

Escuela de Letras
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

II Jornadas Estudiantiles de Escritura e Investigación “Cuando escribir es investigar”

Actas

Autoridades

Facultad de Humanidades y Artes
Decano: Prof. José L. Goity
Vicedecano: Arq. Salvador D. Randisi
Secretaria Académica: Dra. Liliana I. Pérez

Escuela de Letras

Directora: Mg. Marcela Zanin

Editor responsable:

Escuela de Letras (Facultad de Humanidades y Artes, UNR)
Entre Ríos 758, Rosario, Argentina

2013

ISSN: 2314-2421

Presentación

Tengo el enorme agrado de presentar los trabajos leídos por estudiantes de Letras en ocasión de las II Jornadas Estudiantiles de Escritura e investigación “Cuando escribir es investigar”, organizadas por la Escuela de Letras y realizadas durante los días 12 y 13 de septiembre de 2013.

Tal como ocurriera en las I Jornadas, realizadas en 2012, estudiantes y docentes compartimos un espacio común de trabajo, escucha y diálogo; fuimos partícipes del encuentro de trabajo y producción académica proveniente de las distintas áreas que componen la carrera de Letras, en un espacio productivo de intercambio.

El entusiasmo de los estudiantes en las diferentes etapas de producción de sus trabajos y la calidad de las ponencias presentadas (con la asistencia invaluable de los profesores que avalaron su tarea) nos dan el impulso para esta nueva edición, para la publicación de estas actas, y para pensar, además, en modos que puedan optimizar el funcionamiento de los próximos encuentros.

En los trabajos aquí presentados volvemos a leer una motivadora diversidad; diferentes temas, diferentes perspectivas y orientaciones teóricas le dan cuerpo a una experiencia real de intercambio y discusión anclada en la generosidad de todos los participantes. Experiencia que nos ratifica el valor de propiciar, entre los estudiantes, el desarrollo y la difusión de la producción escrita -siempre a partir de la reflexión de sus escrituras críticas- en tanto que ésta resulta, inevitablemente, en una maduración de sus capacidades creativas y en la proyección de diferentes instancias de investigación y de lo que será, en un futuro cercano, ejercicio profesional.

Agradezco, así, a todos los estudiantes que han participado, por el modo en que han participado, por la colaboración en las Jornadas y por la rápida respuesta a la hora de las correcciones para la publicación.

Finalmente, quiero destacar las excelentes conferencias de las profesoras de la Escuela de Letras: la Dra. Norma Desinano y la Dra. Mónica Bernabé, quienes nos han acercado sus trabajos para esta publicación, y a quienes agradezco muy especialmente. Y por supuesto, un agradecimiento especial a todos los profesores que han colaborado con las ponencias de los estudiantes, no sólo en las instancias de elaboración sino, fundamentalmente, por su presencia respetuosa como oyentes y sus generosas intervenciones.

Mg. Marcela Zanin

Amadío, Micaela: “El lugar de la mujer en *La voz dormida* de Dulce Chacón”

AMADÍO, MICAELA
amadiomicaela@hotmail.com

El lugar de la mujer en *La voz dormida* de Dulce Chacón

A modo de introducción...

A partir del siglo XX la narrativa de la memoria de la Guerra Civil en España se ha impuesto como un modo de poder recuperar y elaborar el pasado traumático: cuando dejan de operar las barreras políticas y psicológicas que impiden procesar las experiencias dolorosas del pasado, surge el deseo de conocer. De este modo, la literatura se transforma en el medio más adecuado para transmitir dicha experiencia. Como señala Claudia Jünke (2006), es la escritura ficcional la que posibilita la construcción de un recuerdo homogéneo. Si la Guerra Civil española es un lugar de memoria, en el sentido de que es el punto de cristalización de la identidad colectiva de una nación, la literatura es el sitio óptimo para su modelación, ya que hace referencia a esos acontecimientos del pasado y los dota de dimensión simbólica. Cada escritor fusionará a su manera la verdad histórica con los recursos estilísticos:

El lenguaje de ficción puede articular una verdad que va más allá del registro de los hechos utilizando los recursos de la literatura para revisar el recuerdo, ‘arrancándolo de los sentidos cristalizados para interrogarlo y producir el brillo que relampaguea en el instante de peligro’. (Raquel Macciuci; 2010: 19)

Por lo tanto, el escritor es el encargado de capturar la nueva sensibilidad social ante las deudas de la memoria y, al mismo tiempo, es el intérprete de las voces del pasado.

Dulce Chacón expresa: “La literatura es una forma muy bonita de mentir diciendo la verdad” (Inma Chacón; 2010: 6), y éste es el punto de partida para abordar *La voz dormida*: es el disparador que permite preguntarnos por el modo en que Dulce construye su ficción. Como señala Inma Chacón (2010), dicha novela es una construcción literaria a partir de diversas historias verdaderas. Por lo tanto, resulta lícito hablar de una permeabilización de los discursos, o los que Macciuci denomina la “narrativa de hibridez” que incorpora el lenguaje periodístico, los documentos históricos, los reportajes, las crónicas, etc. en el todo ficcional, provocando de este modo un efecto de realidad.

Dulce realiza entrevistas a diversas víctimas silenciadas del franquismo y el tardo-franquismo, y las literaturiza. Así lo expresa: “Las penurias están documentas en hechos reales. He construido una verdad a medias sobre el hecho de una verdad completamente auténtica. Es la primera vez que mezclo ficción y realidad” (Velásquez; 2002). En *La voz dormida* la recuperación de la historia es posible gracias a los testimonios orales de muchos de los protagonistas. Por medio de esas voces Chacón reconstruye los sucesos y los plasma en la historia, lo que posibilita la construcción de la memoria colectiva. Ana Luengo señala que en cada período existe una pluralidad de memorias autobiográficas del mismo hecho y que en los puntos en los cuales ellas confluyan, se encontrará la memoria colectiva:

Es preciso que los que no han podido contar su historia tengan las posibilidades de hacerlo, y también que los que no la conocen tengan la oportunidad de acercarse a ella. Son historias necesarias, sin las cuales la memoria colectiva está incompleta. (García, 2003).

De este modo, se puede ver que Dulce hace coincidir múltiples y diversas historias para poder construir una memoria olvidada y censurada: la memoria de los vencidos, es decir, darle un lugar a la voz dormida. Sin embargo, no se debe reducir la novela en una simple articulación de entrevistas, porque la grandeza de la autora recae en la forma que hace confluir las historias, en lo literario de las palabras, en el hilo conductor que elige, es decir, en los vacíos que colma con su imaginación.

La voz dormida es una novela donde un grupo de mujeres cuenta sus alegrías, sufrimientos, preocupaciones y esperanzas desde la cárcel de Ventas. Por medio de la ficción se representa la sociedad patriarcal franquista en la que se ve reflejada la pérdida de los derechos de la mujer, adquiridos durante la Segunda República. La guerra civil y el régimen de Francisco Franco truncan el desarrollo de la mujer en el ámbito social y profesional, además de imponerle el silencio por décadas. Con la Segunda República las mujeres fueron beneficiarias de muchas oportunidades a partir de la Constitución de 1931. Los cambios más importantes que se promovieron fueron: la igualdad entre los géneros, la libertad para trabajar y formarse profesionalmente, y la posibilidad de votar y de participar de la política. Esto puede observarse en las palabras que Elvira, fugitiva de la cárcel de Ventas y guerrillera, le dirige a Mateo, republicano reacio a aceptar la participación de la mujer en la lucha armada:

- Si te crees que yo voy a casarme para llevar limpio a mi marido estás tú bueno. El que quiera ir de limpio que se lave su ropa. No has aprendido nada de la República, Mateo, los tiempos de los señoritos se acabaron.
- (...) No sé qué carajo me habían de enseñar a mí.
- Que los hombres y las mujeres somos iguales, a ver si te enteras.
- ¿Iguales para qué, para lavar la ropa?
- Y para votar, por ejemplo, que para algo nos dieron el sufragio. (Chacón; 2002: 293)

Durante el golpe de estado de Miguel Primo de Rivera, en 1923, la iglesia católica funcionaba como uno de los pilares del Estado, pero al ser separada de este último durante el gobierno republicano pasa a ocuparse solamente de las actividades religiosas sin tener influencia alguna en la política. España por primera vez no era un país católico y el modelo patriarcal comenzaba a desaparecer para otorgar la igualdad entre hombres y mujeres.

Una vez terminada la guerra civil, los logros alcanzados durante la República se extinguieron y la posición social de la mujer volvió a ser la de mujer tradicional. Franco utilizó el mismo modelo de Primo de Rivera, con la iglesia y el ejército como principales

pilares del régimen. Es decir, devolvió el poder a la iglesia y puso la educación en sus manos. Esta última inculcaba que en la España nacional, la familia era el ejemplo de la sociedad y en ella el papel de la mujer era ser madre, esposa y ama de casa. Hasta la muerte de Franco en 1975, el rol femenino siguió siendo el mismo.

Dulce Chacón señala:

La construcción del olvido es una estrategia perversa. Desde instancias superiores, la construcción del olvido fue sistemática. Desde la dictadura franquista, no sólo se persiguió a los republicanos físicamente, sino también el espíritu de la República. Y hay un sector que fue doblemente víctima: la mujer. Siempre se habla del silencio, del olvido. Y una de las grandes olvidadas es la mujer. La mujer perdió doblemente la guerra: perdió la guerra y la posguerra. Perdió los derechos conquistados durante la República, que fueron muchos, y fue sometida a una doble construcción del olvido. La mujer debía renunciar a lo que fue, y a lo que pudo haber sido. (Inma Chacón; 2010; 3)

De este modo, se deja ver que Dulce pretende, en *La voz dormida*, activar el ruido que rompa el silencio, llenar con voces el acallamiento impuesto, devolverle a la mujer, aunque sea en la ficción, alguno de los derechos arrebatados: demostrar que en la pasividad del silencio, la mujer se mantuvo siempre activa. Por lo tanto, se procederá a analizar a uno de los personajes femeninos, que, más allá de ser el menos combatiente o el menos seguro de sus ideales, funciona como el hilo conductor de todas las historias que la novela articula. Si el hablar se hace imposible, si el silencio es lo deseado, será la escritura la que guíe el relato, la que logre que el pasado no se borre de la Historia. Es así que Pepita se analizará como un "lugar de escritura", ella desde su aparente inactividad, escribirá y modulará el relato. Es decir, hará posible que la memoria de los vencidos trascienda.

Detrás del disfraz de la quietud todo es movimiento...

*Tristes guerras,
si no es amor la empresa.
Tristes, tristes
Miguel Hernández*

Pepita desde su cobardía comienza a fijar la historia, es ella que siendo "menuda, indefensa, débil y rubia, como sin hacer" se transforma en lugar de escritura. Nunca dejará de expresar su negatividad frente a la política y frente al Partido:

El miedo tendría que haber acabado cuando terminó la guerra. Pero no. No señor. A Felipe le dio por echarse al monte y meter en la brega a todos los demás. La política es una araña peluda muy negra muy negra. Y Pepita se ovilla al lado izquierdo de la cama, y después al derecho. Y se abraza a su almohada. Ella sabe que está atrapada en la tela pegajosa de la araña, y que no se puede despegar" (Chacón; 2002: 71)

"-Yo no pienso acostumbrarme a nada. Después de esta noche, que se olvide de mis penas y no cuente más conmigo, que esto no nos va a traer más que desgracias, desgracias, únicamente, y yo ya he tenido muchas. Yo no sé a usted, pero a mí el Partido lo único que me ha traído han sido desgracias. (Chacón; 2002: 104)

Sin embargo, no podrá salir de esa tela de araña. Cabe destacar que su lucha no es en el monte o en el sostenimiento de los ideales dentro de la cárcel, Pepita se esconde detrás de la máscara de la pasividad en cuanto a la lucha anti-franquista y demuestra pura actividad, es quien posibilita el mantenimiento de la resistencia republicana y da lugar a la construcción de esperanza y alegría dentro de la cárcel de Ventas. Ella, transformada en transporte de escritura, formuladora de ficción y, al mismo tiempo, en un actante de su propia ficción, es la aguja que hilvana el grito de los vencidos y es la que muestra la reivindicación de la mujer frente a esa sociedad patriarcal.

El motor de la actividad de Pepita no es el pensamiento político, sino el amor. Es el amor que siente por su hermana, Hortensia, por su cuñado, Felipe, por su verdadero y único hombre, Paulino, y por su sobrina, Tensi, el que viabiliza que ella ingrese en el dinamismo de ese momento de censura que la novela refleja. Eran tiempos de "guardarse algunas verdades", momentos en los cuales era posible hallar "la voz dormida al lado de la boca". Por eso, ella que no es valiente, demuestra su acción y su fortaleza a través de la escritura.

Pepita: tres lugares de escritura...

*Tristes armas
si no son las palabras.
Tristes, tristes
Miguel Hernández*

El primero de los tres lugares es la función que Pepita desempeña como transporte y posibilidad de escritura. Ya desde el inicio de la novela se ve que ella desempeña el rol de hacerle llegar a su hermana, que está dentro de la cárcel, mensajes de Felipe, su amor: "Aún se pregunta Pepa cómo ha tenido el valor suficiente para enviarle un mensaje a Hortensia" (2002: 27), pero no son los únicos mensajes que lleva. Pepita se transforma, también, en comunicadora del Partido Comunista, lleva las palabras que su novio, Paulino o Jaime, le entrega desde la cárcel:

Ella no sabe que en los bajos, Jaime ha escondido un manifiesto donde los presos piden que se levanten las penas de muerte. Aún no lo sabe. Pero lo sabrá. Lo descubrirá cuando se disponga a arreglar los pantalones y descosa el bajo. Y entregará el manifiesto en la Puerta Chiquita, donde sabe que Reme se reúne con las mujeres que colaboran en el Socorro Rojo" (2002: 363)

"Las cajas de ebanistería cumplirán su función de palomas mensajeras y Pepita, sin pretenderlo, se convertirá en un miembro más del Partido Comunista en la clandestinidad, aunque jamás se afiliará. (Chacón; 2002: 373)

Simultáneamente, es la que le otorga a Hortensia la posibilidad de escritura al darle los cuadernos azules que Felipe le manda. Esas hojas en blanco serán colmadas de vocablos de

lucha, de amor, de desesperanza y, al mismo tiempo, de resistencia: "El cuaderno azul que Pepita llevó a la prisión hace ya tanto tiempo, el que encontró bajo la piedra casi plana del camino del cerro, está lleno de palabras, desde la primera hoja hasta la última" (2002: 251)

Las palabras de ese cuaderno posibilitan, a su vez, que Pepita se transforme en lugar de lectura, en ese sitio donde la historia se hace conocer, donde la hija de Hortensia, Tensi, formará la imagen de su madre y de su padre, la imagen de amor y la convicción de sus ideales:

Quizá el tiempo se mida en palabras. En las palabras que se dicen. Y en las que no se dicen. Pepita lee una y otra vez los diarios de Hortensia. Una y otra vez. Un día y otro. Y un mes. Y otro mes. Pepita cuenta las páginas de los cuadernos azules y las veces que las ha leído para Tensi, mientras Tensi crece. (2002: 257)

El segundo lugar de escritura es el que posiciona a Pepita como creadora de ficción. Era el día de Navidad y las reclusas sólo podían recibir visitas de cinco familiares. La familia de Reme, una de las presas y amiga de Hortensia, tiene siete visitas por lo que no todos podrán entrar; sumado a que ese día fueron camuflados Felipe y Paulino. Es en esta escena donde se ve a Pepita organizar y ejecutar hábilmente la creación de ficción:

(...) organizó en un momento tres familias distintas, para que todos pudieran entrar:
-Tú eres mi marido, Paulino, y con mi marido y conmigo entra este inocente, que es nuestro hijo. Y no te preocupes, Paulino, que nuestro hijo parece tontito pero no lo es. Agarró al hijo pequeño de Reme de la mano, se colgó del brazo de Paulino y, señalando a Benjamín, le dijo a Felipe que era su suegro:
-Y este hombre se llama Benjamín, y Benjamín entra contigo y con tu señora, Felipe, que para eso es tu suegro.
Sus ojos azulísimos se cruzaron con los ojos azulísimos del abuelo de Elvira, que esperaba a que Pepita dispusiera cómo y con quién debía entrar él.
-Usted, señor Javier, entrará sólo, como siempre, para despistar. Y las tres hermanas entran con el que ha venido de León y con el niño, y son cinco.
Y abrieron las puertas.
Pepita explicó a La Veneno el parentesco de todos y de cada uno con tanta rapidez y tanta firmeza que a todos los dejaron pasar. (2002: 144)

Y, por último, el tercer lugar de escritura es el que coloca a Pepita como actante de la ficción. Su historia de amor con Paulino es una historia construida sobre las palabras, éstas son los cimientos y el sostén del amor. Su relación se respaldará a partir de cartas, son muy escasos los encuentros que entre ellos se efectivizan, por lo tanto, es la escritura la que mantiene unido los sentimientos de ambos:

Dos cartas. Pepita tiene en su mano dos cartas de Paulino. La primera se la entregó él mismo, después de besarla en la estación de Delicias. Pepita la leyó muchas veces, durante muchos días, y muchas noches. La segunda se la metió Amalia en el bolsillo del abrigo, en la puerta de la prisión, y también la ha leído muchas veces, muchos días y muchas noches. Siempre sonríe cuando las lee, y siempre llora al guardarlas. Ella no sabe que Paulino sonreía al escribir la segunda carta. Ella no sabe que Paulino controló las lágrimas al meterla en el sobre. (2002: 178)

La necesidad de comunicación y de saber del otro hará que Pepita y Paulino creen una historia ficcional. Ellos se transforman en personajes, se esconden tras una historia verdadera, pero, al mismo tiempo, ficticia, para poder proteger al otro y amarlo a partir de la palabra:

Cuando Pepita recibió una carta remitida por Jaime Alcántara, temió que un desconocido le enviara malas noticias. Venía de Toulouse. Pero al comenzar a leerla, reconoció de inmediato la letra de Paulino, y dedujo que el nombre era también una forma de esconderse. (2002: 183)

Nadie podría descubrir al leer aquella carta que Jaime ocultaba a Paulino. Nadie, excepto Pepita. Ahora sabe por qué utilizó unas claves que sólo ella podía descifrar. Y sabe por qué ha inventado una historia, lo sabe con certeza cuando se dispone a contarla, y descubre que él no la inventó para protegerse, sino para protegerla a ella. (2002: 198)

Pepita pasa a formar parte de esta ficción ideada por Paulino, ingresa en la escritura y de este modo trasciende las barreras impuestas, los silencios obligados, las relaciones coartadas.

A modo de conclusión...

*Tristes hombres
si no mueren de amores.
Tristes, tristes
Miguel Hernández*

La voz dormida es una novela de silencios, pero también es una novela que deja ver cómo ante la imposibilidad de la oralidad, es la escritura la que prima, la que posibilita el triunfo. Y Pepita como lugar de escritura es el símbolo de ese triunfo. Los tres lugares dan cuenta de una rotunda actividad y dinamismo de este personaje: un personaje que tiene como disparador de la acción el amor y que por él es capaz de hacer cualquier cosa. Sin embargo, ya sea por cobardía o por ser el único recurso, su acción se efectiviza en las palabras. La escritura, los mensajes ocultos, las miradas furtivas, un simple retazo de tela son los medios que aseguran el mantenimiento de la resistencia republicana y permiten ver luz en la oscuridad del momento.

El personaje de Pepita analizado como un lugar de escritura funciona como un correlato a la búsqueda, no sólo literaria sino también social, que Dulce Chacón persigue. Ella expresa: "Es justo. Y es preciso, que no caigamos en creer que existe el olvido: existe el silencio; pero el olvido no: el olvido nunca" (Inma Chacón; 2010: 4). Dulce buscaba que la historia se conozca y que se vea a una mujer activa más allá de estar inmersa en un contexto adverso. Si como dice Dulce existe el silencio pero no el olvido, es a partir de la escritura que se puede lograr que el pasado no se borre de la Historia. Y Pepita es la construcción ficcional que encarna esta función.

Bibliografía

Chacón, Dulce [2002]: *La voz dormida*. Madrid: Punto de lectura, 2006.

Chacón, Inma [2010]: *La mujer y la literatura sobre la Memoria Histórica*. [En línea].

Consultado: 07, septiembre, 2013. Disponible en:

http://www.uc3m.es/portal/page/portal/actualidad_cientifica/eventos/semanaciencia2010/mesas_redondas/cultura_republica/SEMANA%20CIENCIA%20II%20Republica%202010%20Inma%20Chacon.pdf.

García, Luis [2003]: Entrevista con Dulce Chacón. *Literaturas.com*. [En línea]. Consultado:

07, septiembre, 2013. Disponible en:

<http://www.literaturas.com/v010/sechist/entrevistas/ent0001-36.htm>.

Jünke, Claudia: “Pasarán años y olvidaremos todo: la Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España” en *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Editor: Ulrich Winter. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2006.

Macciuci, Raquel: “La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario” en *Entre la memoria propia y la ajena: tendencias y debates en la narrativa española actual* /Raquel Macciuci y María Teresa Pochat; coordinado por Juan Antonio Ennis. La Plata: Ediciones del lado de acá, 2010.

Velásquez, Santiago [2002]: Entrevista con Dulce Chacón: *La reconciliación real de la guerra civil aún no ha llegado*. *Espéculo*, 22. Consultado: 07, septiembre, 2013. Disponible en:

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html>.

Ariaca, Nerina y Klein, Sandra: “El problema de la identidad: paralelo entre *El teatro de la memoria*, de Leonardo Sciascia (1981), y *El difunto Matías Pascal*, de Luigi Pirandello (1904)”

ARIACA, NERINA
nerinaariaca@gmail.com

KLEIN, SANDRA
sekatinus24@hotmail.com

**El problema de la identidad: paralelo entre
El teatro de la memoria, de Leonardo Sciascia (1981),
y *El difunto Matías Pascal*, de Luigi Pirandello (1904)**

*Un hombre de las viñas habló, en agonía, al oído de Marcela.
Antes de morir, le reveló su secreto: -La uva -le susurró- está hecha de vino.
Marcela Pérez-Silva me lo contó, y yo pensé: Si la uva está hecha de
vino, quizá nosotros somos las palabras que cuentan lo que somos.*¹

La identidad es un artificio más de la modernidad.

Jean Valjean, protagonista de *Los Miserables*, estaba condenado a ser un proscrito eternamente, en una sociedad tradicional; pero cuando Jean Valjean, se escapa del mundo rural hacia la ciudad, en donde esta empezaba a funcionar como el espacio figurativo de la modernidad, es aquí donde el personaje puede ser otro, puede construirse una identidad, escapar de la determinación absoluta y adentrarse en la posibilidad.

Es la modernidad la que nos invita a ser, a construirnos en lo posible, es ella quien inventa la identidad como lo que se construye:

De hecho ya nadie ocupa un lugar por sí mismo, sino más bien fluctúa en una infinidad de posibilidades según lo que cada cual decide ser y las múltiples variantes que influyen en esta posibilidad [...] En las metrópolis nadie es alguien más que provisionalmente y todos pueden serlo todo. El error de las mentalidades arcaicas -tan frecuente- es creerse insustituible, es decir, uncido a su ser.²

La identidad es lo que uno es y lo que lo diferencia de los demás. Sería absurdo limitar el concepto a lo subjetivo, al sujeto que adquiere rostro, nombre, cualidades, y demás.

El caso Bruneri-Canella

Marzo de 1926, un hombre es detenido en el cementerio judío de Turín por robar vasos funerarios de bronce. Ante este hecho, el hombre elude la cárcel merced a una aparente amnesia que le impide dar cuenta de su identidad. A partir de aquí, pasa a llamarse "el Desmemoriado de Collegno". Encerrado ya en el manicomio y evolucionando vitalmente pero aun no recuperando nada sobre su origen, el Estado temiendo tener que mantenerlo de por vida, pública una foto del desmemoriado, preguntando: *¿alguien lo conoce?*

Las ilusiones por reconocerlo fueron muchas, sobre todo porque entre los años 1915-1918 Italia frente a la Primera Guerra Mundial contaba con una numerosa cantidad de desaparecidos. Pero fue una familia bien posicionada y notable quien creyó reconocer en el desmemoriado a Giulio Canella, filósofo, profesor, y oficial de ejército que había sido dado por desaparecido en Macedonia casi diez años atrás.

¹ Galeano, Eduardo: "La uva y el vino", *El libro de los abrazos*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1989.

² Azúa, Félix: *Baudelaire y la vida moderna*. Pamiela, Pamplona, 1991.

El desmemoriado y el profesor se parecían más bien poco, pero ante las dudas, cantidad de amigos y colegas de Canella se inclinaron por el reconocimiento. Principalmente su esposa, Giulia Canella, no albergaba duda alguna y desde el comienzo afirma la identidad del amnésico.

Sin mucha convicción las autoridades entregan al desmemoriado a la familia Canella. Tal vez hubiera sido el final perfecto si no hubiera aparecido otra mujer, completamente diferente a la señora Canella; de extracción baja, escasa formación y carente de belleza: Rosa negro. Quien declara que el supuesto profesor no es otro que su marido, el tipógrafo Mario Bruneri, un prófugo con varias causas pendientes con la justicia. Las pruebas a favor de esta tesis son evidentes, casi irrefutables, pero la familia Canella mantiene el caso vivo gracias a que cuentan con los mejores abogados, que mediante instancias y apelaciones refutan el fallo en más de una oportunidad.

Luego de cinco años (y con dos hijos de por medio) el conflicto se resuelve dictaminando que "el Desmemoriado de Collegno", interno nro. 44170 no es otro que Mario Bruneri, pero para entonces de nada sirve, ya que Giulia Canella y su marido reinventado se han instalado en Brasil. Desde allí mantienen una constante lucha contra la justicia, la opinión pública y el sentido común, defendiendo su tesis: "el Desmemoriado de Collegno" es el profesor Giulio Canella.

En ese sentido nos parece relevante fragmentar el texto en tres puntos:

-La posición del impostor:

Éste todo el tiempo nos dice que es Giulio Canella; incluso cuando el hijo Giusepino le pregunta si no lo reconoce, el desmemoriado contesta "hijo, ten fe; y así como yo he encontrado a mis dos hijos, así encontrarás tú a tu padre".³

En ningún momento muestra una actitud de "desmemoriado", de no recordar nada de su vida. Sino que elige tomar partida por esa identidad que mayor beneficio le trae. Nunca dice que no recuerda quien es. No hacía falta la memoria para darse cuenta que la oportunidad era buena, y que no había que dejarla pasar. Junto a esta nueva identidad venía una casa, una fortuna de cierta honra y respeto y una hermosa mujer. Es una posición más que estratégica.

-La posición de las esposas:

En primer lugar Rosa Negro, en ella se ve claramente el afán de posesión hasta recuperarlo. El desmemoriado para ella significa un objeto de pertenencia. Su espíritu es el de la posesión. La ley le decía que aquel hombre le pertenecía, que no podía ser como el simple

³ Sciascia, Leonardo. *El teatro de la memoria*. Traducción: Juan Manuel Salmerón, Tusquets, Barcelona, 2009.

hecho de cambiar de nombre, legalmente de otra, que por tanto debía disputárselo hasta lograr apropiárselo.

Giulia Canella en cambio, tenía la tarea de devolverle al desmemoriado el recuerdo del pasado, del pasado de ambos. La actitud de ella es la de una señora segura de sí misma, indomable, decidida a defender su recuperada felicidad, creando una identidad tan absoluta entre los dos, entre el esposo extraviado y el tipógrafo. Sin dudas, días de desatendida felicidad: "Memoria real para la esposa, memoria artificial para el desmemoriado. ¿O para ambos real? ¿O para ambos artificial? Grande e insondable es el misterio de la memoria".⁴

-La memoria del entorno:

Los reconocedores se dividían en dos categorías que llamaremos acusación y defensa; formaban la primera los que afirmaban que el desmemoriado- que ya no lo era tanto gracias al teatro de la memoria- que la señora Canella y sus amigos estaban fabricándole- era el tipógrafo Bruneri; componían la segunda los que sostenían que era el profesor canella. Había una tercera categoría, la de los "desconocedores" que admitían no reconocer al profesor Canella en el desmemoriado.⁵

Es decir, ¿qué clase de memoria tenían aquellos allegados, familiares, conocidos, vecinos...? ¿Cómo podía ser que se confundieran?

La emotividad del encuentro los cegaba de manera tal que caían en el engaño de que creer en alguien que no era quien decía que era. O llevados por el deseo de encontrar a la persona perdida, mediante un duelo aún no resuelto ¿se dejaban llevar por la historia artificial que el desmemoriado ofrecía?

Sciascia lo señala efectivamente: "y de nada sirven pruebas en contra cuando se quiere creer...".⁶ El autor tiene la capacidad de levantar piezas ocultas de la historia y volverlas a colocar para que sea el lector quien las desmonte. Sera trabajo de nosotros tomar partida por Giulio Canella o por Mario Bruneri.

La pregunta es, ¿cuánto debe aprender el usurpador de identidad respecto del verdadero, que lo fue hace mucho tiempo?

El desconocido quiere olvidar y ese es su derecho. Derecho al olvido, comenzar nuevamente y sobre todo a ser otro.

Tener una identidad implica negar las demás, ¿qué fue del ladrón de Bruneri cuando murió el profesor? El que murió es una de las dos identidades, ¿y la otra? Una identidad nueva que nos atrapa y logra liberar a la anterior.

⁴ Idem, ob. cit., pág. 14.

⁵ Idem, ob. cit., pág. 19.

⁶ Idem, ob. cit., pág. 20.

El desmemoriado tiene la singularidad de inventarse una nueva vida, una nueva personalidad y un nuevo nombre. Logrando así emanciparse de sí mismo.

Finalmente ¿hay uno o dos personajes? “...no estando ya, el profesor Canella no faltaba, y estando, el que faltaba era Bruneri”⁷.

Deberíamos preguntarnos ¿en qué nos convertimos si nuestro pasado desapareciera?

El caso Pascal-Meis-Pascal:

La trama de *El difunto Matías Pascal* no presenta grandes complejidades. Matías, un joven manirroto, vive en Miragno, un pueblecito de Liguria, en Italia, donde el padre ha dejado a la mujer y sus dos hijos una discreta herencia que pronto se agota por los deshonestos proceder de un ávido administrador. Además por coqueteos amorosos, Matías se ve obligado a casarse con, Romilda, la sobrina del administrador y convivir con su suegra, la cual lo desprecia por su ineptitud.

De esta manera Matías, acepta un mísero empleo de bibliotecario en una vieja iglesia secularizada, más frecuentada por arañas y ratones que por lectores o estudiosos. A través de la lectura comprueba el sentido de la inutilidad de su existencia. Así, el desaliento de su paupérrima vida lo empuja a escapar del pueblo y probar suerte en América.

Pero en Montecarlo, una serie de azarosas ganancias en la ruleta y el apoyo de la buena fortuna, cambian improvisamente su destino de fracasado y piensa en volver y “vengarse” tanto de los abusos de su suegra y de las groserías de su mujer.

Sin embargo, otro hecho aún más extraordinario, señala un cambio sumamente decisivo en su existencia, durante su viaje de regreso lee en un periódico que en su pueblo:

se ha hallado en el tragante de un molino un cadáver en avanzado estado de descomposición”, reconocido como el bibliotecario “Matías Pascal, desaparecido desde hace muchos días.⁸

Por lo tanto ¡él está muerto! Un caso fortuito que lo libera de la opresión insostenible de su pasado y le abre la posibilidad de forjarse una vida nueva, dueño de sí mismo, finalmente libre.

Decide no regresar a su casa y adopta una nueva personalidad bajo el nombre de Adriano Meis. Viaja por toda Italia y el extranjero para finalmente, establecerse en Roma. Una vez instalado comienza a relacionarse socialmente, pero todo se torna difícil cuando toma conciencia de que en realidad, legalmente él no es nadie. No tiene documentos, no existe en

⁷ Idem, ob. cit., pág. 43.

⁸ Pirandello, Luigi (1904): *El difunto Matías Pascal*, Nórdica, Madrid, 2008.

los papales. Y de modo que cuando se enamora (de la hija de su patrón) Adriana, comprende dolorosamente que su nueva vida no es más que una construcción ficticia, su amor es imposible, ya que nunca podrá casarse con ella ya que n puede probar su identidad social. Adriano Meis, en efecto, se suicida: deja en el pretil de un puente del Tíber su sombrero, su bastón y una nota con su nombre; y convertido nuevamente en Matías Pascal, regresa a su pueblo donde nadie lo conoce porque a los muertos pronto se los olvida.

Tiene la voluntad de vengar a su suegra y su esposa, pero al regresar advierte que Romilda se ha casado nuevamente y tiene un hijo, fruto de este nuevo matrimonio, por lo tanto él no tiene el derecho de destruir la felicidad de los demás por mero resentimiento. Queda así condenado a vivir en casa de una vieja tía, donde se refugia, ahora ya definitivamente solo, no es más que "el difunto Matías Pascal" y por eso, de vez en cuando acude a visitar la tumba, dónde, con su nombre, yace un desconocido, para verse "muerto y enterrado". Vuelve a su antiguo empleo de bibliotecario y a encerrarse en la decadente biblioteca, en compañía de don Egilio, al cual entrega el manuscrito que resume sus "extrañas aventuras", con la obligación de que nadie pueda abrirlo hasta dentro "de cincuenta años de la tercera, última y definitiva muerte".⁹

En este sentido podemos fragmentar el texto en tres momentos o personajes.

-*El primer "Matías Pascal"*:

El protagonista tiene como pertenencia únicamente su nombre (y comienza sus recuerdos señalándolo); la vida del personaje no tenía otra opción que la resignación, como si todo fuera necesario y parte de un destino imposible de cambiar. Su vida, no significaba nada, él no era nada para sí mismo. Simplemente, vivía por el hecho de no tener historia, de tener puramente anécdotas, instancias que no logran conformar una unidad.

Podría decirse que es un mundo colmado de mentiras, de auto-engaños, de simulacros. Pero también cabría preguntarse ¿qué papel juegan esas mentiras?

La mentira puede verse como un recuerdo, un camino para cambiar al mundo, para cambiar o transitar la sensación de que no se puede hacer otra cosa que someterse al destino. La mentira aparece así como una resistencia inconsciente.

Entonces, antes esta imposibilidad de controlar su propia vida, Matías Pascal finge su muerte, decide mentir, actuar una vida que no es la suya, como manera de alterar definitivamente el curso de su vida.

⁹ Idem, ob. cit.

-La construcción de Adriano Meis:

Morir y ser otro, para continuar siendo. Esto es lo que Matías Pascal ha terminado aceptando. Y es el azar quien le ofrece esta posibilidad: han encontrado un cadáver identificable a que han tomado por Matías Pascal.

Entonces comienza la construcción ficticia, biográfica y vital de Adriano Meis. Sin embargo, podemos notar como en esta "identidad" la mentira opera de otro modo. Aquí el sujeto es consciente de esa mentira. Y termina de comprobarlo, cuando llevado por el amor y el deseo de casarse, debe "desaparecer", ya que él en definitiva no es nadie. Poco a poco Adriano Meis se va dando cuenta de su total soledad. Su vida no es más que la promesa de una vida en tanto vivida exclusivamente con el ocultamiento de Matías pascal.

Finalmente la fuerza de existencia de Adriano Meis, se desvanece hasta desaparecer. Y nuevamente termina "matando" esa identidad.

-El difunto Matías Pascal:

Su identidad está inscrita en la retórica lápida del cementerio: "Golpeado por un destino adverso/Matías Pascal/ corazón generoso/ alma franca".

En esta última personalidad, se ve el fracaso existencial de quien ha pretendido "ver vivir" a los otros. Hecho que se afirma en el acto penoso de Matías que llega "verse muerto y sepultado".

No tiene otra opción que aceptar su destino. Destino, que desde un comienzo quiso evitar, y cambiar a través de disfraces. Disfraces, que en conclusión le sirvieron para afrontar la desgraciada realidad que evitó desde un comienzo. Finalmente ya no puede ser ni Matías Pascal ni Adriano Meis. Sólo existe configurado como un "difunto".

En nuestra opinión, podemos decir que en ambas novelas, los personajes *eligen ser*, ya sea para cambiar su vida, para ocultarla, para mejorar la calidad de la misma o simplemente para convertirse en otro, para construir una nueva personalidad. Tienen la posibilidad de cambiar y lo hacen. Es decir: "la vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla".¹⁰

¹⁰ García Márquez, Gabriel (2002): *Vivir para contarla*. De bolsillo, Buenos Aires, 2004.

Ariaca, Nerina y Klein, Sandra: “El problema de la identidad: paralelo entre *El teatro de la memoria*, de Leonardo Sciascia (1981), y *El difunto Matías Pascal*, de Luigi Pirandello (1904)”

Bibliografía

Azúa, Félix. *Baudelaire y la vida moderna*. Pamiela, Pamplona, 1991.

Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1989.

García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. De bolsillo, Buenos Aires, 2002.

Pirandello, Luigi. *El difunto Matías Pascal*. Nórdica, Madrid, 2008.

Sciascia, Leonardo. *El teatro de la memoria*. Traducción: Juan Manuel Salmerón, Tusquets, Barcelona, 2009.

Arzuaga, Gonzalo: “Una lectura en clave orientalista: *Seda* de Alessandro Baricco”

ARZUAGA, GONZALO
gonzalojarzuaga@gmail.com

Una lectura en clave orientalista: *Seda* de Alessandro Baricco

Una lectura en clave orientalista

En el “Prólogo a la nueva edición española” de *Orientalismo*, Edward Said reafirma que el propósito de su obra no es “examinar la historia de los «estudios orientales» de todo el mundo, sino sólo en los casos especiales de Gran Bretaña y Francia y posteriormente en Estados Unidos”.¹ Sin embargo, su claro planteo del objeto del que se ocupa, no impidió que algunos críticos resaltaran su desatención hacia el orientalismo alemán, holandés e italiano. En su obra, Said nos dice que el orientalismo “tiene una considerable ambición geográfica” (Said, 2006: 82). Una de las características principales de éste es su “enorme y heterogéneo tamaño” (Said, 2006: 82).

Es por ello que me aproximó a leer *Seda* de Baricco en clave orientalista. Los límites de lo trabajado por Said son difusos y por lo tanto deja lugar a interpretaciones de esta índole. Ahora bien ¿qué lugar ocupa *Seda* dentro de la lectura en clave orientalista?

No es inocente, sin duda alguna, la elección de un personaje francés de mediados de 1800 que viaja a un lugar exótico. Es una época en la que la fascinación de los eruditos por lo oriental es muy amplia. “Durante algo más de la primera mitad del siglo XIX, París fue la capital del mundo orientalista” (Said, 2006: 83).

Es posible mencionar una lista de autores literarios que Said considera padres del orientalismo moderno, quienes marcarán el sueño colectivo de Europa con respecto a la cultura y al mundo oriental en general. Entre dichos autores, podemos encontrar a Hugo, Nerval y Flaubert (y la lista continúa). Said afirma que es “perfectamente legítimo hablar de orientalismo como de un género literario” (Said, 2006: 85) representado por las obras literarias de los autores más arriba mencionados. Quien haya leído estas obras, sabrá de que estoy hablando y a quien no las haya leído, lo invito a recorrer las páginas infinitamente bellas de *Los orientales* de Hugo, *Aurelia* de Nerval, *Herodías* de Flaubert, cargadas de imágenes de un Oriente fruto de las apreciaciones personales de sus autores.

Said afirma que el orientalismo “es un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que este ocupa en la experiencia de Europa occidental” (Said, 2006: 19). Para Europa (Occidente), Oriente ha servido para poder definirse en contraposición “a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia” (Said, 2006: 20). Entonces, puedo afirmar que el orientalismo es una forma de expresión y representación de lo *otro* desde un punto de vista cultural e ideológico.

¹ Said, Edward: Nueva York, 3 de abril de 2002, en Said (2006).

El orientalismo es una forma de pensamiento que tiene su base en una "distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y Occidente" (Said, 2006: 21).

Esta distinción se toma como punto de partida `para pensar al *otro*, lo que se encuentra fuertemente marcado en las teorías, en las descripciones y en las historias relacionadas con Oriente, "sus gentes, sus costumbres, su «mentalidad», su destino, etc." (Said, 2006: 21).

Hablar del *otro* es una manera de hablar de uno mismo. Según Said, hablar en detrimento del *otro*, es una forma de adquirir mayor fuerza e identidad por parte de la cultura dominante.

El orientalismo es también una especie de filtro "aceptado que Oriente atraviesa para penetrar en la conciencia occidental" (Said, 2006: 26), es un mecanismo para conocer Oriente. Sin embargo, hay que destacar que hoy en día es difícil que exista alguien que se denomine orientalista. Tal como afirma Said, encontramos un número considerable de Centros de Estudios especializados en el tema, lo que me permite, una vez más, afirmar que el orientalismo es una denominación que sigue siendo pertinente.

Sobre la narración: Francia ¿o Italia? Y su forma de ver al otro

Decía que *Seda* es el recorrido de itinerario que permite actualizar desde la ficción el recorrido teórico que realizo.

En esta novela publicada en 1996, se narra la historia de los viajes realizados por Hervé Joncour en busca de huevos de gusano de seda sanos, lo que lo llevará a viajar hasta Japón. En esas tierras cargadas de exotismo descubrirá el amor de una misteriosa mujer de ojos que no tienen sesgo oriental, motivo por el cual viajará al país incluso en tiempos de guerra.

Hervé Joncour es el protagonista de la historia, y es "...uno de de esos hombres que prefieren asistir a su propia vida y consideran impropio cualquier aspiración a vivirla" (Baricco, 2008: 11).

Joncour lleva una vida metódica y apacible junto a su mujer Hélène. Viven en un pueblo de la Francia meridional: Lavilledieu.

Joncour viaja a Siria y Egipto en búsqueda de huevos de gusano de seda sanos ya que la epidemia emergente en Europa afecta cada vez más a los viveros de la región. "¿Cómo es África?, le preguntaban". A lo que él responde: "Cansa" (Baricco, 2008: 11).

Pero la epidemia se extiende y llega a África, lo que genera muchas incertidumbres a un pueblo cuya principal fuente de ingresos es la seda que producen sus hilanderías.

Baldabiau, personaje misterioso del cual poco sabremos a lo largo de la historia, impulsor del destino de Joncour como comprador y vendedor de gusanos de seda, habla de

una región donde la peste todavía no ha llegado: “¿Y dónde quedaría, exactamente, ese Japón?” pregunta Joncour. A lo que Baldabiau responde: “Siempre recto. Hasta el fin del mundo” (Baricco, 2008: 20).

África y Japón, entonces, son vistos por el hombre europeo como lugares distantes, difíciles de asimilar, cargados de misterio y un cierto magnetismo que hace irresistible los interrogantes sobre esas tierras y la vaguedad de las respuestas.

Todorov en *La conquista de América* reflexiona acerca del encuentro que hace el yo del *otro*. El autor reconoce que la historia está hecha de “conquistas y derrotas, de colonización y de *descubrimiento de los otros*” (Todorov, 2008: 15, el subrayado es mío). Descubrimiento cargado de aciertos y desaciertos, de enfrentamientos culturales en los cuales, muchas veces, una cultura queda supeditada a otra.

A propósito de ello, en *Seda*, Baricco relata parte de este conflicto en la relación entre Oriente (Japón) y Occidente, para introducir el escenario en el que transcurrirá gran parte de la narración:

En aquellos tiempos, Japón estaba, en efecto, en la otra punta del mundo. Era una isla compuesta por islas, y durante doscientos años había vivido completamente separada del resto de la humanidad, rechazando cualquier contacto con el continente y prohibiendo el acceso a todo extranjero” (Baricco, 2008: 21).

Los mercaderes chinos, holandeses e ingleses habían intentado repetidas veces romper con aquel absurdo aislamiento, pero sólo habían logrado crear una frágil y peligrosa red de contrabando. Habían ganado poco dinero, muchos problemas y algunas leyendas buenas, para contar en los puertos por las noches” (Baricco, 2008: 21).

Japón desea mantener a salvo sus valores tradicionales, amenazado por el expansionismo occidental. La autarquía es una manera de mantenerse aislados para preservar la cultura.

Baricco relata a continuación como la fuerza de las armas estadounidenses obliga a Japón a estar «de acuerdo» con la apertura de la isla a los extranjeros. Ante el impacto del poderío de las naves norteamericanas, el gobierno militar de la isla, firma un acuerdo para la apertura de dos puertos en el norte del país: “El mar que rodea esta isla – declaró el almirante con cierta solemnidad – es desde hoy mucho menos profundo” (Baricco, 2008: 22).

En la obra vemos claramente lo que Said denomina una “relación entre un socio fuerte y un socio débil” (Said, 2006: 68).

El conocimiento sistemático adquirido a partir de mediados del siglo XVIII reforzado por los encuentros coloniales y el interés hacia lo

extraño e inusual que explotaban las nuevas ciencias, como eran la etnología, la anatomía comparada, la filosofía y la historia; y además, a este conocimiento sistemático se le

añadió una considerable cantidad de obras literarias producidas por novelistas, poetas traductores y viajeros de talento. (Said, 2006: 68)

da lugar para ubicar a *Seda* como un producto fruto del orientalismo de mediados del siglo XIX.

A lo largo de la narración de la historia contada por Baricco, encontramos varias imágenes de Japón, descripciones que recuerdan a los libros de viaje de los expansionistas europeos: “Se acordó de haber leído en un libro que los hombres orientales, para honrar la fidelidad de sus amantes, no solían regalarles joyas, sino pájaros refinados y bellísimos” (Baricco, 2008: 46).

Y en este punto, es imposible no remitirse a los relatos de los viajes de Marco Polo, gran referente del siglo XIV en el asunto. En *El Millón*, Marco Polo relata todas las maravillas y características más notables de las que es testigo en sus viajes. Narra tal como vio las cosas en sus viajes y “Además, hace referencia de aquellas cosas que él no vio, pero oyó decir a personas dignas de fe”².

Entonces, puedo decir que las descripciones que habitan las páginas de *Seda*, se hacen eco de los relatos de viaje antecesores.

Para poder apreciar esto, cito un pasaje del texto de Baricco en el cual abundan las descripciones sobre las costumbres de Japón:

Se bebía *sake*,³ se fumaba en largas pipas de madera de un tabaco de aroma áspero y aturdidor. Aparecieron unos saltimbanquis y un hombre que arrancaban carcajadas imitando a hombres y animales. Tres ancianas mujeres tocaban instrumentos de cuerda, sin dejar nunca de sonreír. Hara Kei estaba sentado en el lugar de honor, vestido de oscuro, con los pies descalzos. Envuelta en un vestido de seda espléndido, la mujer con el rostro de muchacha estaba sentada a su lado” (Baricco, 2008: 66).

Estas descripciones forman parte del enorme cuerpo de textos que podemos denominar orientalistas.

La mujer: juegos de seducción. Entre el poder y la sumisión

En el mundo oriental, la mujer cumple un rol fundamental. Cuenta con un enorme poder de seducción que no reconoce fronteras. En *Seda*, dos son los casos que puedo mencionar.

El primero, el de la joven muchacha de ojos que no tienen sesgo oriental, motor de los siguientes viajes que realiza Joncour a Japón.

² Prólogo a Marco Polo (2006).

³ Bebida alcohólica japonesa que se obtiene de la fermentación artificial del arroz.

El segundo, el caso de Madame Blanche, mujer japonesa dueña de una tienda de tejidos y de un burdel en Nîmes.

Un velo de misterio recorre constantemente estas figuras femeninas: "¿Japonesa? ¿Y cómo llegó hasta aquí?" preguntó Hervé Joncour. "No se lo preguntes si quieres sacarle algo", respondió Baldabiau (Baricco, 2008: 53).

Contribuye al misterio que ronda en torno a Madame Blanche el desprecio hacia su propia lengua y el deseo de olvidar su pasado en su tierra natal: "Yo no amo esta lengua, monsieur. Quiero olvidarla, y quiero olvidar aquella tierra, y mi vida allí, y todo" (Baricco, 2008: 108).

Y para seguir con la lectura en clave orientalista, podemos prestar atención a la descripción que se hace de la vestimenta y la sensualidad de Madame Blanche:

Madame Blanche estaba sentada en una gran butaca, junto a la ventana. Vestía un kimono de tela ligera completamente blanco. En los dedos, como si fueran anillos, llevaba unas pequeñas flores de color azul intenso. El cabello negro, reluciente: el rostro oriental, perfecto. (Baricco, 2008: 55).

...el kimono se le entreabrió apenas, a la altura del pecho. Hervé Joncour vio que no llevaba nada debajo, y que su piel era joven y de un blanco inmaculado (Baricco, 2008: 56).

Por su parte, sobre la figura de la muchacha que no tiene ojos de sesgo oriental, podemos apreciar también, una descripción cargada de erotismo.

El único signo visible de su poder era una mujer tendida junto a él, inmóvil, con la cabeza apoyada en su regazo, los ojos cerrados, los brazos escondidos bajo el amplio vestido rojo que se extendía a su alrededor, como una llama, sobre la estera color ceniza. Él pasaba lentamente una mano por los cabellos: parecía acariciar el pelaje de un animal precioso y adormecido. (Baricco, 2008: 28).

Mujer que se asemeja a una fiera en esta representación.

La mujer, símbolo de belleza y exotismo, también cumple un rol de sumisión. Además del pasaje citado más arriba, en el cual la mujer de vestido rojo se encuentra apoyada en el regazo de su amo, podemos mencionar el caso de las ancianas que bañan a Joncour en Japón; las tres mujeres sonrientes que tocan instrumentos de cuerda en una de las fiestas de Hara Kei; o aquella joven muchacha oriental de kimono blanco que le brinda un servicio de placer sin dar explicaciones de su aparición en la habitación de Joncour.

Por su parte Hélène es una mujer sensible y silenciosa que apoya a su marido en todas las decisiones que este toma e incluso calma la ansiedad de este por el amor que siente hacia la misteriosa joven oriental. El episodio en el que Joncour descubre que la carta supuestamente enviada por la muchacha que no tiene ojos de sesgo oriental no es más que un plan de su mujer nos rebela el amor que ella siente hacia su marido.

La literatura y el orientalismo como formas de representación

Said hace hincapié en el hecho de que el análisis de los textos en clave orientalista son “representaciones y no retratos naturales de Oriente” (Said, 2006: 45). Tanto en los textos denominados verídicos por el mismo Said (historia, tratados políticos, análisis filológico), como en los artísticos (imaginarios, literarios) se puede encontrar evidencia de ello.

En referencia a los textos literarios, Umberto Eco, en su ensayo *Sobre algunas funciones de la literatura*,⁴ afirma que el mundo de la literatura nos ofrece un modelo de verdad todo lo imaginario que se quiera. “La exterioridad de la representación está siempre gobernada por alguna versión de perogrullada que dice que si Oriente pudiera representarse a sí mismo, lo haría; pero como no puede, la representación hace el trabajo para Occidente” (Said, 2006: 45).

El relato de los viajes de Joncour y las consecuentes descripciones fruto del encuentro del *yo* con el *otro*, dan a esta novela la fuerza necesaria para poder enmarcarla en una lectura orientalista, como forma de representación del *otro* no Europeo.

El título de la obra de Baricco, en su brevedad, despierta en el lector una serie de ideas sobre lo que vendrá en la narración. Esta obra de lenguaje conciso, es narrada casi a la manera de una antigua fábula oriental.

Seda, título sugestivo y obra de lenguaje ligero, impalpable, “leve” en palabras de Italo Calvino⁵ (leve como la vida de Joncour⁶) es, a su vez, sinónimo de elegancia y opulencia, de viajes y de conquistas.

⁴ Eco, Umberto (2012).

⁵ Calvino, Italo (2010).

⁶ Y en este punto me es imposible no citar este bello fragmento de la obra de Baricco acerca de cómo Joncour pasa sus últimos años de vida: “De vez en cuando, en los días de viento, bajaba hasta el lago, y pasaba horas mirándolo, puesto que, dibujado en el agua, le parecía ver el inexplicable espectáculo, *leve*, que había sido su vida” (Baricco, 2008: 124-125).

Bibliografía

Baricco, Alessandro (2008). *Seda*. Avellaneda: Anagrama.

Calvino, Italo (2010). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.

Eco, Umberto (2012). “Sobre algunas funciones de la literatura”. En *Sobre Literatura*. Buenos Aires: Sudamericana.

Polo, Marco (2006). *Los viajes de Marco Polo*. Avellaneda: Claridad.

Said, Edward (2006). *Orientalismo*. Buenos Aires: Debolsillo.

Todorov, Tzvetan (2008). *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Barrios, Luisina y Ferrer, Cintia: “Ambigüedad e inversión de lo femenino: el personaje de Clitemnestra”

BARRIOS, LUISINA A.

luchyb_22@hotmail.com / luisinabarriosa@gmail.com

FERRER, CINTIA V.

cintia_624@hotmail.com / cintiavferrer@gmail.com

Ambigüedad e inversión de lo femenino: el personaje de Clitemnestra

Introducción

La figura más intensa y completa es sin duda, la terrible Clitemnestra, hábil en la simulación y decidida en la acción, amante devota y de odio despiadado, madre tierna y esposa asesina, criatura verdaderamente gigantesca en sus pasiones y en la poesía.¹

En el presente trabajo nos proponemos analizar la figura de Clitemnestra a la luz de los valores masculinos que adquiere al empuñar el arma homicida que acabará con la vida de Agamenón, para castigar el engaño con que éste ha llevado a cabo el sacrificio de su hija. Trataremos de mostrar cómo el mito del sacrificio de Ifigenia rebasa sus límites para poner en escena la astucia de una *andreia* que mata para vengar la muerte de su hija.

Nos interesa resaltar los diferentes comportamientos que se conjugan en el accionar de Clitemnestra, haciendo especial hincapié en la narración de la esposa del átrida, presente en los episodios III y IV en el *Agamenón* de Esquilo. Aquí entrevemos a un héroe épico, con los más altos valores agonales, ser sacrificado cual bestia entre las redes que ha tejido la hija de Leda, personaje que oscila constantemente entre lo femenino y lo propiamente masculino.

Desarrollo

Para comenzar nuestro desarrollo retomaremos las palabras de Jufresa² en las que describe a Clitemnestra como una mujer con cualidades masculinas a partir de lo narrado por el vigía al comienzo de *Agamenón* y de lo dicho por el corifeo. A través de estos parlamentos se la describe como mujer fuerte, implacable, vengadora, cuya discreción y la capacidad persuasiva la asemejan al varón.

Los valores viriles no solo se evidencian en el parlamento de otros personajes, sino en su propio accionar, puesto que se hace cargo de los asuntos de la ciudad en ausencia de su esposo. En este punto, se hace necesario resaltar que Clitemnestra proviene de una estirpe matrilineal, es decir, que forma parte de una tradición donde el derecho materno determina que el poder se transmite a través de las hijas. A partir de esto podría pensarse entonces, que la esposa del átrida posee una predeterminación particular para el ejercicio del poder contraria a las configuraciones del patriarcado dominantes en la polis ateniense del siglo V.

La mujer se integraba políticamente a la polis griega como hija o esposa de ciudadano y procreadora de linaje.

En la esfera privada de la casa, en donde gozan de una relativa autonomía, administran toda una parte de la vida ritual, en particular la que concierne a los dominios del nacimiento y la muerte, como si los hombres les asignaran el dominio de lo sagrado, en el

¹ Cantarella, R.: *La literatura griega. De la época helenística e imperial*. Losada: Buenos Aires, 1979, p 248.

² Jufresa, M. "Clitemnestra y la justicia" en *Mujeres en la historia del pensamiento*, Rodríguez Magda, Rosa (Ed.), Anthopos: Barcelona, 1997.

que les parece que afloran las fuerzas menos controlables, en nombre de una especificidad explícitamente reconocida. Ambivalencia de la mirada masculina (...) a la vez fascinada y a la defensiva.³

Clitemnestra asume, por sí misma, la administración política de Argos en ausencia de su marido. Utiliza este poder para llevar adelante una venganza personal, lo que era prohibido para las mujeres, que consiste en el asesinato de Agamenón a causa del engaño con que éste sacrificó a Ifigenia. A través de esta forma de castigar la muerte de su hija entra en contacto con el sacrificio y la sangre que le estaban vedados a la mujer y acaba con aquel que ha truncado la herencia del poder matriarcal.

La protagonista teje simbólica y efectivamente las redes de un sistema que entra en conflicto con los principios masculinos de la ciudad-estado griega. La actividad específicamente femenina, el tejido, se transforma aquí en "urdir", "tramar". En palabras de Jufresa "Clitemnestra lo transforma en un sistema de contrapoder masculino"⁴. Encarna no sólo la *metis*, sino también el poder político que la democracia ateniense no admite en una mujer, ya que representa una amenaza para el orden.

La hija de Leda adquiere actitudes viriles pues sobrepasa y redefine la doble actividad propia de la esposa griega en la polis: el tejido y la maternidad.

La acción de tejer presenta en Clitemnestra una doble función: por un lado, le permite construir materialmente las redes para dejar inmóvil a su marido y así poder darle muerte.

Clitemnestra - ... con el tiempo acabó por llegarme éste combate que yo tenía meditado de antiguo, debido a una vieja querrela.

Aquí estoy en pie, donde yo he herido, junto a lo que ya está realizado. Lo hice de modo -no voy a negarlo- de modo que no pudiera evitar la muerte ni defenderse. Lo envolví en una red inextricable, como para peces: un suntuoso manto pérfido. Una vez caído le di el tercer golpe como ofrenda de gracias al Zeus subterráneo salvador de los muertos.⁵

En estas palabras Agamenón deviene en un animal presa de una esposa infiel, de una mujer monstruosa que sobrepasa el límite de lo natural y produce asombro y temor. El átrida es víctima de un sacrificio ritual que procura desagraviar el engaño y el sacrificio de Ifigenia para retornar al orden matrilineal.

Clitemnestra - Ni creo que indigna haya sido su muerte <...> <...>. ¿No causó ese a esta casa una desgracia mediante un engaño? Pero, como trató indignamente a la flor que de mí había brotado de él, a mi Ifigenia muy llorada, y ha sufrido su merecido, ¡qué él no se jacte en el reino de Hades!, porque ha pagado lo mismo que hizo con la muerte que ha recibido mediante un puñal.⁶

³ Zaidman, L. "Las hijas de Pandora, mujeres y rituales en las ciudades" en *Historia de las mujeres en occidente* Duby, G- Perrot, M. (Eds.), Taurus, Madrid, 2000, pág. 133.

⁴ Jufresa, M. "Clitemnestra y la justicia" en *Mujeres en la historia del pensamiento* Rodríguez Magda, Rosa (Ed.), Anthopos: Barcelona, 1997, pág. 67.

⁵ Esquilo. *Agamenón*. Gredos: Madrid, 2006. Vv. 1375 a 1388.

⁶ *Ibidem*, vv. 1522 a 1530.

Entreteje hábilmente los hilos de un discurso persuasivo propiamente masculino.

Corifeo - ¡nos asombra tu lengua! ¡Cuán audaz al jactarte con ese lenguaje junto al cadáver de tu marido!⁷

A través de la palabra Clitemnestra incita a su marido a incurrir en la *hybris*, pues lo convence de pisar la "alfombra púrpura de los dioses", que simboliza la futura sangre derramada por la herida mortal del átrida.

Los rasgos que contrastan con su naturaleza femenina se evidencian no sólo en su comportamiento, sino también a través de los parlamentos de algunos personajes. En primer lugar, la cautiva Casandra se refiere a ella, en su vaticinio, comparándola con una vaca que matará a Agamenón en el cuarto de baño:

Casandra - ¡Lo ha cogido adentro de los vestidos con la astucia de sus negros cuernos y lo está corneando! ¡Ya está cayendo en la bañera llena de agua! ¡Te estoy contando la mala fortuna de un baño que ha dado muerte a traición!⁸

Más adelante la hija de Príamo la menciona como una leona de dos pies y a su amante Egisto como un lobo:

Casandra - ¡Esta leona de dos pies, que con un lobo se acuesta en ausencia del noble león, me va a matar!⁹

En los versos 1514 a 1521 el coro la presenta como una araña tejedora:

Coro - Yaces en esa tela de araña, exhalando tu vida con impía muerte -¡ay, ay de mí!- en ese indigno lecho vencido por muerte traicionera mediante el arma de doble filo que una mano empuñó...¹⁰

Por último, Clitemnestra se presenta a sí misma como una mujer osada y justa, que ha cumplido con lo que consideraba su deber:

Clitemnestra – también vas a oír el veredicto de mi juramento ¡Por justicia – la vengadora de mi hija- por Ate y Erinis, en cuyo honor degollé a ese, no abrigues la esperanza de que el miedo vaya a poner su pie en mi palacio...¹¹

Se observa en los parlamentos de Casandra y el Coro el carácter bestial atribuido a la hija de Leda, sus rasgos monstruosos y animalescos que la acercan al espacio de lo salvaje, propio de la mujer de acuerdo con la cosmovisión griega, al tiempo que está dotada de una inteligencia preponderantemente viril.

También Agamenón es descripto como animal, como toro, es decir, una bestia destinada al sacrificio. En relación con esta temática Vernant advierte que la caza y el

⁷ Ibidem, vv. 1400 a 1401.

⁸ Ibidem, vv. 1126 a 1129.

⁹ Ibidem, vv. 1258 a 1260.

¹⁰ Ibidem, vv.1514 a 1521.

¹¹ Ibidem, vv 1431 a 1434.

sacrificio atraviesan toda la *Orestíada* de Esquilo. El sacrificio monstruoso de Ifigenia entraña aquel del que será víctima el átrida. El hijo de Atreo es un hombre degollado en un sacrificio monstruoso, pues va acompañado de libaciones por parte de la leona que le ha dado muerte, y a la vez es un animal preso en la red, acosado antes de ser matado. La captura del ser humano que será sacrificado se ve así atravesado por metáforas de caza, pues el asolador de ciudades queda inmovilizado en una red y es abatido como un toro. Pero a la vez es otra forma de expresar un sacrilegio, porque los animales domésticos o las víctimas deben indicar con una señal su asentimiento, contrariamente a una muerte mediante trampa. Así se puede advertir un punto culmine en la tensión entre valores opuestos y una inversión que se expande e impregna la tragedia: la hembra ha matado a su macho y con este acto el desorden y el salvajismo se han instalado en la ciudad, el sacrificio ha sido un anti-sacrificio, una caza perversa.

La muerte de Agamenón adquiere, así, un carácter no sólo ritual, sino también femenino. Sobre las muertes femeninas Loreaux dice:

Las mujeres –ahorcamiento, *sphagē*, suicidio, crimen o sacrificio- tiene que morir por la garganta y sólo por ella.¹²

En su muerte, el rey de Argos, cumple un rol totalmente femenino; desnudo, desprovisto de armas, dentro de los límites del *oikos*, es penetrado en la garganta con una espada. Con respecto a esto Loreaux explica que la espada es un instrumento que define a la muerte en cuanto personaje masculino, y por ende matar con la espada deviene una acción masculina.

El crimen del átrida no se ve en escena, sino que se percibe a través de los gritos proferidos por él, esta cualidad escapa a lo meramente ritual, pero se asemeja aún más a la muerte femenina.

Se manifiesta en este punto, a nuestro entender, una inversión total de los roles por parte de los protagonistas -Agamenón y Clitemnestra-. Es decir, el átrida adquiere un rol pasivo, por ende femenino; mientras que la figura de la hija de Leda se construye como un personaje masculino, con determinación y capacidad para actuar.

Esta inversión de roles llevada a cabo por Clitemnestra puede compararse, según lo dicho por L. Zaiman, con la locura dionisiaca:

Las mujeres locas de Dioniso, las Bacantes son ante todo, en el imaginario de los griegos, figuras míticas que ponen de manifiesto la inversión del orden de la ciudad y de la

¹² Loreaux, N. "Lugares del cuerpo" en *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Visor: Madrid, 1989, pág. 76.

familia. Esposas que olvidan sus deberes y que, para colmo de sacrilegio, despedazan a sus propios hijos en el espacio salvaje de la montaña.¹³

La figura femenina que nos ocupa introduce en el *oikos* el salvajismo y degüella a su marido mediante un accionar irracional, una locura desatada por el asesinato de su hija que conlleva una premeditación para ejecutar su venganza. De este modo, subvierte los espacios de la ciudad y la familia, pues asume el poder necesario para ajusticiar la muerte de su progenie y conquistar espacios políticos inherentes a la masculinidad.

El salvajismo con el que Clitemnestra impregna al *oikos* puede ser analizado a partir de la contraposición de lo apolíneo y lo dionisiaco planteado por Nietzsche en *El Origen de la Tragedia*:

Quando nos representamos esta divinización (Apolo) de la individuación, sobre todo, como imperativa y reguladora conoce una sola ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo, la medida en el sentido helénico. Apolo, como divinidad ética, les exige a los suyos la medida y, para poder conservarla, el conocimiento de sí mismo. De modo que, sumada a la exigencia estética de la belleza necesaria tenemos la obediencia (...) mientras que la presunción y la exageración son los *daimón* hostiles a la esfera apolínea y, en este sentido, pertenecen (...) al mundo bárbaro.¹⁴

La hija de Leda encarna en sí misma la dualidad apolínea-dionisiaca. Por una parte, está revestida por un velo racional y armonioso -apolíneo- pues se presenta como la esposa fiel que espera paciente el regreso de su esposo, haciéndose cargo de las cuestiones de la polis.

– Clitemnestra: voy a apresurarme con la mayor celeridad a recibir a mi marido, merecedor de mi respeto, pues, para una esposa ¿qué luz más dulce de ver que esa: abrirle la puerta al marido, cuando regresa de una campaña porque un dios lo salvó? Anúnciale esto a mi esposo: que venga lo más pronto que le sea posible, que el pueblo lo ama, que cuando llegue encontrará en su palacio una esposa fiel, tal cual la dejó...¹⁵

Sobre esta superficie que aparenta corresponderse con el imaginario representativo de las mujeres griegas, aparecen rasgos de masculinidad que guiarán su conducta en el momento mismo de cobrar venganza.

Por otra parte, el carácter dionisiaco deviene en la inversión de lo inherente a ambos sexos y provoca el ejercicio del poder de las mujeres sobre los hombres. En palabras de Vernant:

Dioniso mezcla las fronteras entre lo divino y lo humano, entre lo humano y lo animal, entre el aquí y el más allá. Pone en contacto lo que estaba aislado, separado. Su irrupción, en forma de trance y posesión reglamentados, es, en la naturaleza, en el grupo social, en cada individuo, una subversión del orden.¹⁶

¹³ Zaidman, L. "Las hijas de Pandora, mujeres y rituales en las ciudades" en *Historia de las mujeres en occidente*, Duby, G- Perrot, M. (Eds.), Taurus: Madrid, 2000, pág. 154.

¹⁴ Nietzsche, F. "Prólogo a Richard Wagner" en *El origen de la tragedia*. Gradifco: Buenos Aires, 2009, pág. 46.

¹⁵ Esquilo. *Agamenón*. Gredos: Madrid, 2006, vv. 600 a 607.

¹⁶ Vernant, J-P.: "El Dioniso enmascarado de *Las Bacantes* de Eurípides" en *El Hombre*. Manantial: Buenos Aires, 1986, pág. 62.

El primer punto de contacto con lo dionisiaco se halla en la alfombra púrpura que no sólo representa el poder de los dioses, sino también el color del vino, símbolo de locura y desenfreno, pues este sólo puede convertirse en bienhechor a través de una práctica ritual. En el momento en que Agamenón cede a la persuasión de Clitemnestra de posarse sobre la alfombra entra en el espacio de la alteridad construido por su esposa.

A diferencia del culto dionisiaco, donde la mujer es arrastrada fuera del *oikos* y "lejos del telar", Clitemnestra, sin abandonar el hogar, hace ingresar a éste el desenfreno y lo bestial. Por el camino púrpura atrae a su esposo y lo introduce en el baño, que se configura en la tragedia como el bosque y el lugar de lo salvaje, para darle caza entre sus redes. En la escena ambos personajes sufren la metamorfosis dionisiaca, ya no vemos a los reyes de Argos, sino al toro Agamenón listo para el sacrificio y a la leona Clitemnestra acechando a su presa para asestarle el golpe que vengará la muerte de su hija.

En el culto dionisiaco el individuo rebasa los preceptos apolíneos, el equilibrio y los límites, arrojándose al olvido de sí mismo, para alcanzar la purificación. La esposa del átrida, por el contrario no busca la purificación a través de la muerte de su esposo, sólo pretende castigar el engaño con que Agamenón sacrificó a Ifigenia y reivindicar de ésta manera un orden anterior a la *polis* -anacrónico-, correspondiente al matriarcado que entra en choque directo con los principios de la ciudad estado. Esto da como resultado que la necesidad de vengar la muerte de su hija sea rechazada por la democracia ateniense. Clitemnestra subvierte el orden político:

es la imagen de todo aquello que podría hacer imposible el orden de la polis. Por ello es justo que muera, y que muera a manos de su hijo varón.¹⁷

Conclusión

A modo de conclusión podemos decir, entonces, que en el acto por el cual Clitemnestra cobra venganza por la muerte de Ifigenia se aprecian con mayor claridad las dimensiones masculinas que impregnan su figura. Su astucia retórica, su rol ante la polis y el ardid y la acción con los que realiza el acto sacrificial resaltan la ambivalencia en la que se desenvuelve constantemente la protagonista del *Agamenón*. Esto no sólo determina un papel masculino para Clitemnestra, sino que deja en posición femenina al rey de Argos.

Esta característica que posee la hija de Leda no sólo se vislumbra por sí misma, sino también por contraste con el rol femenino al que el átrida es sometido, mediante el ardid de su esposa.

¹⁷ Jufresa, M. "Clitemnestra y la justicia" en *Mujeres en la historia del pensamiento*. Rodríguez Magda, Rosa (Ed.), Anthopos: Barcelona, 1997, pág. 74.

Bibliografía

- Cantarella, R.: *La literatura griega. De la época helenística e imperial*. Losada: Buenos Aires, 1979.
- Esquilo. *Agamenón*. Gredos: Madrid, 2006.
- Loroux, N. “Lugares del cuerpo” en *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Visor: Madrid, 1989.
- Jufresa, M. “Clitemnestra y la justicia” en *Mujeres en la historia del pensamiento*. Rodríguez Magda, Rosa (Ed.), Anthopos: Barcelona, 1997.
- Nietzsche, F. “Prólogo a Richard Wagner” en *El origen de la tragedia*. Gradifco: Buenos Aires, 2009.
- Vernant, J.-P.: “El Dioniso enmascarado de *Las Bacantes* de Eurípides” en *El Hombre*. Manantial: Buenos Aires, 1986.
- Zaidman, L. “Las hijas de Pandora, mujeres y rituales en las ciudades” en *Historia de las mujeres en occidente*, Duby, G- Perrot, M. (Eds.), Taurus: Madrid, 2000.

Bernardi, María Belén: “Políticas del margen y procesos de construcción de la identidad en *Ganas de hablar*, de Eduardo Mendicutti”

BERNARDI, MARÍA BELÉN
mariabelenbernardi@gmail.com

**Políticas del margen y procesos de construcción de la identidad en
Ganas de hablar, de Eduardo Mendicutti**

Introducción

En un constante vaivén entre disquisiciones del pasado y del presente, entre lo dicho y lo callado, entre sucesos públicos e íntimos, transcurre la vida de Cigala, protagonista y voz narrativa que condensa el punto de vista adoptado para contar la historia en *Ganas de hablar* (2008).

Nuestra propuesta de lectura consiste en analizar cómo esa voz singular va recogiendo a lo largo del texto ecos de otras voces representantes de sectores minoritarios, desfavorecidos en un pueblo (y en un mundo) cuyo concepto de inclusión se presenta como paradójico, restrictivo y aparente.

La dimensión ética de la novela de Mendicutti radica en poner en escena el conflicto de la existencia de sujetos que se sitúan en una periferia impuesta por factores culturales, étnicos y socioeconómicos locales y globales. En este contexto, la marginación debido a una determinada condición sexual se une a otras situaciones de margen, como lo son la pobreza, la vejez, la extranjería y la no pertenencia a las clases sociales hegemónicas.

La construcción identitaria que emerge de este cuadro desafía y problematiza la noción de alteridad, al tiempo que revaloriza una concepción plural y diversa de la realidad.

Narrar desde la periferia: comunión y polifonía de marginalidades

El microcosmos en el que se sitúa *Ganas de hablar* se halla inscripto en el período actual usualmente denominado “posmodernidad” que, en términos generales, define un mundo globalizado, signado por la prevalencia de valores individualistas y de consumo, con nuevas posibilidades de comunicación y nuevas subjetividades que emergen como producto de coordenadas témporo-espaciales diferentes: la virtualidad de las relaciones humanas como lugar privilegiado de entablar relaciones y la instantaneidad y fugacidad en la percepción del tiempo.

Lejos del proceso de conformación de los Estados nacionales en el siglo XIX, cuyo objetivo fundamental consistía en conformar sociedades homogéneas, tanto desde el punto de vista cultural, como étnico y lingüístico, en la actualidad nos hallamos inmersos en un mundo transnacional que desdibuja las fronteras geográficas, haciendo visibles fenómenos de multiculturalismo y pluralidad. Según Lechat, “existe hoy una cultura mundial marcada por la organización de la diversidad más que por la copia de la uniformidad” (Lechat, 1996: 168)

Sin embargo, más allá del reconocimiento de la existencia innegable de lo diverso, se torna indispensable cuestionarnos qué lugar ocupan en nuestras sociedades las categorías de otredad y de alteridad y qué mecanismos se ponen de manifiesto en la incorporación de las

minorías que, a pesar de tal reconocimiento, continúan ocupando un territorio que se sitúa al margen de los avances tecnológicos, políticos y culturales conquistados en la era actual.

El mapa histórico anteriormente trazado puede resumirse en las siguientes palabras de Guillaume:

Desde la perspectiva de lo Universal hemos desplazado hacia lo inhumano a las razas inferiores, para luego desplazar igualmente, tal como lo ha demostrado M. Foucault, a los locos, a los niños, a los ancianos, a los pobres...Todas las categorías, en el límite de este proceso, son excluidas y segregadas, normalizadas, en una sociedad en donde 'lo normal' y lo universal se confunden finalmente bajo el signo de lo humano. Se conquista la libertad, bajo la enseña de los derechos humanos, pero es la libertad de hacer lo mismo que los demás, o casi. (Baudrillard y Guillaume, 2000: 14)

En ese sentido, la historia de Cigala, protagonista de *Ganas de hablar* ilustra esta paradoja. Retomaremos brevemente las líneas argumentales de la novela: Cigala es un “mariquita” de La Algaida, de setenta y seis años, que desde los dieciséis se ha ganado la vida haciéndole la manicura a las señoras pertenecientes a las clases más o menos pudientes de su pueblo. El conflicto se inicia cuando, al enterarse de que el municipio va a ponerle su nombre a una calle, Cigala decide que ésta sea la calle Silencio, como emblema que contrarreste todo lo que él ha tenido que callar. La respuesta surge inmediatamente: un gran sector se opone a dicha pretensión, dado que en esa calle procesiona la cofradía del Cristo del Silencio cada Miércoles Santo.

Desde el primer momento se pone de manifiesto una toma de posición paradójal, velada, por parte de la mayor parte de los habitantes del pueblo: lo que parecía ser un gesto de igualdad,¹ de reivindicación hacia Cigala oculta en el fondo una actitud de menosprecio y de conservación de los mismos valores que intentan subordinar las diferencias de un otro que es interpretado como elemento corrosivo y subversivo de las buenas costumbres y la moral cristiana del pueblo.

De esta manera, la aceptación que se hace de Cigala considerándolo una institución es, por lo menos, aparente, es decir, se lo respeta como par en tanto y en cuanto acate los dictámenes de una sociedad regida por estándares binarios de lo que se percibe como permitido / prohibido, legal / ilegal. Pero en el instante en que se rebela contra las normas establecidas y exige que su calle sea ésta y no otra, corriéndose así del rol pasivo² que le es adjudicado por los sectores de poder, es que aflora la verdadera cara del supuesto régimen de inclusión, igualitario y democrático.

¹ Así lo percibe Cigala al verse equiparado con las grandes figuras locales: “Yo, con una calle como el alcalde don Manuel Cantero, o como el padre Jerónimo, o como el poeta Francisco Llorente...” (Mendicutti, 2008: 12)

² El del “mariquita” gracioso, entretenido, que sólo hace reír, como declara Mendicutti en sus entrevistas.

Cabe aclarar que Cigala es víctima de un triple frente de exclusión: por homosexual, por pertenecer a una clase baja trabajadora y por anciano, aunque en la raíz del conflicto mencionado prevalezcan las dos primeras condiciones.

Así, aflora en la novela una visión que conjuga los distintos modos de marginación presentes en las sociedades actuales y las vuelca en la voz aparentemente única que narra la historia, haciendo visible todo un tejido de tramas colectivas marcadas por el silencio y la resignación.

A propósito de este tema, y en referencia a los principios que guían a Mendicutti como escritor y al personaje homosexual que elige como protagonista de sus ficciones, Jurado Morales expresa:

Se interesa por él por lo que tiene de homosexual, claro está, pero también por lo que tiene de perdedor, marginado, excluido, excéntrico, discordante con los patrones de la hora actual. De ahí que a la rareza sexual -en ocasiones en forma de travestismo o transexualidad- se unan los estigmas de la vejez, la inmigración, la prostitución, la pobreza, la represión, la enfermedad y otros tantos de esta calaña, para testimoniar un presente insolidario e hipócrita que acepta al gay bien vestido y bien empleado pero no al maricón barriobajero. (Jurado Morales, 2009: 75)

En esta línea de consideraciones, el relato monologal que hace Cigala de su vida, de su pasado y su presente, alberga las voces de toda una comunidad de marginales segregados de la sociedad.

La primera instancia que inaugura el texto en relación a esta comunión de alteridades se encuentra representada por Antonia, hermana de Cigala, que sufre de una enfermedad senil que le impide hablar y valerse por sí misma. Se constituye en una de las principales destinatarias del soliloquio del protagonista, quien se hace cargo de asumir esta carencia de Antonia: "...a lo mejor no te acuerdas de nada, pero yo me acuerdo por ti. A lo mejor no se te revuelve nada en las tripas, pero a mí se me revuelve por ti. No te das cuenta, no piensas, no te enrabetas, no hablas, pero yo pienso, yo me enrabeto, yo hablo por ti". (Mendicutti, 2008: 229).

Por otra parte, la condición de otredad que encarnan ambos personajes, junto con la Fallon, travesti que ayuda a Cigala a cuidar de Antonia, se manifiesta en un pasaje en el que salen a dar un paseo y sienten la mirada de la gente sobre ellos, como si fueran elementos extraños a la naturalidad de un domingo: "Tú no mires, Cigala, tú no eches cuenta de que todo el mundo nos está mirando. Es natural. ¿Cuánto hace que no dábamos un paseo así?" (Mendicutti, 2008: 77).

Durante este mismo pasaje, se hace alusión al pasado de Antonia y a su relación con un hombre casado de la alta sociedad, Alfonso Sandoval, motivo de un escándalo de proporciones similares al ocasionado por Cigala y su calle. Avanzada la novela, rememora el

abuqueo sufrido por Antonia a sus quince años, debido a su no pertenencia a las clases acomodadas del pueblo.

Y por aquello empezó, Antonia, por la Fiesta del Guadalquivir de aquel año, que no paró don Alfonso Sandoval hasta que consiguió que te nombrasen Dama de la Reina de la Fiesta. Entonces, la Reina de la Fiesta de Guadalquivir era siempre una niña bien, una niña de posibles, o la hija de una autoridad importante (...) Y allí estabas tú, Antonia, guapísima de morir, que todo te lo costeó don Alfonso Sandoval, o las Bodegas Sandoval, que para el caso era lo mismo, allí estabas tú, una preciosidad, pero hija de Rafael el Ostionero y de María la Chíchara, de la barriada del Mazacote... (Mendicutti, 2008: 120)

Otra realidad alterna que Cigala asume la responsabilidad de narrar es la de los inmigrantes, fenómeno constante en España desde finales del siglo XX. Su condición de foráneos, de extranjeros en una tierra que no los conoce, no los comprende y se muestra reacia a darles asilo es una situación que Cigala conoce muy bien y comparte con ellos, aunque por diferentes razones:

...es que cuando los veo, muertecitos de hambre y fatiga y de todo por tal de conseguir una vida mejor, me veo yo en una canoa, en medio del mar, de noche, sin saber ya qué hacer para llegar a donde me muero de ganas de llegar, a donde está todo el mundo, a donde todo el mundo vive bien, tan tranquilo, sin tener que esconder nada, sin tener que callar nada, sin tener que hacer un carnaval diario para que te miren bien, para que no te miren mal (...) ¿Qué diferencia hay entre esas criaturas que se echan al mar con lo puesto y yo? Mucha, ya lo sé, pero ninguna. En el fondo ninguna. (Mendicutti, 2008: 79, 80)

Del mismo modo, no ve diferencia alguna entre él y un muchacho que conoció en su único viaje a Nueva York y al que sólo por desconocimiento insultó llamándole "nigro", por no saber "ni papa de inglés" ni "lo malo, lo feo, lo cruel que es llamar nigro a un negro". Este remordimiento lo acompañará toda su vida, porque comprende que las causantes de su propio malestar, del desprecio del que ha sido objeto en tantas ocasiones, son las mismas que sitúan a este muchacho en la exclusión. Comprende también el significado perverso de algunas denominaciones y los prejuicios que conllevan: "Nigro. Maricón. Lo mismo". (Mendicutti, 2008: 39, 40)

Por otra parte, a lo largo del texto, Cigala hace públicas historias que le han contado de casos de extrema pobreza. Ante la merma de clientes a causa del escándalo de la calle y ante el inminente peso de la vejez, unido a la preocupación por el futuro de Antonia y el suyo, Cigala refiere:

No sé dónde pasó, creo en Italia, no sé si lo contaron por televisión, o dónde lo leí, ¿dónde lo leíste, Cigala?, qué historia: dos años tuvo un hombre el cadáver de su padre en el congelador, para no perder la pensión del difunto, hasta que descubrieron el pastel. Bueno, el congelado. (Mendicutti 2008: 142)

Asimismo, abundan los relatos de señoras bien venidas a menos que son felices aun viviendo en pos de mantener las apariencias de una opulencia caduca, como lo demuestra el siguiente caso:

Y ella, Cecilia López de Aramburu (...), sigue acarajotada perdida (...) Y la mujer, feliz. Qué envidia, la verdad, aunque sólo tenga lo que lleva puesto. Es lo que dicen, que en esa casa no hay más que una ropa de domingo para ella y para sus dos niñas, unas mocitas ya, y que se turnan para ponérsela, así que domingo que sale una, un poquito arreglada, no salen las otras dos, se quedan en casa tan ricamente. (Mendicutti, 2008: 72)

Por último, a través de Cigala se cuele la voz de la Fallon, que también carga con un doble motivo de prejuicio: ser travesti y pobre. Y peor aún: que la situación de vulnerabilidad social lleve a personas en mejor posición a sacar provecho de eso. La Fallon recuerda la noche en que un grupo de cineastas la llamó para que les cocinara y no le pagaron nada. Dice Cigala: “...los muy fantasmas no te pagaron ni la compra que tuviste que hacer. Y tú te callaste, ¿verdad? (...) Porque también tú has tenido que callarte en la vida lo tuyo” (Mendicutti 2008: 202, 203).

Este acopio de voces, de narrativas de la marginalidad en boca de uno de sus representantes que les otorga visibilidad revelan una ética de escritura por parte del autor así como también la asunción de un compromiso con el género novela que reside en el lenguaje seleccionado y en el tipo de personajes que, desde su situación periférica, toman el control de lo narrado, en un movimiento que los reubica y coloca en una posición preponderante. Según Jurado Morales:

Mendicutti escribe desde un horizonte vital fundamentado desde el compromiso con los seres más desfavorecidos y frágiles a los que el tsunami del canon masculino-heterosexual-blanco-joven-sano-culto-rico ha arrastrado a los infiernos de la invisibilidad y la taciturnidad. (Jurado Morales, 2009: 76)

Por estas razones, si bien coincidimos en que uno de los aspectos fundamentales que *Ganas de hablar* aborda es el “terrible drama íntimo” de la vida de Cigala, tal como lo enuncia De Villena, disentimos de la afirmación de que “en un cierto momento (...) la novela parece adquirir un tinte social” (de Villena s/d: 123), así como también de la consideración del conflicto social como una mera anécdota argumental, como podría haberlo sido cualquier otra. Creemos que las coordenadas histórico-sociales, los imaginarios validados por los grupos de poder económico y político, cristalizados en sentido común y en la elaboración de prejuicios y estereotipos, son los principales detonantes de ese drama íntimo de Cigala que, si bien adquiere características únicas e irrepetibles, también funciona como soporte que articula los dramas de muchos otros seres, anónimos, a los que toda comunicación les resulta vedada. Así lo ilustra el siguiente pasaje:

Ponerle tu nombre a una calle es como ponerle el nombre de esos miles de gentes que fueron como tú y como yo y lo pasaron tan mal, Cigala, hasta a la cárcel fueron, y a los manicomios, o los enterraron como perros, eso me ha dicho el niño de la Batea, sólo por ser como tú y como yo. (Mendicutti, 2008: 130)

Nuevamente, si bien aquí el personaje se refiere a un miembro del colectivo gay, el carácter marginal de todos los casos recogidos en la novela los iguala y hermana en una causa común.

Procesos de construcción identitarios: entre pasado y presente

Tal como lo hemos hasta aquí analizado, *Ganas de hablar* pone en escena el conflicto de seres complejos, cuya historia se encuentra signada por las características del grupo al que pertenecen así como también a avatares individuales que moldean a cada paso su posicionamiento respecto de los demás miembros de la sociedad. La construcción identitaria que entra en juego en la novela excede los marcos de una consideración del sujeto como poseedor de una identidad de carácter esencialista, monolítica, estática y permanente, poniéndolos en cuestionamiento.

En este sentido, si bien es cierto que en la novela, tal como lo plantea Jurado Morales refiriéndose a Cigala que “estamos ante un ser formado” (Jurado Morales, 2009: 88), en contraposición con otras en cuyos personajes la identidad se está labrando, creemos que en el caso de *Ganas de hablar* la problemática planteada por la oposición de un grupo mayoritario de gente a que Cigala obtenga la calle Silencio resulta disparador de un conflicto en el personaje, que lo obliga a replantearse su propia condición y lugar en el mundo.

No resulta casual que luego de este episodio en que se juzga y cuestiona a Cigala como ciudadano y como ser humano, comience a perseguirlo un fantasma del pasado en particular: el de su padre.

Los comentarios reprobatorios de Purita Mansero, que se cree “más algaideña que nadie. Y más decente que nadie, y con mejor gusto que nadie, y más católica que nadie” (Mendicutti, 2008: 21) junto con los gritos de “maricón” y las pintadas de “Cigala, al paredón” de los “esquíns” (Mendicutti, 2008: 107) ponen en peligro la estabilidad conseguida por el personaje con el esfuerzo de toda una vida asegurándose su clientela, su trabajo y su lugar en la sociedad.

Por esta razón, el padre aparece como figura que sintetiza el carácter conservador de La Algaida y todas las razones o pretextos esgrimidos en contra de su calle. Entre los numerosos recuerdos que trae Cigala al relato se encuentran algunos de una infancia

temprana, en la que el padre se negaba a tenerlo en brazos y otros más recientes que lo siguen atormentando hasta el presente:

...a lo mejor sigo apestando hasta que me muera, apestando desde aquel día, desde que mi padre me echó encima un serón entero de cagarrutas del burro Perraca, me llenó de mierda y ya no he dejado de apestar a mierda, es una peste que no he podido quitarme del todo de la nariz. (Mendicutti, 2008: 296)

Sin embargo, el cúmulo de recuerdos de la cara de asco del padre y de la vergüenza que sentía por la homosexualidad de su hijo se encuentran permeados en la novela por un episodio, sólo uno que se sale de dichos estándares: la ocasión en que Cigala y un grupo de amigos se sacan una foto frente al cine con una pancarta que rezaba: “En esta película sale Joan Crawford”, dado que en el cartel del cine no aparecía, por prohibición de Franco. El periódico *El Algaideño* publicó la foto, “decían que éramos unos elementos indeseables y afeminados que se atrevían a desafiar, por devoción equivocada por el cine, por pura idolatría, las órdenes del Gobierno”. Ante la multa impuesta a los manifestantes, Cigala recuerda oír del padre: “Voy al cuartelillo a pagar, eso me dijo. Y sonrió de aquella manera, pero sonrió” (Mendicutti, 2008: 65).

Quizás por el hecho de desafiar el poder es que el padre pudo aceptar al menos en una ocasión a su hijo. Porque tal vez pudo entrever el germen de rebeldía que hubiera deseado que se extendiera también a las “señoritas” a las que Cigala le hacía la manicura, profesión que desdeñaba debido principalmente al carácter parasitario atribuido a ese sector social de la clientela.

De este modo, retomando el problema inicial, corroboramos que la postura del padre es idéntica a la de la sociedad en su conjunto: aceptar e incluir sólo aquella porción de lo diverso que entra en consonancia con los patrones que el modelo hegemónico considera aceptable o “tolerable”. En relación a un comentario del blog que le crean para sumar adhesiones, Cigala expresa:

Vale, está clarísimo, éste es de los que respetan a todo el mundo, de los que tienen muchísimos amigos maricones, de los que no se meten con nadie si no se meten con ellos o con sus hijos, pero que todo tiene que tener un límite y a ver si vamos a terminar con todas las calles de España llamándose con el nombre de algún maricón. (Mendicutti, 2008: 177)

En resumen, tal como lo plantea de Villena: “Las cosas han cambiado, cierto, pero basta escarbar un poco para percibir que ni la mitad de lo que parece...” (De Villena, s/d: 88).

Conclusión

Hemos intentado analizar la significación y alcances de voces que se erigen desde diversos lugares de marginación impuestos por sectores hegemónicos, detentores del poder, y

la manera en que esas mayorías resuelven la problemática de la alteridad y la diversidad, en un mundo posmoderno que sólo logra incluirlos y describirlos de manera fragmentada y contradictoria.

Por otra parte, hemos querido esbozar el desafío que plantea la constitución de una identidad en el contexto de estos escenarios y cómo la misma se nutre de diversos factores que cuestionan la idea de un sujeto ajeno a las condiciones socio-históricas en donde se desarrolla.

Ganas de hablar nos sitúa desde la primera página ante el desafío de narrar realidades plurales y diversas desde la pluralidad misma. Éste es, a nuestro entender, uno de los mayores logros y reivindicaciones en la historia de la novela española contemporánea.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean y Guillaume, Marc. *Figuras de la alteridad*. México: Taurus, 2000.
- De Villena, Luis Antonio. “Hablar contra el silencio” en cervantesvirtual.com.
- Jurado Morales, José. “Las ganas de hablar de Eduardo Mendicutti”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 705 (2009): 73-90.
- Lechat, Noelle. “Globalización y culturas diversificadas”. *II Jornadas de Etnolingüística y Jornadas de Antropología de la Cuenca del Plata*. Rosario (1996): 167-172.
- Mendicutti, Eduardo. *Ganas de hablar*. Buenos Aires: Tusquets, 2008.

Bonini, Marcelo: “La lección del maestro: Juan Carlos Onetti a través de Juan José Saer”

BONINI, MARCELO
marcelobonini@hotmail.com.ar

La lección del maestro: Juan Carlos Onetti a través de Juan José Saer

*Un solo autor no hace literatura. En el espacio físico que ocupaba el hotel donde Hernández escribió el Martín Fierro, ahora está la Secretaría de Inteligencia del Estado. Quizás allí podamos averiguar quién fue Leopoldo Lugones. Y entonces usarlo para lo único que sirve la literatura: producir otra.*¹

I

Dos ideas concretas podemos extraer de esta cita que vale aquí como epígrafe y como puerta de entrada hacia la cuestión de la que se ocupará este texto: iluminar, en un breve pasaje de *Nadie nada nunca* de Juan José Saer, como este último cita un momento de *Para una tumba sin nombre* de Juan Carlos Onetti y trata, oblicua y brevemente, el problema de la tradición.

La primera idea: sin pompa ni jerga, Feiling, en nuestro epígrafe y a lo largo del artículo de donde fue extraído, nos hace desconfiar de la idea monolítica de autor como creador "original" de obras singulares, únicas. Cada texto es a la vez otros textos, sus voces y ecos, huellas y manchas indelebles: polifonía, ya lo sabemos. Incluso cada texto puede contener al que lo niega, como los libros de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". La *Ida* y la *Vuelta de Martín Fierro* tal vez confirmen esta idea.

La segunda idea expande la primera a la vez que expande el panorama. Pensar que la "utilidad" de la literatura (sin inmiscuirnos en su *status* de mercancía editorial o en su función política o moral, o incluso en una definición de la misma, si la hubiera) es generar *más* literatura no hace caer al argumento en la tautología, en el esteticismo distraído del contexto social de los textos o en el formalismo más puro. El resto, la función última o la más primaria, la característica básica de una literatura (en tanto, obviamente, *texto*) es ser producto y productora de otras. La autonomía de la literatura y la autonomía *literaria*, desde Flaubert en adelante, no quiere decir independencia, y mucho menos independencia absoluta. La realidad, como intento de enmarcar y dar un sentido a la experiencia de lo real, mancha y se entromete finamente en sus intersticios. La mención del Hotel Argentino (casi un nombre genérico) devenido Secretaría de Inteligencia del Estado, donde un Hernández aburrido, *ocioso*, escribe a su pobre gaucho, es más que suficiente.

La realidad, el intento por recortar lo real y hacerlo inteligible o cognoscible ha sido denominado en el campo de la literatura, con múltiples inflexiones a través del paso del tiempo, realismo, pensándolo no tanto en los términos de universalidad impuesta por la burguesía de Europa central del siglo XIX a través de la novela sino más bien como lo define en una corta estocada Abelardo Castillo: "El realismo bien entendido no es una escuela, ni

¹ Feiling, C.E: "Sus epítetos casi siempre (Leopoldo Lugones a través de Jorge Luis Borges)" en *Con toda intención*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005, pág 90.

una corriente, ni otra cosa por el estilo; es el único modo de hacer obras de ficción. Incluso, obras fantásticas."² Este realismo en sentido estricto es el que nos servirá para pensar el juego de construcción, destrucción y reconstrucción que, en diferentes tonos pero en mismo espíritu, ambos escritores llevan a cabo con el realismo en sentido lato; esto es, el Realismo de la Novela.

Una tercera y última entrada a la cuestión que este texto convoca es, como se ha dicho, la tradición: este en apariencia anquilosado, aburrido y ¿represivo? sustantivo que muchas veces es dejado de lado (y que se complementa con, por ejemplo, pésimas lecturas de "La muerte del autor"). No se trata (no *sólo* se trata) de alguna "gran tradición de Occidente" o, incluso, Oriente (o, también, humana o universal, en tanto imperativo categórico a obedecer) sino de algo más modesto. Se trata del sentido etimológico del verbo latino *tradere*: entregar, pasar o transmitir. Toda tradición, por más pequeña que sea, se conquista. Toda tradición, por más ambiciosa que sea, es retrospectiva.

II

Dos potentes declaraciones de Juan José Saer, casi en tono de manifiesto, nos despejan el camino. La primera es citada por Beatriz Sarlo en *Saer, un original*: "La literatura latinoamericana para mí es sólo una categoría histórica, o ni siquiera histórica, una categoría geográfica, pero no es una categoría estética. Para mí no hay nacionalidades de novelistas, para mí hay escritores y punto."³ La segunda declaración complementa y da el golpe de gracia a la idea de conjunción entre literatura y nacionalidad, en el sentido que conllevaría (casi como en un silogismo) articular el primer término como necesario *representante* del segundo. Al pensar la novela breve alrededor de 1960 Saer escribe:

(...) la fascinación que ejercía la novela breve solo decayó cuando, a mediados de los sesenta, *el género "gran novela de América", patética superposición de estereotipos latinoamericanos destinada a conquistar el mercado anglosajón, plegándose en el contenido y en el formato a sus normas comerciales, desalojó de las librerías a los discretos y admirados volúmenes de alrededor de cien páginas que perpetuaban tantas obras maestras.*⁴

"Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos"⁵ espeta Eladio Lancero, narrador de *El pozo*, puntapié de la novela moderna en Latinoamérica (moderna en el sentido de Faulkner, Joyce, Woolf, etc.), escrito por un jovencísimo Onetti de

² Castillo, Abelardo: "Realismo dos" en *Ser escritor*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, pág 190.

³ Sarlo, B. *Saer, un original*, en *Orbius Tertius*, 2005, X (11), pág. 1.

⁴ Saer, J. J: "Prólogo. Onetti y la novela breve", en Onetti, J.C: *Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, págs. 9-10. (Subrayados nuestros.)

⁵ Onetti, J.C.: op. cit., pág 42.

veintitrés años y publicado recién en 1939. Hay una tradición, pero el narrador los hace equivaler, irónicamente, a la nada, una nada que no debiera ser tomada en sentido literal. No hay en Onetti, entonces, ninguna "patética superposición de estereotipos latinoamericanos" y, como el gran modernizador de la literatura en el Río de la Plata que fue, estuvo a la altura de su contemporaneidad y no necesitó de la inclusión del color local en su acepción más pintoresca para dar cuenta de su realidad. Escribió un desierto sin camellos, al decir del Borges de "El escritor argentino y la tradición".

En *Para un tumba sin nombre* podemos hallar otra invectiva paródica de Onetti contra el gaucho como supuesta figura representativa del "ambiente" rioplatense. Josefina Ludmer definió a esta *nouvelle* de 1959 como "(...) un texto vacío que sólo cuenta y escribe que cuenta" y en donde

todos los mecanismos de la escritura de Onetti se encuentran allí pero al desnudo, sin relleno, en otro registro, "sin nombre". Puede abstenerse de la nominación en la medida en que su ley se sitúa en el plano de la operación textual (en la producción de la significación) y no en el de sus relaciones con el referente (en la reproducción "realista").⁶

No es siquiera un gaucho "real" lo que encontramos en el capítulo IV de esta novela breve: se trata de Jorge Malabia, protagonista del relato junto al recurrente Dr. Díaz Grey, quien luce, vestido para montar su caballo, "unas botas demasiado nuevas, en todo caso para el disfraz campesino que usó aquellas vacaciones."⁷ Ropa de montar, botas y *breeches* y demás parafernalia es la que utilizan los amigos del veinteañero Malabia, quienes incurren en "actitudes gauchas y desaprensivas"⁸ y montan sólo los domingos. El joven Malabia quiere distinguirse de sus amigos

porque todos ellos, los amigos de su niñez tenían o usaban automóviles, *jeeps* y motocicletas; ayudaban así a que la ciudad, Santa María, olvidara también sus orígenes, su propia infancia, su próximo pasado de carretas, carricoches, bueyes y distancias.⁹

En *Para una tumba* Malabia, quien se encuentra en un momento de "aprendizaje", es retratado con cierta rebeldía y a la vez terquedad en su obstinación adolescente por aferrarse a un pasado al vestirse como lo hace y resistir al paso del tiempo actuando como lo hace. Recordemos: para Onetti, uno, dos, treinta tres, infinitos gauchos son nada. No es una crítica a la pulsión social hacia la perpetua novedad o al síndrome de la Edad Dorada por recuperar un pasado mítico sino la posibilidad de estar a la altura de los tiempos lo que aventuramos leer

⁶ Ludmer, Josefina: "Contar el cuento", en *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, págs. 158-159.

⁷ Onetti, Juan Carlos: "Para una tumba sin nombre", en op. cit., pág. 163.

⁸ *Ibid.*, pág. 161.

⁹ *Ibid.*

en este pasaje. Y, en el caso del arte y literatura, más que de una posibilidad se trata de un imperativo, de captar el espesor histórico de la contemporaneidad en la que se vive. Son posibles los usos del pasado (y esto sí que no constituye ninguna novedad,): anquilosarse en él, denegarlo en vano o contemplarlo como un momento más del transcurso del tiempo, sin mitificarlo o considerarlo superado. Accionar a favor o en contra de ese momento del pasado pero siempre reconociéndolo.

III

Veintidós años después de la publicación de la *nouvelle* de Onetti, el santafesino Juan José Saer publica una novela intitulada con una triple negación: *Nadie nada nunca*. Allí, en un fragmento que puede leerse como una cita velada del que acabamos de ver en Onetti, Saer exaspera las ideas que hemos trabajado en el uruguayo. Al contenerlo, es el momento de *Nadie nada nunca* el que nos reenvía hacia el de *Para una tumba* y nos permite trazar un recorrido en la modernización de la literatura en América Latina. ("En" América Latina y no "de" América Latina porque, ya sido citado Saer y su categoría geográfica de literatura Latinoamericana, no hay un vínculo estricto entre literatura y lugar de producción. Un ejemplo groseramente obvio: el mismo Saer escribió la mayor parte de su obra, que prácticamente no sale la provincia de Santa Fe, en París.)

Narra el Gato Garay en las primeras páginas de *Nadie nada nunca*:

Tomatis me dice, riéndose, de un lugar clandestino donde se juega a la ruleta. Ha venido a casa a caballo: está vestido con ropa de montar, botas, bretches, y tiene hasta una fustita en la mano y un casquete en la cabeza. Yo encuentro su vestimenta un poco ridícula y se lo digo: me responde que en la sala de juego hay que mostrar que se es gente de *cuantidad*. Dice *cuantidad* y no *calidad* y yo pienso que ha empleado ese término refinado ante los empleados de la casa de juego para impresionarlos. Aunque, sin duda, dice, ya nos conocen. Le respondo que él tiene necesidad de tanto despliegue *vestimentario* (cuando pronuncio la palabra Tomatis se echa a reír de la incorrección que cometo y sacudiendo la cabeza repite dos veces *¡ vestimentario, vestimentario!*) porque su origen social es dudoso, pero que en cambio a mí todo el mundo me conoce: nuestra familia, ya se sabe, descende del fundador de la ciudad. "Vamos, vamos, si nadie ignora que tu *papito* fue carnicero", dice Tomatis.¹⁰

Ridículo y vestido con una mentira, Tomatis se disfraza de gaucho para, según el Gato, ocultar su "dudoso" origen social, un poco a la inversa de Jorge Malabia quien lo hace para resaltar su pertenencia a una familia tradicional de Santa María. A pesar de que el apellido Garay entroncaría al Gato con quien fundó definitivamente la ciudad de Santa Fe, Tomatis ridiculiza esto (es una burla espejada sobre los linajes y la tradición) y le endilga un

¹⁰ Saer, J.J: *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012, págs. 24-25.

pasado proletario a su amigo. Incluso, y aquí está el *quid* de la cuestión, propone que ambos vayan a la casa de juego en su caballo, lo cual le parece al Gato Garay una "idea un tanto absurda y maliciosa"¹¹ ya que, en ese caso, Tomatis será "quien llevará las riendas".¹² Más aun, cuando el Gato rechaza de plano la propuesta de Tomatis y se resuelve a ir en canoa, luego de darse cuenta de que no podrá hacerlo en el bayo amarillo que está cuidando ya que este está en celo y no es recomendable montarlo, tiene en mente que "(...) decidimos que cada uno irá por su lado: yo invocaré su nombre para entrar."¹³

Invocar el nombre de la tradición para poder entrar en el juego. Tomatis ya sabía que esto sucede de tal modo al proponer que sea él quien lleve las riendas en el viaje. Si bien el Gato se ha burlado y ha denostado la anacrónica vestimenta de montaraz (que no es más que una cualidad, un atributo, un adjunto) que porta su amigo Carlos Tomatis, quien a su vez ha hecho lo mismo con la supuesta ascendencia del Gato tomando con sorna el valor paterno que puede tener ese "Garay" adosado al nombre de su amigo, es finalmente y a pesar de todo el *vestimentario* Tomatis quien garantiza al Gato una entrada al juego. Tomatis, gran ironista de las narraciones de Saer, se toma muy poco y a la vez muy en serio la cuestión de la tradición y de la figura del gaucho. Opta por la mejor vía, disfrazarse, vestir una mentira y "hacer como si".

Nada demasiado lejano de las apropiaciones o rechazos a las tradiciones en literatura: ni el culto dogmático a una escuela (Boedo y su naturalismo sin distancias) o a un procedimiento (la fe en la rima de Lugones) ni el juvenilismo vanguardista de querer destruirlo todo y no ver más que ruinas en el pasado. Onetti, si bien los igualaba a la nada, no perdía de vista a aquellos treinta y tres gauchos. Saer, en su escritura, no perdió de vista las lecciones de Onetti. Escribe Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*: "Toda la literatura puede decir: *"Larvatus Prodeo"*, me adelanto señalando mi mascara con la mano"¹⁴

IV

Por último, la puesta en entredicho o crisis del realismo en sentido estricto tal como lo hemos definido más arriba, une también a ambos escritores. Se trata del realismo de Balzac y compañía, el de la causalidad, el pretérito perfecto simple y la tercera persona. *Para una tumba sin nombre*, ese artefacto que señala su máscara al contar que cuenta y ese "febrero, el mes irreal" que itera y donde transcurre *Nadie nada nunca* son capitales ejemplos de dos

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011, pág. 35.

narradores que nunca traicionaron sus "proyectos" (o mejor: ambiciones, deseos) literarios y que, en sus mejores narraciones, estuvieron a la altura de los acontecimientos históricos y literarios del tiempo en que les tocó vivir y escribir.

Rechazando la *mimesis* en su sentido más primario y, buenos lectores de los modernistas anglosajones, prefiriendo una postura más ambigua (irónica) respecto de la realidad, el montevideano y el santafesino no se despegan del todo de la estética realista en sentido lato pero la tensan al máximo de sus posibilidades textuales, creativas y procedimentales. Deciden escribir y construir una realidad (ambos han aprendido lo que tenían que aprender de las vanguardias) más que intentar "copiar" esa inabarcabilidad que es lo real de la experiencia humana. No hay épica de clase como en la novela del siglo XIX. Una última cita de Barthes, referida a uno de los núcleos narrativos de la novela del siglo XIX, redondea nuestra idea:

Para captar la significación del pretérito perfecto simple, basta comparar el arte novelístico occidental con la tradición china, por ejemplo, en la que el arte no es más que la perfección en la imitación de lo real, allí, nada, absolutamente ningún signo, debe permitir la distinción entre el objeto natural y el objeto artificial: esta nuez de madera no debe darme, a la par de la imagen de una nuez, la intención del arte que la engendró. Por el contrario, eso es lo que hace la escritura novelística. Tiene por misión colocar la máscara y, al mismo tiempo, designarla.¹⁵

Tras los procedimientos y el afán de todo narrador por querer "contar una buena historia" se esconde, no muy veladamente, en Onetti y Saer la pérdida de la inocencia de la literatura y acaso su momento más disfrutable. Onetti y Saer apenas si toman algunos fragmentos de realidad (nombres, lugares, acontecimientos históricos, literatura) y los retrabajan para forjar sus literaturas. En el caso de Saer unos de esos fragmentos fue lo obra del mismo Onetti. Saer incorpora, digiere y reelabora la visión de este último, entroncándose en una tradición sin sofocamientos. Esa visión, literaria y acerca de la realidad, estaba allí para ser tomada por alguien. Podemos parafrasearlo con la consabida idea de Walter Benjamin: "Un escritor que no enseña a otros escritores, no le enseña a nadie." La lección de Onetti estaba disponible para ser recibida y para ser puesta en práctica, ya que, como escribe Saer en el tercer poema llamado "El arte de narrar" del poemario homónimo:

Cada uno crea
de las astillas que recibe
la lengua a su manera
con las reglas de su pasión
-y de eso, ni Emanuel Kant estaba exento.¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, pág. 33.

¹⁶ Saer, J.J: "El arte de narrar" en *El arte de narrar*. Seix Barral: Buenos Aires, 2012, pág. 89.

Bibliografía

- Barthes, R: *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.
- Castillo, A.: "Realismo dos" en *Ser escritor*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.
- Feiling, C.E: "Sus epítetos casi siempre (Leopoldo Lugones a través de Jorge Luis Borges)" en *Con toda intención*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- Ludmer, Josefina: *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Onetti, J.C: "Para una tumba sin nombre" en *Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Sarlo, B. *Saer, un original*, en *Orbius Tertius*, 2005, X (11).
- Saer, J.J: "Prólogo. Onetti y la novela breve" en Onetti, J.C: *Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Saer, J.J: "El arte de narrar", en *El arte de narrar*, Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
- Saer, J.J: *Nadie nada nunca*, Seix Barral: Buenos Aires, 2012.

Cañete Olearo, Alejandro y Bassols Rius, Glòria: “El prefijo *re-* en el ámbito de la aspectualidad”

CAÑETE OLEARO, ALEJANDRO
caneteajn@gmail.com

BASSOLS RIUS, GLÒRIA
gloria.bassols@gmail.com

El prefijo *re-* en el ámbito de la aspectualidad

1. Introducción

La propuesta inicial que conformó el punto de partida de este trabajo de investigación se sitúa entre ciertas discusiones específicas en torno a la morfología derivativa. En particular nos interesó un fenómeno que se produce en el proceso de afijación, que puede describirse como una “selección de bases de afijación” por parte del afijo (entendiendo por “selección” la capacidad de la dupla afijo / base de ser compatibles o incompatibles).

También se observa, en casos específicos, cierta capacidad del afijo de ser más flexible en cuanto a su selectividad, pasando de una total incompatibilidad a una compatibilidad “alternativa” en la cual el afijo aporta valores diferentes al que podríamos denominar “original”. Estos valores son diferenciados pero creemos que guardan cierta relación, como podremos ver más adelante en el caso puntual que nos compete, que es el del prefijo *re-*.

La compatibilidad / incompatibilidad entre los morfemas base y afijo tienen que ver con una suerte de concordancia interna de rasgos gramaticales, o como lo definen Piera y Varela:

Esta combinatoria, restringida, entre otros, por rasgos de carácter sintáctico, es parte de la ‘sintaxis interna’ de la palabra derivada. (...) Los afijos se combinan con la base lexemática en atención a varias características que podemos reconocer como ‘sintácticas’ en las que desempeñan un papel crucial las categorías gramaticales y otros rasgos subcategoriales que definen a las clases de palabras. (Piera y Varela, 1999: 4389)

Luego se establecen los tres tipos de rasgos de la base que entran en juego en esta selección: los categoriales (nominalizadores, verbalizadores, y demás afijos que cambian la categoría de la palabra), los contextuales (herencia de estructura argumental, rección de preposición) y los aspectuales, que parecen ser más exclusivos del dominio de la prefijación. A modo de ilustración se puede tomar el prefijo *des-*, el cual adopta el matiz de privación con bases nominales y adjetivas (*des-cabez-ar*, *des-moral-izar*), reversión con bases verbales perfectivas (*des-armar*, *des-trabar*, *des-conectar*) y negación con bases adjetivas (*des-honesto*, *des-contento*, *des-interesado*) y bases verbales imperfectivas (*des-atender*, *des-obedecer*, *des-estimar*). (Martín García, Varela 1999: 5029).

2. Marco teórico

Para poder introducir las observaciones que vamos a llevar a cabo, sería conveniente repasar algunos de los conceptos básicos sobre la aspectualidad léxica, varios de los cuales se proponen en la última Gramática Descriptiva de la R.A.E (1999).

2.1. Aspectualidad cualitativa y cuantitativa

Se llama “aspectualidad cualitativa” a la información relativa al modo en que se produce un evento. Dentro de este ámbito, un evento se puede clasificar como *estático / dinámico*, *ingresivo / progresivo / terminativo*, y *delimitado / no delimitado*. La información sobre la extensión temporal del evento, o “aspectualidad cuantitativa” comprende la clasificación: *durativo / escasamente durativo*, *simple / iterativo*, y *no intensivo / intensivo / atenuativo*.

En particular nos detendremos en la relación que existe entre la delimitación del evento y su información cuantitativa. Veremos que los tres rasgos diferenciados que establece la información cuantitativa se alteran atendiendo a los cambios en la delimitación del evento.

2.2. Valor iterativo para *re-*

El prefijo *re-* tiene valor iterativo cuando se combina con eventos delimitados. Cuando se une específicamente a verbos perfectivos, este prefijo denota la repetición por segunda vez de una misma acción, esta repetición actúa sobre el objeto de la acción anterior, por lo que las bases a las que se adjunta son transitivas (a, b) o intransitivas con un sujeto no agentivo (c, d), quedando descartadas las intransitivas con un sujeto agente. (Varela, Martín García, 1999: 5030)

- 2a) La secretaria **rehacía** los informes dañados por el incendio.
- 2b) No está de ánimo como para **redecorar** el local.
- 2c) El Real Madrid **resurgió** en el Helmántico.
- 2d) Madonna **reapareció** vestida de jeans y con sombrero de cowboy. (CREA, 2012)

La iteración se origina a partir del estado resultado de la acción primera para dar lugar a un estado resultado modificado (redecorar, remodelar) o a un estado resultado nuevo (replantear, redefinir). Esta caracterización de *re-* explica que el estado resultado de la acción de la base deba indicar la existencia de la entidad una vez terminada la acción. (Martín García y Varela, 1999: 5030)

Aquí, las autoras mencionan que este significado del *re-* demanda que el estado resultado de la acción continúe existiendo después de producida la acción primera. Proponen el ejemplo del verbo delimitado **remorir*, cuya anomalía reside en el hecho de que el estado resultado de la acción de morir deja de existir luego de que se produce la acción del verbo.

2.3. Valor intensivo *re-*

Entendiéndose como un prefijo que puede aportar información sobre el punto de vista o la subjetividad del hablante, *re-* se puede definir como un prefijo *apreciativo*. Al

connotar una mayor carga del contenido del predicado, se lo entiende generalmente como aumentativo, y en caso adjuntarse a adjetivos calificativos, actúa también *graduando* la cualidad que se predica. Varios autores agrupan estos valores en un denominador común, al que llaman “*valor intensivo*”. Analizamos a continuación la mecánica propuesta para esta prefijación intensificativa:

Al combinarse con verbos no delimitados, *re-* toma un matiz diferente al de los verbos delimitados, ante la imposibilidad de volver a repetir una acción que no implica un final, es decir un *estado* o una *actividad* (ambos eventos no delimitados). Éste es el valor que se entiende como intensivo:

- 2e) Iban vestidos de cazadores, verdes y acolchados, **repeinados** y engominados
- 2f) los productores **redoblan** la apuesta y apuntan a un nuevo récord
- 2g) Tu jefe se **re** portó con las facturas esas que trajo. (CREA, 2012)

3. Pregunta de investigación

A modo de síntesis de la caracterización teórica que hacen Martín García, Piera y Varela sobre la selección de bases para la discriminación de los valores de *re-*, confeccionamos el siguiente cuadro:



Podemos notar cómo, según este razonamiento, el rasgo cualitativo de delimitación de la base es necesario y suficiente para dividir los dos valores posibles, ambos enmarcados en la aspectualidad cuantitativa.

Esta regla que parece a simple vista bastante concreta fue el punto de partida de nuestra investigación. Analizando casos específicos donde esta regla parece no ser suficiente y apelando a nuestro conocimiento como hablantes nativos del español en su variante rioplatense nos surgieron muchas dudas, ya que en nuestra habla cotidiana vemos ciertos usos de *re-* que quedan por fuera de lo establecido por los autores. Luego analizamos nuevamente esta regla y nos preguntamos: ¿hay una distinción realmente clara entre la iteración y la intensificación en todas las predicaciones? ¿Es suficiente el rasgo +/- delimitado para

discriminar los valores de que aporta este prefijo? ¿Qué sucede cuando *re-* parece estar combinándose con construcciones, más que con palabras?

4. Hipótesis

Para responder estos interrogantes nos planteamos analizar de qué manera modifica el rasgo +/- delimitado a los diferentes tipos de eventos no delimitados. La hipótesis que proponemos plantea que la distinción entre el valor intensivo y el valor iterativo del prefijo derivativo *re-* demanda no sólo la consideración del rasgo +/- delimitado sino también de la dinamicidad de la predicación.

En la *actividad*, si bien no hay una medida expresa que delimite el evento, se comprende que hay un transcurrir en el que se desarrolla durativamente y en efecto se puede hablar de que "algo sucede". Este tipo de evento se diferencia de la *realización* por su rasgo no delimitado, por consiguiente, ante la presencia de un complemento determinado, la actividad se delimita y termina por transformarse en realización.

En muchos casos, la afijación del prefijo *re-* fuerza a la construcción a aparecer con un complemento. Cuando esto sucede, el evento pasa a estar delimitado y la interpretación intensiva se solapa con la iterativa, a tal punto que la diferenciación entre ambas interpretaciones se dificulta o incluso carece de sentido.

4a) Leo siempre en el Parque. / **Releo** siempre *(sus mensajes) en el Parque.

4b) Va a haber que sentarse y pensar. / Va a haber que sentarse y **repensar** *(varias cosas).

Esto se evidencia en el caso de los verbos reiterativos que, "son muy poco productivos en el español actual. La mayoría son formaciones latinas que no conservan, en general, un significado compositivo deducible de su estructura morfológica" (Martín García y Varela, 1999:5030). Y así se produce una "contaminación" de matiz intensivo en bases de por sí reiterativas cuando se afija *re-*, como en *lamer* / **relamer**; y en *duplicación* / **reduplicación**. De esta forma la prefijación de *re-* en una *actividad* (evento no delimitado) agrega un matiz iterativo, lo que contradice lo establecido en el esquema anterior.

Por el otro lado, la posibilidad de ambivalencia aspectual que mencionamos antes queda descartada en los eventos que se clasifican como *no dinámicos* (los *estados*), y es en ellos donde la intensificación se hace más evidente. Puesto que el contenido semántico que expresa es homogéneo e invariable, la exaltación de este contenido se distribuye de esa misma manera. A diferencia de un evento dinámico, no hay ninguna lectura posible de la cantidad de

veces que sucede el evento, ya que este tipo de eventos expresan algo que "se da" y no algo "que ocurre":

4c) ser un **re** borracho / **re** emborracharse, estar **re** amargado / **re** amargarse

En el caso del español rioplatense, este recurso morfológico de intensividad se expresa de una manera mucho más libre, permitiendo no sólo remarcar la intensidad de un evento sino también agregar matices apreciativos, hecho que se registra con más ocurrencia en la lengua coloquial. Además su uso alcance se vuelve mayor, permitiéndose modificar construcciones enteras, tal como analiza Kornfeld:

En el español rioplatense, <re-> y <súper-> (y, en menor medida también <requete-> y <recontra->) parecen ser, holgadamente, los prefijos más frecuentes. En el cronolecto juvenil, *re-* tiene un uso mucho más extendido aún, ya que aparece con valor aumentativo también en los ámbitos nominal, verbal y oracional.

4d) Es un **re** / súper hombre / amigo / auto / libro

4e) El nene ya **re** / súper / requete / recontra come / lee / juega.

4f) **re** que lo hago para quedar bien. (Kornfeld, 2010: 110)

Se nos hace evidente que la efectividad que tiene *re-* en actuar como intensificador radica en la ausencia de un cambio de estado en el matiz aspectual que presenta la base (o construcción) a la que se afija. Es por esto que su uso es muy prolífico al ser usado como aumentativo cuando es combinado con adjetivos, adverbios, construcciones preposicionales y participios. Luego, en consonancia con lo anteriormente expuesto por Martín García, Piera y Varela, comenta Kornfeld:

(...) las expresiones que no pueden ser complemento de los cuantificadores sintácticos de grado, por carecer del rasgo [-delimitado], son incompatibles con *re-*, tanto si son sintagmas adjetivos, sintagmas adverbiales, sintagmas preposicionales o construcciones participiales. (Kornfeld, 2010: 111)

5. Conclusión

Luego de haber expuesto nuestros interrogantes a una contrastación con variados casos específicos, confirmamos nuestra hipótesis, esto es: la intensividad propiamente dicha en la prefijación de *re-* demanda el rasgo *-dinámico* del evento. Siguiendo el cuadro de Vendler, y tomando este razonamiento como argumento, podría especificarse aún más la hipótesis y argumentar que el único evento que *re-* puede intensificar legítimamente es el *estado*. Sin embargo quedaría todavía un tipo de evento culminativo delimitado que conformaría una excepción: es el caso de verbos como *rematar*, donde la iteración no es admisible debido a la imposibilidad de repetirse, con lo cual no quedaría otra interpretación

que la intensiva. De cualquier manera esto puede deberse un carácter quizás muy abarcativo de la intensidad tal como fue planteada en este trabajo. Posteriores estudios y profundizaciones podrían ayudar a desglosar con más precisión este concepto y aportar a aclarar estos casos que quedan fuera de la hipótesis.

Otro punto a tener en cuenta y que fue una gran fuente de información para la construcción de la hipótesis es la reflexión sobre la propia variante del idioma, y sobre todo la inclusión de los registros de oralidad. El trabajo de Kornfeld es abundante en este sentido; ofrece un relevamiento exhaustivo de *estrategias intensificativas* de uso cotidiano. No deteniéndose en una mera descripción, su objeto de estudio lo conforma el *conocimiento*, en términos generativos, que tienen los hablantes del español de la Argentina, a partir del cual elaboran complejas estrategias que en varias ocasiones quedan muy por fuera de la norma e incluso a veces rozan lo cómico. Es la lengua, comprendida como su conocimiento, lo que habilita estas estrategias, y el registro oral, donde estas estrategias se generan más libre y espontáneamente, es un recurso re valioso para la reflexión Lingüística.

Bibliografía

- De Miguel, E. “El Aspecto Léxico”. En Bosque I., Demonte V. (comps.), *Gramática Descriptiva de la Lengua Española (vol. 2) RAE*, Madrid: Espasa, 1999. 2977-3059.
- Kornfeld, L. M. *La cuantificación de adjetivos en el Español de la Argentina*, Buenos Aires: El 8vo. Loco Ediciones, 2010.
- Martín García, J. “Los prefijos intensivos del Español: caracterización morfo-semántica”. *Revista de Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante* 12, (1998): 103-116.
- Piera, C. y Varela, S. “Relaciones entre Morfología y Sintaxis”. En Bosque I., Demonte V. (comps.) *Gramática Descriptiva de la Lengua Española (vol. 3) RAE*, Madrid: Espasa, 1999. 4388-4399.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://www.rae.es>> [Julio 2012]
- Varela, S. y Martín García J. “La Prefijación”. En Bosque I., Demonte V. (comps.) *Gramática Descriptiva de la Lengua Española (vol. 3) RAE*, Madrid: Espasa, 1999.

CIANCIO, NICOLÁS A.
naciancio@hotmail.com

HERNÁNDEZ APARICIO, SANTIAGO
santiago.hernandezaparicio@yahoo.com.ar

El discurso amoroso en una epístola de Filóstrato de Atenas

Introducción: La epístola en la Antigüedad

El término ἐπιστολή deriva del verbo ἐπιστέλλω cuyo significado más temprano refiere al envío de una comunicación a distancia de carácter público, sea oficial o militar, pudiendo ésta ser oral o escrita. Así lo encontramos en Tucídides. Ya en la obra de Jenofonte, en cambio, se refiere exclusivamente a un tipo mensaje escrito. Más tardía es su acepción como una comunicación privada, a saber, como correspondencia entre dos personas geográficamente distantes. Las noticias más antiguas de cartas ficticias datan, en testimonio de Luciano, de la época de Augusto (s. I d. C.), que atribuye su invención a un rétor llamado Lesbonacte de Mitilene. Este género floreció durante la antigüedad tardía y fue practicado tanto por autores griegos como latinos. Entre los primeros, en especial, aquellos relacionados con la Segunda Sofística, dentro de la cual las epístolas constituían un verdadero ejercicio de estilo (Barranco, 2007: 14).

Quienes cultivaron el género habitualmente se caracterizaron por la voluntad de mantener una verosimilitud epistolaria, es decir, una *mimesis* de las convenciones estilísticas de las epístolas reales, observable en autores paradigmáticos como Alcifrón y Eliano.

Ἐπιστολαὶ Ἐρωτικάι : La fractura de un género

Filóstrato de Atenas (170-249 d. C.) escribió las Ἐπιστολαὶ Ἐρωτικάι o *Cartas eróticas*, de las cuales setenta y tres han llegado a nuestros días a través de una disímil tradición manuscrita. En ellas, pese a ser ficticias, no hallamos las convenciones propias del género presentes en escritores anteriores. Encontramos, por ejemplo, en la vasta mayoría de sus cartas la presencia constante de un 'yo' anónimo, enfatizada aún más por la ausencia de un destinatario específico, a diferencia de Alcifrón y Eliano, en los que contamos con participantes identificados por medio de un nombre e información contextual de la situación pragmático-comunicativa del intercambio. Es decir, en el interior de cada carta no se configura un argumento y el anonimato mismo de los participantes impide que estos se erijan como personajes. De igual modo, las epístolas no admiten, en su conjunto, secuencia narrativa alguna sino que están ligadas por medio de lazos temáticos de intensidad variable. La aparente falta de coherencia en el corpus se funda en el hecho de que este omnipresente 'yo' emisor sostiene posturas a menudo antitéticas. Estamos en presencia de un sujeto fracturado. Hablamos entonces de cartas desligadas de una narración y extrañas a su construcción habitual como espacios de revelación de una verdad biográfica, sea del autor, sea de sus

personajes. Su pacto ficcional se encuentra tan alejado de las convenciones que el género epistolar ficcional imita de las epístolas reales que ni siquiera esperan una respuesta. Selaña Roland Barthes (1977: 62) que la carta de amor siempre “obliga implícitamente al otro a responder, a falta de lo cual su imagen se altera, se vuelve otra”. Si “no es posible hablar de amor más que según una estricta determinación alocutoria” el discurso de Filóstrato es esencialmente insincero en cuanto construye un destinatario fantasmático. El objeto de amor del ‘yo’ emisor es una mera excusa para poner en marcha su ejercicio retórico.

Según Simon Goldhill (2009: 297), las *Cartas eróticas* se insertan en el entramado ideológico de la época como un manual del sujeto de deseo en su carácter de amante griego. En este marco, la expresión retórica del yo cobra más importancia que el intercambio entre los participantes de la carta, y por lo tanto los rasgos contextuales a los que ya aludimos se esfuman a favor de una multiplicación de los ornatos lingüísticos y las referencias cultas y mitológicas. La expresión culta del amante, tematizada en las cartas, obedece a la aparente voluntad de Filóstrato de preservar la cultura helénica en su calidad de representante del aticismo cultural (Elsner, 2009). La situación política del Imperio en la época en que vivió el escritor estaba marcada por la *Constitutio Antoniana*, un decreto de Caracalla que, en el 212 d. C. permitió al noventa por ciento de los hombres libres del territorio convertirse en ciudadanos romanos. Ante esta medida, rétores como Dion de Prusa, Dion Casio y el propio Filóstrato reaccionaron desde un conservadurismo que creía en la existencia de un helenismo superior y de que su ciudadanía romana no merecía ser compartida con el populacho. Así, sus obras constituyeron un intento de preservar un modelo exclusivo de la cultura griega basado en las prácticas del pasado y que podía ser presentado a las élites del presente. Este aticismo no era sólo lingüístico, sino que pretendía revitalizar el modelo erótico de la relación asimétrica existente desde la lírica arcaica.

Ahora bien esta revitalización de los modelos griegos, se materializa en las epístolas mediante el recurso a la *variatio*. Es la variación sobre el tema erótico lo que le permite diversificar el contenido de las cartas para introducir elementos propios de la poesía y literatura precedente como son los relatos míticos, el encomio, los catálogos de personajes, etc. Este procedimiento le permite a la epístola traspasar su barrera genérica hasta alcanzar el ámbito de géneros linderos a ella, como la mitografía, el diálogo y, especialmente, la lírica, con la cual guarda grandes similitudes temáticas y estilísticas. El género epistolar, en Filóstrato, se nos presenta enrarecido y difuso, fracturado y, sin embargo, sorprendentemente autoconsciente.

Análisis retórico y mitológico de la epístola

Epístola III (27) A un muchacho

Los lacedemonios visten corazas teñidas de rojo, bien sea para espantar a sus enemigos por el terror del tinte, bien sea para ocultarles la sangre confundida entre las vestiduras. Mas ustedes, los bellos, por mor armarse con rosas solas deben, y tomar de sus amantes esta misma panoplia. Pues bien el jacinto en un blanco muchacho se aprecia, el narciso en uno oscuro, la rosa en todos, pues desde antaño esta es a la vez muchacho y flor y antídoto y perfume. Estas a Anquises conquistaron, estas a Ares desarmaron, estas a Adonis llamaron a su lado, estas son de la primavera los cabellos, estas de la tierra los relámpagos, estas del amor las teas.¹

Al cabo de una primera lectura, lo que más sorprende de esta carta es su alto grado de lirismo. La traducción de ésta, por más llana y literal que fuera, a una lengua moderna no impediría al lector contemporáneo sentirse no ante una obra de ficción que imita el estilo de una carta, sino más bien ante un poema en prosa. Verdaderamente asistimos en estas breves líneas a una gran cantidad de figuras retóricas. Aquí la epístola no sólo se olvida de las convenciones miméticas de su género, sino que se extiende hacia el dominio estilístico de la poesía lírica. Los puntos en común entre una y otra no se limitan al estilo, sino que implican también la elección temática. Uno de los temas preferidos de la lírica es, en efecto, el amor y, vale aclarar, la presente carta está destinada "a un muchacho", evocando una forma de relación amorosa característica de los griegos. Mencionamos anteriormente que Filóstrato pretendía revitalizar el modelo tradicional de erótica asimétrica propio de la cultura helénica. , no a cualquier tipo de relación asimétrica, sino específicamente al modelo erótico-pedagógico entre ἐραστής y ἐρώμενος. Éste contaba con una rica tradición dentro de la lírica arcaica y había sido difundido durante el período clásico a través de obras de carácter filosófico o moral. No obstante, en los años de Filóstrato, se encontraba ya en decadencia a causa del surgimiento de nuevos paradigmas amatorios con fuerte presencia en las producciones literarias y en el discurso ideológico de la época. La novela erótica griega y también latina constituyen, en la mayoría de sus casos, un muestrario de la nueva erótica donde predomina la pareja heterosexual simétrica, practicante de una casta monogamia y de fidelidad conyugal (Cfr. Foucault, 1984).

¹ γ' - Μειρακίω

Οἱ Λακεδαιμόνιοι φοινικοβαφεῖς ἐνεδύοντο θώρακας, ἢ ἵνα ἐκπλήττωσι τοὺς πολεμίους τῶ φοβερῶ τῆς χροῖας, ἢ ἵνα ἀγνοῶσι τὸ αἷμα τῆ κοινωνία τῆς βαφῆς· ὑμαῖς δὲ δεῖ τοὺς καλοὺς μόνοις ῥόδοις ὀπλίζεσθαι καὶ ταύτην λαμβάνειν παρὰ τῶν ἐραστῶν τὴν πανοπλίαν. ὑάκινθος μὲν οὖν λευκῶ μειρακίω πρέπει, νάρκισσος μέλανι, ῥόδον δὲ πᾶσιν, ὡς καὶ μειράκιον πάλαι ὄν καὶ ἄνθος καὶ φάρμακον καὶ μύρον. ταῦτα Ἀγχίσην ἐπέισε, ταῦτα Ἄρη ἀπέδυσσε, ταῦτα Ἄδωνιν ἐλθεῖν ὑπέμνησε, αὐταὶ ἦρος κόμαι, ταῦτα γῆς ἀστραπαί, ταῦτα ἔρωτος αἰ λαμπάδες.

En virtud de sus similitudes temáticas y estilísticas, procederemos ahora con un sucinto análisis de las figuras retóricas presentes en las epístolas. Entre las figuras de dicción la más frecuente a lo largo de la carta es el paralelismo sintáctico. Podemos relevar tres instancias de utilización de este recurso: a- la repetición de la estructura que introduce la disyunción entre dos oraciones causales, ordenada de la siguiente manera: disyunción, subordinante causal, verbo, objeto, dativo y genitivo (ἢ ἴνα.. ἢ ἴνα..); b- estructura sujeto, objeto, verbo (ταῦτα.. ταῦτα.. ταῦτα) y c- sujeto, genitivo, predicativo (αὐταί.. ταῦτα.. ταῦτα..). En el caso de b- el paralelismo no se halla solo, sino que estamos también en presencia de una anáfora que se extiende hasta c-. Otra figura de dicción utilizada en la epístola es el polisíndeton, manifiesto en la subordinada causal de la tercera oración; una secuencia coordinada por medio de la conjunción ilativa καί.

Ahora bien, las figuras anteriormente mencionadas, pese a la potencia retórica que vierten sobre el texto, no son más que el ornato de las figuras de pensamiento. La acumulación de metáforas en el interior de la epístola configura una alegoría del amor, que se extiende a la gran mayoría de las cartas, puesto que el tema amoroso es, en última instancia, el único elemento relativamente cohesivo de la colección de epístolas.

En el dominio de la metáfora podemos mencionar el uso del término ὀπλίζεσθαι aplicado a ῥόδοις (rosas). Valiéndose de un término propio del ámbito bélico, el ‘yo’ emisor asevera, mediante una hipérbole, que “los bellos deberían armarse con rosas solas”. Oponiendo la situación de los jóvenes hermosos a la de los lacedemonios, paradigma de pueblo belicoso en el mundo griego, instaura el oxímoron de tomar por armadura una flor conocida por su corta vida. Esta imagen de fragilidad pone en juego el frente hacia el que marcha cada grupo: los espartanos parten al combate contra sus enemigos, usan corazas teñidas de rojo para amedrentar y para ocultar sus heridas. Los bellos, en cambio, van hacia sus amantes no hacia la lid, sino a recibir rosas, que constituirán su única panoplia. Estas imágenes antitéticas de amor y guerra, se resuelven mediante una alusión mítica a Ares que trataremos más adelante.

Cabe preguntarse en este punto porqué estas flores y no cualquier otra. La respuesta poética de sujeto emisor es que las rosas sientan bien a todos los jóvenes por igual, sin importar el tono de su tez. Alude en este punto a dos mitos de amor homosexual que implican imágenes de violencia. Jacinto era un joven espartano, amado por Apolo y accidentalmente asesinado por él mientras jugaban lanzándose un disco. De la sangre de su herida que salpicó la tierra brotó la flor epónima de color violáceo. El narciso en cambio floreció donde un joven

cazador se ahogó cuando, enamorado de su propio reflejo, intentó asir la imagen y se hundió en las aguas. Estas flores, pese a su belleza, acarrearán una historia de dolor y muerte. Frente a ellas, las rosas no tienen en su haber más que triunfos. En primer lugar se establece una identidad entre éstas y los jóvenes, que le permite introducir dos cualidades inherentes a ambos: el perfume, como metonimia de la fragancia y su naturaleza reparadora, en término φάρμακον, que puede designar tanto a un veneno como a su antídoto. A continuación enumera las victorias de las rosas: conquistaron el corazón de Anquises, desnudaron a Ares de su armadura, llamaron a Adonis a su lado. Aquí la especie floral se extiende a Afrodita misma por medio de una sinécdoque. Es ella quien despojó al dios de la guerra de sus armas, resolviendo la antítesis planteada anteriormente entre amor y combate, con la victoria del primero. Y también ella quien atrajo a Adonis, paradigma mítico de la belleza juvenil masculina. De esto inferimos que la imagen de las rosas es sin duda polivalente. Hay una explícita identidad entre estas, los jóvenes, Afrodita y sus atributos. En este torbellino de potencial simbólico se confunde la figura del objeto del deseo (el joven), con el deseo mismo (el amor) y con las técnicas persuasivas de seducción (la misma epístola, el regalo de rosas). Y efectivamente los muchachos deben aceptar de sus amantes las rosas, como pruebas de amor. La constante presencia del envío de rosas como regalo a lo largo de las Ἐρωτικὰ Ἐπιστολά, sustituye metafóricamente al de las mismas cartas (Barranco, 2007). Aquí la aparente distancia geográfica entre los amantes entra en juego. El contacto erótico no se puede concretar a causa de una lejanía física y, no obstante, mediante una cadena de símbolos y metáforas interconectadas, se produce de todas formas, si bien en sentido figurado. El cuerpo es sustituido por el lenguaje, éste encarnado en la carta y ellas, pensadas poéticamente como rosas con las que, por semejanza de tinte, de fragancia y demás, debe vestirse el amado. Es conveniente en este punto citar a Roland Barthes (1977: 92) cuando dice “el lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro”.

El vertiginoso *crescendo* de valores simbólicos que adquiere la rosa mientras avanza la epístola acaba por constituir la en una alegoría del dominio de lo erótico, del deseo mismo y de sus participantes. La presencia constante de esta a lo largo de la colección y el hecho de que el corpus de cartas prescindiera de muchas de las convenciones formales de la epístola ficcional, suscitan en el lector la sospecha de que se halla quizás frente a otro género literario. En palabras de Barranco (2005: 15) “(la alegoría) actúa como nexo, como lugar de convergencia entre géneros”.

Las *Epístolas Eróticas* de Filóstrato en virtud de su elevado lirismo, del recurso a otras prácticas de escritura y de la imponente presencia de la alegoría amatoria, constituyen entonces una obra única que, con gran autoconsciencia y voluntad innovadora vuelve difusas las barreras de su propio género.

Bibliografía

- Alciphron, Aelian, and Philostratus, *The Letters*. Translated by A. R. Benner, F. H. Fobes. Loeb Classical Library. 1949.
- Barranco, María Isabel (1993). "El discurso del amor en cuatro epístolas de Filóstrato" en *Fanzine*, nro.3, Rosario. Diciembre 2007.
- _____ (1998). "La palabra persuasiva en la epístola de amor (Aquilés Tacio: "Aventuras de Leucipa y Clitofón") presentado en el XV Simposio Nacional de Estudios Clásicos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1998.
- Barthes, Roland. (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI. 2008.
- _____. *Investigaciones Retóricas I: La Antigua Retórica*. Ayudamemoria. siglo XXI. Barcelona. 1982.
- Bowie, Ewen and Ja Elsner (eds.), (2009) *Philostratus. Greek culture in the Roman world*, Cambridge University Press, New York. 2009.
- Foucault, Michel (1984) *Historia de la sexualidad III: La inquietud de sí*. Siglo XXI. Buenos Aires. 2003.
- Kristeva, Julia (1987) *Historias de amor*. Siglo XXI. Buenos Aires. 2011.
- Rosenmeyer, Patricia A. (2001) *Ancient Epistolary Fictions. The letter in Greek literature*. Cambridge University Press. Cambridge. 2003.

CINQUINI, PABLO
pablocinquini@gmail.com

SERRA, VIRGINIA
virgi.79@hotmail.com

La influencia del guaraní en el sistema pronominal de la lengua española

El sistema pronominal etimológico de la lengua española

El sistema pronominal es el único ejemplo dentro de la lengua española que conserva parcialmente el sistema casual latino. Suele dividírsele en pronombres tónicos –los que conservarían los casos nominativo/vocativo– y pronombres átonos –caso dativo y acusativo–.

Según María Rodríguez Ramalle (2005) los clíticos pueden ser considerados una clase de afijos, ya que se apoyan en el verbo y forman con él una sola palabra fónica. El paradigma de estos pronombres en español se inscribiría así dentro de las categorías flexivas atendiendo a tres aspectos que comparte con la flexión verbal: el primero es que constituye una serie cerrada; el segundo, que los clíticos (y los pronombres en general) no poseen significado léxico y finalmente –y más importante– que la información que aportan es de tipo flexivo (persona, número, género y caso).

Los clíticos de tercera persona pueden diferenciarse entre acusativos –que cumplen función de complemento directo– y dativos –que cumplen función de complemento indirecto–. Los acusativos (la, lo, las, los) mantienen una distinción de género que los dativos (le, les) no mantienen.

Este paradigma es el que corresponde al llamado uso ‘etimológico’ (Fernández-Ordóñez 1999), ya que equivaldría al acusativo latino *illum, illam, illud* y al dativo *illi*. Sin embargo existen variaciones de este sistema pronominal canónico que la Real Academia Española define en términos de ‘usos impropios’: leísmo es la extensión en el uso de *le(s)* a la función de complemento directo; laísmo, el uso de *la(s)* en función de complemento indirecto femenino; y loísmo, el uso impropio de *lo(s)* en función de complemento indirecto.

El leísmo peninsular

Una posible explicación para cierto tipo de leísmo registrado en España es la hipótesis de Rafael Lapesa (1981) citada por Claudia Parodi, Kenneth Luna y Ángela Helmer (2012) que supone la convivencia del sistema pronominal etimológico con otro que favorecería la distinción de género –en el cual el pronombre dativo *le(s)* reemplazaría al acusativo masculino *lo(s)* para favorecer la distinción del neutro *lo*– asimilándose al paradigma de los pronombres personales tónicos o de los demostrativos. El sistema se reformularía en *le/la/lo/los/las* asemejándose a *él/ella/ello/ellos/ellas* o *este/esta/esto/estos/estas*.

Desde otra perspectiva, Inés Fernández-Ordóñez (1999) explica el leísmo del español hablado en el País Vasco –utilización homogénea de *le(s)* para complementos directos animados– por la convivencia con la lengua *euskara* originaria de la región. Esta influencia provocaría la reinterpretación del paradigma pronominal del español de la zona. Según la

observación de la autora, la desviación de la norma disminuye con la incorporación del sistema pronominal etimológico: "Cuando aumenta el conocimiento del español, aparecen tímidamente entonces los clíticos de acusativo masculino y femenino *lo(s)* y *la(s)*, más el neutro *lo*" (1999: 1354).

El leísmo en América

Al abordar el territorio americano, en la lengua escrita y en la literatura nos encontramos con una variante de leísmo que utiliza el *le* para referentes masculinos o neutros con el rasgo [+animado]. Este fenómeno ha sido abordado en el estudio mencionado de Parodi, Kenneth y Helmer y podría ser explicado por algunas de las hipótesis mencionadas para el leísmo español. Las autoras proponen al leísmo literario como imitación de las formas peninsulares y demuestran una progresiva disminución del fenómeno en forma paralela a la emancipación política de España, hasta desaparecer totalmente en el siglo veinte.

Sin embargo, al enfrentarnos a la lengua hablada, se registran otros tipos de usos pronominales, muchos de los cuales podrían explicarse por la convivencia del español con lenguas originarias que contienen una modelización del mundo diferente. Quizás el caso más relevante sea el registrado en el español hablado en la zona guaranítica, es decir, en Paraguay en, el chaco boliviano y en las provincias argentinas de Formosa, Chaco, Corrientes y Misiones, región donde gran parte de la población habla la lengua guaraní paralelamente al español, incluso muchos de ellos como lengua materna. Como resultado el sistema pronominal del español hablado en esas regiones se ve afectado de diferentes modos.

El sistema pronominal de la lengua guaraní

El sistema pronominal del guaraní no distingue entre las funciones de complemento directo y complemento indirecto –no tiene equivalentes a los pronombres átonos–, tampoco tiene marcas flexivas que diferencien género o número: la diferenciación de género no es morfológica sino sintáctica y se obtiene agregando la palabra *kuña*, pero este recurso no es posible en los pronombres; para el número plural se añade la palabra *kuéra* que en la oralidad se utiliza de manera muy escasa. Por último, el pronombre de tercera persona –*ichupe* (*kuéra*)– tiene el rasgo [+animado] por lo que no resulta posible pronominalizar objetos con el rasgo [-animado] (Symeonidis, 2013).

Leísmo

La característica más notoria del español hablado en la zona guaraníca es la utilización del pronombre *le* como forma de complemento directo, pero ya no como en el caso peninsular, sólo para referentes masculinos, sino que el fenómeno se extiende a referentes femeninos, singulares y plurales, siendo posible encontrar construcciones como:

- a. Aparte yo no le veo al Gobierno como muy preocupado.
- b. nos preocupábamos muchísimo que a ella le dejen sola.
- c. Yo no sé cómo surgen los patoters, qué les mueve a hacer eso.
- d. los que estamos acá, cualquier cosita le apoyamos a ellos. (<http://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll>)

Se ha llegado a afirmar que el *le* funciona en español paraguayo como única forma de complemento directo e indirecto (de Granda, 1982, citado por Symeonidis, 2013) o que tal funcionamiento se extiende a todos los casos exceptuando referentes femeninos plurales (Palacios Alcaine, 2000). No creemos posible sostener semejantes posturas generalizadoras dado que los desvíos conviven con usos "correctos" o etimológicos: preferimos, ante el hecho de encontrar dicho pronombre usado sin restricción –es visible que puede funcionar con todo tipo de referencia sin distinguir género ni número–, sostener la coexistencia de dos sistemas pronominales: el etimológico y una traducción en el español del sistema pronominal guaraní.

Loísmo

La aparición del pronombre *lo* como forma única para referir a complementos directos es un fenómeno menos común pero también detectable. Este desvío se registra únicamente en el caso acusativo y no se extiende al dativo.

- a. Cualquier persona que llevan a emplear lo emplean allí.
- b. El que puede se va comprando una vaca en su época y lo va criando. (Palacios Alcaine, 2000)

Azucena Palacios Alcaine considera estos dos fenómenos propios del español hablado en zonas guaranícas como:

(...) resultado distinto de un proceso similar que se da en el sistema pronominal paraguayo: la neutralización de los rasgos semánticos del objeto de género, número y/o caso; neutralización que activa una tendencia hacia la invariabilidad pronominal potenciando la aparición de *le*, *leísmo*, o de *lo*, *loísmo*. (Palacios Alcaine, 2000: 132-133).

Esta neutralización parece ser la traducción directa del sistema pronominal de la lengua originaria de la región que la mayoría de los hablantes porta como lengua materna.

La mayor frecuencia de uso del *le* radicaría en que es el único pronombre de tercera persona que puede tener referentes tanto masculinos como femeninos: el hablante que no

conoce suficientemente el sistema pronominal de la lengua española lo elegiría como pronombre neutro equivalente al *ichúpe* guaraní y esta postura no se vería impedida por la diferencia entre acusativo y dativo dado que en la lengua madre no se registra tal distinción (Symeonidis, 2013).

Omisión del pronombre

La elisión del pronombre es un fenómeno que afecta al paradigma de los átonos de tercera persona en función de objeto directo con el rasgo [-animado] en todas las variedades del español, pero mantiene restricciones sintácticas y semánticas muy estrictas: la información debe poder recuperarse del contexto y no es posible elidir objetos con el rasgo [+definido]:

- ¿Has traído los pasteles?
- Sí, *(los) he traído
- Pedro llegó ayer
- Ya (lo) sé. (Palacios Alcaine, 2000: 134)

En cambio, en zonas donde el español está en contacto con el guaraní, la elisión del pronombre átono de complemento directo no tiene tales restricciones y su omisión es frecuente con referentes [-animado] en general, sean [-definido] o [+definido]:

- a. Antes no teníamos policía ni tampoco _necesitábamos. Cuando comenzamos a necesitar_, ya no servía.
- b. Normalmente el gasto _paga.
- c. El vestido de novia a lo mejor compra el novio, compra la novia.
- d. Maliciaba la desgracia. Sentía. (Palacios Alcaine, 2000: 135)

Vuelve a hacérsenos evidente la influencia del guaraní, dado que dicha lengua no permite la gramaticalización de complementos con referentes [-animado].

Se ha observado que las variaciones del sistema pronominal etimológico registradas en el español hablado en la zona guaraníca son producto de la influencia de la configuración de dicha lengua: esto se traduce en loísmo o mayoritariamente leísmo dado que el pronombre *le* es neutral en cuanto al género. Del mismo modo, la omisión del pronombre en referentes inanimados es consecuencia directa de que la lengua guaraní no contemple esa posibilidad de referencia.

Los pronombres átonos de tercera persona del español deben encontrar traducción en un sistema de un solo pronombre, o dos, si se tiene en cuenta la forma plural que, como hemos señalado, es escasamente utilizada. En consecuencia, el español hablado en zonas de contacto con el guaraní ha proporcionado al clítico *le* los empleos propios de *ichúpe*.

<i>Che</i>	<i>a-hechá-kuri</i>	<i>ichupe</i>	<i>kuéra</i>
Yo	1s.-ver-pasado	él/a	plural
'Yo les vi' (Palacios Alcaine, 2000: 138)			

Una investigación estadística reciente realizada por Haralambos Symeonidis (2013) arroja como resultado, en Paraguay, los siguientes índices de leísmo del 94% para referentes masculinos singulares, 69% para referentes femeninos singulares, 88% para referentes masculinos plurales y 85% para referentes femeninos plurales. Este estudio utiliza un criterio diatrástico para dividir los datos según su procedencia de clase (alta o baja). Como los porcentajes del uso etimológico que arroja la encuesta para la clase baja son prácticamente nulos, el autor deduce que "los informantes de la clase alta son conscientes por su educación de la norma peninsular" (2013: 59). Lo cual confirma la hipótesis de Inés Fernández-Ordóñez, referida al leísmo paraguayo, cuando afirma que: "El español empleado por hablantes de nivel socio-cultural más elevado introduce la distinción de número (...) y extiende el uso de esos pronombres para referir objetos inanimados" (1999: 1348). Estas hipótesis parecieran proponer que el leísmo es una "desviación" que se corrige con la incorporación de la norma.

Sin embargo, en ese mismo estudio se computan altos índices de leísmo aún entre esos hablantes escolarizados que "conocen la norma peninsular" (la distribución diastrática revela un 89% para referentes masculinos singulares en la clase alta), por lo que estamos lejos de poder afirmar que la desviación del sistema pronominal tiende a desaparecer con la incorporación de la norma. Por otro lado, el trabajo de Symeonidis no aclara en qué condiciones fueron recabados los datos, aunque podemos suponer que han sido recolectados de manera oral. Nos parece interesante, entonces, mencionar otro tipo de estudios que muestren aspectos alternativos del leísmo, especialmente, pensando en la relación entre escritura y oralidad.

Durante el año 2007, Fabián Yausaz realizó una serie de entrevistas en escuelas primarias de la provincia de Corrientes: el procedimiento consistía en leerles a los niños una fábula que luego deberían reponer en forma escrita y oral. Los resultados de dicha actividad arrojan un 89% de leísmo en la oralidad y un 66% en la escritura. El autor hipotetiza que los hablantes en proceso de alfabetización no incorporan el sistema etimológico sobre parámetros de corrección-incorrección sino en base a un proceso de adecuación. De este modo se explicarían datos extraídos de la oralidad en los que el hablante –en este caso un niño– evaluaría el contexto comunicativo y adecuaría su enunciado. El uso específico es más notorio en el enunciado escrito:

Versión oral: y y de repente vino un zorro y le le lo atrapó en su boca

Versión escrita: y de repente slio [salió] un zorro y lo atrapó con su boca. (Yausaz, 2007)

Yausaz introduce, también, otra distinción que el trabajo de Symeonidis no toma en cuenta: el leísmo para referentes con el rasgo [+animado] es notablemente más alto que para referencias con rasgo [-animado]: 64% y 17%, respectivamente. La diferencia, basada en la imposibilidad de la lengua guaraní de referir a objetos inanimados, se revela aquí como una herramienta con la que el hablante define la actividad del elemento referido.

Cuando Marisol se paró para cambiar la yerba del mate a la pobre le picó una víbora ponzoñosa. Al instante le llevamos al hospital pero ella no pudo aguantar tanto tiempo y murió. Hoy en día, cuando salimos todos juntos la recordamos y la extrañamos mucho. (Martínez, 2009)

La persona a la que se refiere el hablante es mencionada con el pronombre *le* mientras tiene el rasgo [+animado], pero al perder ese rasgo se hace referencia a ella con *la*. Los hablantes no elegirían, como propone Symeonidis, el *le* porque "es el único clítico de tercera persona que puede referir tanto a entes masculinos como femeninos" (67).

Si entendemos el caso como "el grado de control sobre la actividad, correspondiendo al agente (presente en la terminación verbal) el máximo grado, el intermedio al dativo y el menor al acusativo" (Yausaz 2007: 1), se puede retomar la hipótesis de Angelita Martínez (2009), según la cual los hablantes correntinos elegirían el uso pronominal para referentes [-animado] y mantendrían el dativo para el rasgo [+animado] ya que implica un mayor grado de actividad que el acusativo.

Conclusión

En la investigación de Yausaz, se ponen en juego dos cuestiones que el trabajo de Symeonidis no considera: por una parte, el concepto de adecuación, según el cual el hablante incorpora la norma etimológica pero sigue prefiriendo un uso leísta en su contexto habitual y se adapta al morfológico en otros casos, según la evaluación que haga del contexto de producción –sea el profesor o un entrevistador o una persona extraña–; por otra parte, nos parece interesante destacar que si, en la propuesta de Symeonidis el uso del pronombre *le* es una decisión aleatoria ante la "incompetencia lingüística" del hablante (no podría establecer con exactitud una referencia que su lengua materna no permite), en la propuesta de Martínez sostenida por Yausaz el uso de dicho pronombre no es una decisión aleatoria sino una herramienta que le permite al hablante distinguir el grado de actividad del referente. Creemos que son dos aspectos que permitirían explicar la persistencia del leísmo en la lengua española de la zona guaraníca.

Debemos, sin embargo, distinguir entre los datos utilizados por Symeonidis, de hablantes paraguayos, y los utilizados por Yausaz, provenientes de estudios realizados con

hablantes correntinos. No disponemos, al momento, información de estudios dentro de esta última línea que aborden la región paraguaya. Dado que las variaciones del sistema pronominal también se registran en el portugués de la zona guaraníca (Symeonidis 2013), podríamos suponer que el fenómeno paraguayo tiene similar naturaleza que el correntino, lo cual puede plantear una primera hipótesis para futuras investigaciones.

Bibliografía

- Fernández-Ordóñez, Inés. "Leísmo, laísmo y loísmo". En Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dirs.). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española, vol. I*. Madrid: Espasa Calpe, 1999. 1317-1397.
- Martínez, Angelita. "Tres aspectos de la variación sintáctica del español en situaciones de contacto lingüístico". En *El entramado de los lenguajes*. Buenos Aires: La Crujía, 2009. 43-45.
- Palacios Alcaine, Azucena. "El sistema pronominal del español paraguayo: un caso de contacto de lenguas". En Julio Calvo Pérez (ed.). *Teoría y práctica del contacto: El español de América en el candelero*. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2000. 123-144.
- Parodi, Claudia, Kenneth V. Luna, & Ángela Helmer. (2012). "El leísmo en América y en España: bifurcación de una norma". *Bulletin of Hispanic Studies* 89.3 (2012): 217-236.
- Real Academia Española: Banco de datos (CREA) [en línea]. <http://corpus.rae.es/creanet.html> [fecha de consulta: 3 de septiembre de 2013]
- Real Academia Española. *Diccionario Panhispánico de Dudas* (2005) [en línea]. <http://lema.rae.es/dpd/>
- Rodríguez Ramalle, Teresa María. "Los pronombres clíticos como morfemas de concordancia". En *Manual de Sintaxis del Español*. Barcelona: Castalia, 2005. 363-382.
- Symeonidis, Haralambos. "Análisis sociolingüístico del leísmo en el español paraguayo". *Revista Internacional d'Humanitats* 27 (2013): 55-68.
- Yausaz, Fabián (2007). "Estrategias de adecuación en el uso de pronombres clíticos en textos orales y escritos producidos por hablantes correntinos". *Revista Estudios en Ciencias Humanas* 7 (2007).

Daix, Gastón y Maidana, Milagros: “Subordinadas relativas con encabezador ‘donde’: un relevamiento de distintos tipos de antecedentes posibles”

DAIX, GASTÓN
gastondaix@gmail.com

MAIDANA, MILAGROS
milagros17_m@hotmail.com

**Subordinadas relativas con encabezador “donde”:
un relevamiento de los distintos tipos de antecedentes posibles**

0. Introducción

Distinguidos estudios gramaticales de la lengua española han reparado en la posibilidad de que el relativo *donde* se constituya como nexos subordinante de una relativa cuyo antecedente no siempre remite semánticamente a una entidad que pueda reconocerse como “lugar”. Reproducimos aquí tres pasajes de diferentes gramáticas en las que se hace referencia a este asunto:

De las tres unidades relativas adverbiales, es *donde* la que presenta aplicación más amplia, pues puede llevar antecedente de significado léxico variado. Los otros dos relativos solo adoptan antecedentes de contenido afín a las nociones de tiempo y modo – (Alarcos Llorach, 1999: 102)

Donde se usa con un antecedente que exprese lugar, o con las preposiciones *dey por*, para indicar deducción o consecuencia [...] Se citan algunos ejemplos raros de *donde* con antecedente de tiempo: *Porque se /legaba la hora dondeme convenía volver a salir de la sima* (*Quijote*, 11, 23). – (Gili Gaya 1980: 309)

El valor fundamental de *donde* es locativo, pero pueden producirse esporádicamente desplazamientos metafóricos desde esta noción original a otros contenidos. Así [...] *donde* puede pasar a designar valores temporales [...] No obstante, el uso regular de *donde* con valor temporal sólo se da [...] en el habla popular y rústica y con mayor frecuencia en América que en España. [...] También es metafórico el desplazamiento que se produce desde la noción locativa de origen a la de causa en los casos en que *donde* tiene un antecedente proposicional (sea este toda una oración, un SN o un pronombre neutro): No asistió a la reunión, de donde deduzco que no recibió la convocatoria. – (Brucart, 1999:509)

Vemos en estas tres citas, que consideramos paradigmáticas, la posición adoptada por la tradición gramatical frente a esta particularidad de las relativas encabezadas por *donde*: en ellas, si bien resulta pertinente mencionar las posibilidades de este relativo adverbial con valor locativo de tener antecedentes de una naturaleza semántica diversa, esto se deriva de “*algunos ejemplos raros*” (cf. Gili Gaya) o de desplazamientos metafóricos propios del español rural americano (cf. Brucart). Incluso en el caso de la gramática de Alarcos Llorach en la que se señala la vitalidad de *donde* frente a los otros dos relativos adverbiales (i.e. *cuando*, *como*), tal observación no tiene proyecciones ulteriores en el resto del apartado dedicado a las denominadas oraciones complejas.

Ante esta evidencia, creemos que resultaría pertinente que se llevara a cabo una descripción pormenorizada de un fenómeno tan poco estudiado como lo es los tipos de antecedentes posibles del nexos subordinante relativo *donde*. En lo que a este trabajo respecta, intentaremos tan solo presentar un breve esbozo de conclusiones provisionarias a las que se ha arribado a partir del análisis de un corpus constituido por 346 casos de relativas. En el

siguiente apartado, daremos cuenta de la composición y procesamiento de los datos recabados, pero antes de ello valdrá señalar que se ha optado por trabajar con enunciados de una oralidad culta a los fines de: a) mostrar la frecuencia de estos usos; b) impugnar la intuición de Brucart, quien como hemos visto relega este fenómeno a la población rural americana.

1. Metodología

A los efectos de configurar el corpus de datos a analizar, se procedió a tomar como referencia las transcripciones realizadas por los taquígrafos oficiales de las cámaras de senadores y diputados del Congreso de la Nación. Las sesiones tenidas en consideración fueron las siguientes:

- Cámara de Diputados de la Nación – Período 128° – 7a. reunión –4a. sesión – 04 de mayo de 2010 – “Ley de matrimonio igualitario”
- Cámara de Diputados de la Nación – Período 128° – 8a. reunión –4a. sesión – 05 de mayo de 2010 – “Ley de matrimonio igualitario”
- Cámara de Diputados de la Nación – Período 129° – 10a. reunión – 7a. sesión – 30 de noviembre de 2011 –“Ley de identidad de género”
- Cámara de Diputados de la Nación – Período 131° – 3a.reunión – 3a.sesión – 24 de abril de 2013 – “Proyecto de Democratización de la Justicia: reforma del Consejo de la Magistratura”
- Cámara de Senadores de la Nación – Período 128° – 14° reunión – 9° sesión ordinaria – 14 y 15 de julio de 2010 – “Ley de matrimonio igualitario”
- Cámara de Senadores de la Nación– Periodo 130° – 5° reunión – 3° sesión ordinaria – 9 de mayo de 2012 – “Ley de identidad de género”
- Cámara de Senadores de la Nación – Período 131° – 7° reunión – 4° Sesión especial –8 de mayo de 2013 – "Consejo de la Magistratura"

A partir de ello, se procedió a la confección de una base de datos en MS-Excel en la que se consignan los siguientes campos:

- “código de relativa”, constituido por: una letra inicial que indica la cámara parlamentaria de origen de los enunciados –D para diputados, S para senadores–, seis dígitos que se corresponden a la fecha de la sesión parlamentaria, y un número que identifica dentro de la serie al ítem en cuestión). Ej. S080513-1

- “diputado”, nombre del responsable de la emisión lingüística a analizar;
- “provincia”, a los fines de identificar la comunidad lingüística de origen del hablante y obtener una información pertinente a la hora de remitir a un aspecto que hace a la representatividad de la muestra obtenida en base a la población comprendida por los representantes parlamentarios del congreso nacional (i.e. el criterio de diversidad);
- “párrafo”, en el que se indica la subordinada en cuestión entre ángulos, se subraya el antecedente y se resalta con negrita y color rojo el encabezador (y la correspondiente preposición, si la tuviere);
- “tipo de antecedente”, sindicando la correspondencia de la relativa destacada a una de las clases predefinidas para este corpus;
- “observaciones”, para notas adicionales.

2. Análisis de los resultados

2.1. Tipos de antecedente

2.1.1. Con el objeto de analizar los datos del corpus procedimos a reconocer primeramente aquellos antecedentes cuya referencia locativa estaba fuertemente marcada por el contenido léxico del N°; denominamos *lugar físico* a aquellos lexemas que constituyen un lugar prototípico:

- (1) Soy un chacarero pampeano y me crié en una chacra, <en donde trabajo todavía>, a 25 kilómetros de General Pico [...]
- (2) He visto manifestarse la impiedad a lo largo de los años con los que tienen una diferente preferencia sexual, desde el colegio primario, en los juegos en la plaza, hasta en la pubertad, en los colegios pupilos<donde normalmente tanto niñas como niños eran violados por los mayores>
- (3) [...] yo vengo de una provincia –Córdoba–<donde hace muchos años hicimos una reforma en el Poder Judicial [...]>
- (4) Esto lo escribió Oscar Wilde desde la cárcel, <donde fue encerrado por homosexualidad>

2.1.2. Detectamos una serie de casos en los que el ítem léxico constituido en núcleo del SN modificado por la relativa, si bien poseía un valor locativo, éste era referencialmente inespecífico, por cuanto preferimos analizarlos separadamente bajo la designación *base locativa*.¹

¹ Tomamos esta denominación de González Díaz (2009). La autora emplea este término en un estudio diacrónico a propósito del análisis de antecedentes de relativas constituidas por Preposición + Artículo + relativo (formas PAR) con alternancia con relativas encabezadas por “donde”: “Las formas PAR [...] suelen aparecer con antecedentes que funcionan como figura o elemento localizado [...] con respecto a otra entidad localizante que aparece en la oración principal”. Un ejemplo: “enfrente del faldistorio, estaba un taburete de terciopelo carmesí,

- (5) Yo vivo en la provincia de Jujuy, un lugar<donde, al parecer, las cosas suceden muy lentamente>.
- (6) [...] este es el ámbito<donde los cambios de la sociedad se recogen y surge el nuevo derecho>
- (7) [...] estaríamos frente a situaciones [...] de discriminación si el juez decidiese que ese chico es mejor que crezca y que se desarrolle en un seno<donde hay una mamá y un papá>
- (8) [...] como integrante del Frente Cívico y Social de Catamarca, un espacio<donde convergen más de diecisiete partidos y diversas agrupaciones sociales>, expondré mi posición en este debate [...].
- (9) [...] hayan aceptado o no el canje y se termine efectivamente el nivel judicial, <donde nos están embargando recursos en Nueva York>.

2.1.3. Por supuesto, los *deícticos* (de espacio o tiempo) constituyen un subconjunto de adverbios que pueden constituirse en antecedentes perfectamente compatibles con relativas encabezadas por *donde*. En el análisis del corpus se rotuló con esta misma categoría los casos en los que el SN antecedente estaba realizado únicamente por un demostrativo con elisión del N° por un criterio de eufonía.

- (10) Es ahí<donde uno se relaciona al mundo de diversas maneras>
- (11) Aquellas que tienen rejas y <donde la comunidad de personas trans es la más vulnerable [...]>.
- (12) Eso es lo que quieren y pretenden cuando salen de aquí, <donde no pueden ganar una votación>, y van a golpear las puertas de los tribunales para tratar de revertirla.

2.1.4. Un número considerable de los antecedentes relevados en el corpus remiten a una amplia gama de lo que aquí hemos denominado *entidades abstractas*, tales como instituciones, procesos, instrumentos, lugares retóricos, etc. Nótese que en algunos casos la entidad abstracta remite a un *tema* o *asunto*—ver casos (20) y (21)—. Por su parte, el enunciado (22) resulta de especial interés puesto que el rasgo locativo está expresamente dado en los elementos coordinados que constituyen la aposición y no en el SN antecedente “dos precedentes”.

- (13) Es en la dialéctica de esos supuestos proyectos superadores<donde la propia fuerza se ve obligada también a mejorar.>
- (14) La vieja anamnesis prolongada, <donde el médico hacía un interrogatorio muy profundo de los antecedentes del paciente y de su familia>.
- (15) [...] es en el paradigma de la biopolítica<donde el poder [...] es capaz de administrar la vida>
- (16) Las fuerzas nuevas que hemos llegado a la política argentina en muchos casos arrastramos los vicios y los problemas de los grandes partidos<de donde provenimos>
- (17) [...] estamos aquí dando un pequeño pero firme paso para [...] construir una sociedad nueva<donde en serio haya un hombre nuevo y sea un poco más justa para todos>
- (18) Hablaron del matrimonio a partir de la Revolución Francesa y los cambios que en la cultura empezaron a modificar instituciones como esta, <donde evidentemente la igualdad, entre otras cuestiones, significó un cambio en el patrón de la cultura[...]>.
- (19) Ojalá que la sanción de esta ley nos permita avanzar hacia una reforma social y cultural<donde la diversidad sexual, política, de opiniones y religiosa sea aceptada naturalmente y respetada por toda la sociedad>.

en el cual se sentó el maestro” – Nótese que en este trabajo hemos optado por utilizar este término en un sentido marcadamente diferente.

- (20) Esta era una de las cosas <donde yo más duda tenía>.
- (21) Existen otros asuntos que también son difíciles y <donde seguramente vamos a tener miradas distintas>.
- (22) Hay dos precedentes, uno en Santa Fe y otro en Salta, <donde se hace lugar al cambio de nombre y de sexo en el DNI, sin necesidad de intervención judicial>.

2.1.5. Una serie de antecedentes refieren a un lugar –generalmente prototípicos aunque cabe la posibilidad de que se trate de lo que aquí hemos denominado bajo el mote de *entidades abstractas*– pero aparecen en contextos oracionales en que son utilizados como una base locativa metafórica; en otras palabras, se trata de antecedentes que sitúan un evento o caracterizan una situación pero cuya lectura en sentido literal (y es en ese nivel en donde se localiza el rasgo +locativo) es inviable.

En (23) el antecedente “un pantano” constituye un lugar metafórico de dónde el debate que da motivo al discurso en el que se pronuncia viene a rescatar a los miembros del parlamento; es una metáfora un tanto intrincada que en todo caso remite a “pantano” en tanto lugar de mal olor en que las aguas dificultan el tránsito y se estancan (del mismo modo que las ideas en un ámbito en el que no hay discusión).

Distinto es el caso de (25) en el que el antecedente –al igual que en (24)– es una entidad abstracta sin rasgo locativo léxicamente marcado; la cualidad que le confiere el mote de antecedente metafórico reside en la calidad de utópico del referente empíricamente inexistente de “la nueva República”. La frecuencia de este tipo de antecedentes claramente se relaciona con el tema que se discute y con características que son más bien propias del dispositivo retórico del discurso parlamentario.

- (23) [...] creo que este debate es muy oportuno porque nos viene a sacar a todos los integrantes de este Parlamento de un pantano<donde habíamos invertido la relación>
- (24) Es ahí, en esa mirada ofensiva, burlona, denigrante, con la que se nombra a quienes se nos presentan como diferentes, <donde configuramos sufrimiento>.
- (25) En este día, de a poco estamos fundando la nueva República, <donde todo lo que señalé antes como logros obtenidos sea cada vez más para todos>

2.1.6. Como bien es señalado por la gramática, algunos antecedentes de relativas locativas pueden tener un valor temporal –ver (26)–. Añadimos aquí otros casos relacionados en los que se describe una etapa de la historia por medio de la remisión a una entidad abstracta genérica del tipo “un momento” o “un tiempo” –ver (28) y (29)– u otras que metonímicamente refieren a un determinado periodo que es consabido por los interlocutores –ver (31)–. A todas estas variantes les hemos atribuido el nombre común de *momento* a los efectos de su tabulación en la base de datos.

- (26) Ella estuvo visitándonos el 4 de mayo <donde anunciamos ese barrio intercultural que también fue soñado y querido por ella>
- (27) Volvemos quizás a la década del 90, <donde dos partidos terminaban diciendo quiénes eran los jueces de la República>.
- (28) Realmente es un momento <en donde vamos a reparar la falta de acceso a derechos que son declamados universalmente, pero de los cuales no está gozando un colectivo de nuestro país>.
- (29) Me parece que estamos en un tiempo <donde ampliamos, reparamos y restituimos derechos>
- (30) Después de diez años de juicio <en donde no pudieron dar vuelta ninguna de las pruebas que presentó esta diputada>
- (31) Quiero volver a lo que decía con respecto a la vuelta de la democracia en el gobierno del doctor Raúl Alfonsín, <donde también se marcaban otras prioridades>.

2.1.7. Algunos antecedentes remiten a una *situación*. En algunos casos se resume en el N “situación” (o análogo), aunque también es frecuente que el antecedente sea de naturaleza oracional, conteniendo en algunas ocasiones un elemento neutro “lo” que anafóricamente remite a ideas expresadas anteriormente o a una circunstancia que no requiere explicitación por considerarse sobreentendida por los interlocutores.

- (32) Lo que sí decimos en esta iniciativa es que los chicos criados por padres homosexuales, <donde sólo uno de los integrantes de la pareja figura como adoptante>, están en inferioridad de derechos frente a aquellos que fueron adoptados por parejas heterosexuales.
- (33) [...] si no caemos en la situación actual <en donde los jueces aplican por similitud el régimen de las uniones de hecho [...]>.
- (34) Quiero dejarlo claro porque hay situaciones <donde es el médico el que puede aconsejar o no la acción terapéutica>.
- (35) También casos <donde la Justicia tiene mucho que decir todavía, porque no vamos a encubrir ninguna situación ni denuncia ni investigación que tenga que ver con casos de corrupción>.
- (36) [...] la adopción es un acto inconmensurable de amor, <donde dos personas deciden transformarse en padres y darle un contenido de amor a un chico abandonado>
- (37) De hecho, uno bien puede pensar que habría sido relativamente fácil acordar un proyecto de ley que nos dé la tranquilidad de que el resultado –el texto– fuese un paso al frente y no lo que nos está pasando hoy, <donde muchos no podemos acompañar>

2.1.8. Por la naturaleza jurídico-legislativa del género discursivo en el que los enunciados del corpus se insertan, muchos antecedentes remiten a *secciones de documentos* u escritos completos, lugares retóricos que adoptan una lectura locativa y permiten una relativa encabezada por *donde*. Esto mismo es lo que se ve en los casos (38)-(42)

- (38) En el sabio artículo 19 de la Constitución Nacional [...], <donde dice que – me permito leerlas acciones privadas de los hombres [...]>.
- (39) [...] recibo una notificación [...] <en donde usted me invalidó, nos invalidó, invalidó el dictamen de la Comisión de Legislación General>
- (40) [...] se insertó una cláusula transitoria <donde se incluye una regulación de esta situación de excepción indicando que [...]>.
- (41) debo referirme al artículo 5°, <donde se alude a los anexos que tienen carácter reservado y que deberán ser remitidos a la Oficina Anticorrupción.>

- (42) El 24 de junio de 2010 la Corte Europea de los Derechos Humanos, en el caso “Kopf y Schalk c/ Estado de Austria”, <donde una pareja de homosexuales planteó que se sentían discriminados porque no se les permitía contraer matrimonio> se expidió expresamente [...].

2.2. Resumen de resultados

Para ilustrar la representatividad de las clases de antecedentes aquí ofrecidas para el análisis de nuestro corpus, ofrecemos la siguiente tabla en la que se reflejan las cantidades y porcentajes correspondiente a cada uno de ellas:

Tipo de antecedente	Cantidad	%
Entidad abstracta	122	35%
Lugar físico	63	18%
Sección de documento	40	12%
Base locativa	37	11%
Situación	26	8%
Momento	21	6%
Lugar metafórico	18	5%
Deíctico	12	3%
Otro	7	2%
TOTAL	346	

3. Conclusión y proyecciones

A lo largo de este trabajo, hemos intentado definir clases que permitieran rotular los rasgos semánticos observados en los lexemas antecedentes a los fines de tabular los datos y obtener un indicio sobre la frecuencia de su uso. La resultante de dicha tarea fueron 9 categorías que, por supuesto, están sujetas a revisión: lugar físico prototípico, lugar metafórico, entidad abstracta, base locativa, momento, situación, documento escrito o sección del mismo, deíctico de espacio o de tiempo.

Resulta necesario señalar que dichas clases no pretenden investirse de un carácter generalizador; la finalidad de esta investigación no fue la de proveer categorías de análisis universalmente válidas, sino definir un grupo de instrumentos que permitieran el análisis particular del corpus seleccionado. Por supuesto, resultaría interesante que esta labor pudiese hacerse extensiva a un corpus más amplio y alentar otros estudios gramaticales en donde no solo se reconozca la vitalidad de las *relativas locativas* –tal nombre es el que proponemos sobre el fin de esta indagación para hacer referencia al tipo aquí tratado–, sino que se propongan un estudio pormenorizado del fenómeno teniendo en cuenta otras variables que por cuestiones de espacio han quedado por fuera del presente trabajo.

Esperamos haber contribuido a poner de relieve la multiplicidad de tipos ítems léxicos que son pasibles de ser constituidos como antecedentes del nexos relativo *donde* a partir del relevo de casos extraídos de un corpus de 346 enunciados analizados sobre la base de 7 sesiones parlamentarias del Congreso Argentino. La índole instruida y urbana de la población lingüística responsable de los enunciados analizados desmiente el presupuesto según el cual esta clase de construcciones serían poco frecuentes y propias de zonas rurales de la América hispanoparlante.

Bibliografía

- Alarcos Llorach, Emilio. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe. 1999.
- Amores Sierra, Teresa. “Relacionantes locativos espaciales en el texto” [en línea]. En Actas del XXI Congreso Internacional de ASELE “Del texto a la lengua: la aplicación de los textos a la enseñanza-aprendizaje del español L2-LE”. Salamanca. 2010. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/asele_xxi.htm [Consultado 09/06/2013]
- Brucart, José Ma. “La estructura del sintagma nominal: las oraciones de relativo” en Bosque, Ignacio y Violeta Demonte (Dirs). *Gramática descriptiva de la lengua española* (Tomo I). Madrid: Espasa Calpe. 1999.
- Di Tullio, Ángela. *Manual de gramática del español*. Buenos Aires: La isla de la luna. 2005.
- Gili Gaya, Samuel. *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: VOX/Bibliograf SA. 1980.
- González Díaz, Consuelo. “Uso de *donde* y PAR (preposición + artículo determinado + Relativo *que/cual*): análisis en el español escrito de Venezuela y España” [en línea]. En *Actas del XXXV Simposio internacional de la Sociedad Española de Lingüística*. Universidad de León, Dpto. de Filología Hispánica y Clásica. 2006. Disponible en: <http://www.unileon.es/dp/dfh/SEL/actas.htm> [Consultado: 09/06/2013]
- González Díaz, Consuelo. “Combinatoria sintáctico-semántica de *donde* y otros relativos en español” [en línea]. En *Boletín de lingüística*, vol.21, n.32 Jul - Dic, 2009. pp. 25-46. Disponible en: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-97092009000200003&lng=es&nrm=iso. [Consultado: 09/06/2013]

DEFELICE, RENATA
renata-defelice@hotmail.es

La narrativa narcisista de Jaime Gil de Biedma.
Sobre *Retrato del artista en 1956*

Retrato del artista en 1956 es el relato de una espera. En primer lugar, es la espera de un viaje (o mejor, de dos viajes) a Filipinas; así se postula en el primer fragmento del texto:

Algo cansado, si pienso en las últimas semanas y en los pocos días que aún quedan hasta que me marche. Lo que nos viene de fuera, dictado, tiene el inconveniente de ahorrarnos decisiones; estamos a la espera, simplemente, y eso desmoraliza (...) Así la muerte, que siempre nos viene impuesta, desmoraliza tanto.¹

En segundo lugar, existe una espera por publicar este libro. Escrito a lo largo del año que reza su título (la primera anotación es de principios de 1956 y la última del primer día de 1957), *Retrato del artista en 1956* se publica hacia 1991, un año 'después de la muerte de Jaime Gil de Biedma'. Este volumen está conformado por tres secciones: el diario del viaje a Filipinas, titulado "Las islas de Circe"; un "Informe sobre la Administración General en Filipinas" en el que se describe la situación "de las instalaciones y personal español de la Compañía General de Tabacos de Filipinas, que era el motivo de la estancia de Gil de Biedma en el archipiélago";² y, por último, un diario en el que da cuenta de su enfermedad cuando ya ha vuelto a España, titulado "De regreso en Ítaca". Esta última sección había sido publicada hacia 1974, con significativas modificaciones y supresiones,³ bajo el título de *Diario del artista seriamente enfermo*. Puede observarse, pues, un proyecto de escritura que abarca gran parte de la vida del autor y que sólo ve su concreción con la muerte de Gil de Biedma, ya que éste ordenó su publicación póstuma.

El *Retrato* en su conjunto puede ser leído como una unidad textual significativa. Como afirma Alberto Giordano en un ensayo sobre los *Diarios* de John Cheever,

si, como se ha dicho tantas veces, los diarios de escritores se dejan leer como extraordinarias novelas realistas, si algunas pueden provocar una ilusión de vida todavía más intensa que la de las narraciones escritas por sus mismos autores, esto se debe, en parte, a esa escenificación de un personaje que, por la vía de la impostura más escandalosa o de la más esforzada sinceridad, siempre termina comunicándonos algo auténtico sobre el oficio de vivir.⁴

Del mismo modo, este volumen de Jaime Gil se deja leer como una gran novela de aprendizaje, en la que el artista atraviesa diversas prosas, las cuales dan cuenta de los diferentes roles de un sujeto que al comienzo muestra una propensión al desorden, una

¹ GIL DE BIEDMA, JAIME. *Retrato del artista en 1956*. Barcelona: Editorial Lumen, 2010, p. 11.

² CATELLI, NORA. "Diarios, experiencia colonial y fabricación de una prosa de la interioridad: Gil de Biedma en Filipinas". En *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006, p.93.

³ Verónica Alcalde coteja las modificaciones que se detectan entre el *Diario...* y el *Retrato...* y las implicancias que estos cambios o supresiones tienen en tanto se mantiene en el primero una referencia ambigua a su sexualidad, en ALCALDE, VERÓNICA. "La configuración de la identidad: los diarios de Jaime Gil de Biedma". En GENOUD DE FOURCADE, M. & GRANATA DE EGÜES, G. *Escrituras del yo y de la memoria*. Mendoza: UNCu, 2009, pp.185-192.

⁴ GIORDANO, ALBERTO. "La enfermedad del diario. En torno a los *Diarios* de John Cheever". En *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006, pp.127-128.

sexualidad exacerbada y una escritura fragmentaria y pospuesta; pero que logra hacia el final "la nostalgia del orden, el deseo de simetría" al que aspiraba desde el comienzo⁵. Podría afirmarse, pues, que a partir de la escritura de sí mismo, Gil de Biedma aprende el orden y aprende el arte. Ahora bien, este hipotético aprendizaje tiene como consecuencia (o causa) que el artista caiga enfermo de tuberculosis. La enfermedad como producto de la escritura está presente en el mismo texto, donde se afirma:

Ahora, si pienso en mi vida durante los últimos diez meses, casi me siento tentado de creer que llevar un diario es una manera de provocar los acontecimientos. Sin el viaje a Filipinas no me hubiera propuesto escribirlo, es verdad; pero a veces me sorprende sospechando que si no hubiese llevado un diario no hubiese caído tuberculoso al volver a España.⁶

El título de esta exposición se encuentra en explícita intertextualidad con el libro de Linda Hutcheon en el que teoriza sobre metaficción: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980). Lo que nos interesa de ese estudio es la referencia a la novela autorrepresentacional y a la relación que establece con el "concepto de desdoblamiento especular o autorreflejo"⁷; lo que se traduciría dentro de la obra de Jaime Gil de Biedma en la construcción de una identidad (auto)biográfica por medio de la escritura y, por lo tanto, de la escisión del sujeto -cuestiones que retomaremos luego-. Desde el primer momento se impone, como intentamos demostrar con la cita de Giordano, una problemática respecto del género literario. El género autobiográfico, según postula Nora Catelli, se presenta en la literatura española como una *rara avis*. Para la autora, "se trataría de una tradición en la que la dimensión de lo interior se encuentra siempre mal formada, deformada o no formada"⁸. El diario del viaje a Filipinas (es decir, la primera sección), dista mucho de ser un diario: no consigna fechas de entrada, ni fue escrito diariamente; otra singularidad son las notas a pie de página ampliando la información sobre alguna persona que ha sido nombrada en las anotaciones, por ejemplo, lo cual da cuenta de una escritura pensada para darse a conocer, y esto va en contra del secreto que impone el diario íntimo. Del mismo modo, el diario de la enfermedad (o sea, la tercera sección) es una secuencia de reflexiones sobre la escritura y la poesía, a partir de alusiones esporádicas a la experiencia cotidiana del artista seriamente enfermo. Por último, en el conjunto, la inclusión del informe (es decir, lo que hemos denominado la segunda sección) se presenta como una nueva extrañeza, como una presencia fuera de lugar. Esta totalidad, entendida como una obra literaria en la que predominan las

⁵ GIL DE BIEDMA, JAIME. En *op. cit.*, p. 11.

⁶ GIL DE BIEDMA, JAIME. En *op. cit.*, p. 182.

⁷ DOTRAS, ANA MARÍA. *La Novela Española de Metaficción*. Madrid: Jucar, 1994, p.15.

⁸ CATELLI, NORA. En *op. cit.*, p.95.

reflexiones acerca del orden impuesto y de las distintas figuraciones de la identidad que se despliegan en el texto, conduce al entramado esencial y distintivo de la prosa en la literatura castellana: es decir, que "el desarrollo individual de la interioridad (...) [se encuentra] en consonancia con lo histórico";⁹ por lo tanto, el desarrollo de una prosa autobiográfica durante la época de posguerra y con la presencia de Franco en el poder, sólo es posible a partir de figuraciones anacrónicas y extintas (que son paradójicamente impublicables), las cuales dan cuenta de una "modernidad póstuma" en España.¹⁰

Este anacronismo, esta escritura del yo y los desdoblamientos a los que venimos haciendo referencia desde el comienzo de la exposición, responden a prácticas de tipo narcisista y están presentes en toda la obra de Gil de Biedma, quien respecto de su poesía plantea que trata de dos cosas: del tiempo y de sí mismo. Se presenta a sí mismo como "mitad Calibán, mitad Narciso". El narcisismo biedmano está contenido ya en los títulos de *Las personas del verbo* y del que más nos interesa para este análisis: *Retrato...* El narcisismo, desde su concepción mítica inicial, comienza con una contemplación; el término 'retrato', "indica la visión y concreción plástica de una imagen (la del artista) hecha por otro artista"¹¹; en este sentido, contemplación y escisión del sujeto se encuentran unidas desde el título. No obstante, como también plantea Catelli, el término empleado es "retrato" y no "autorretrato", por lo que se podría inferir que existe una ausencia de re-conocimiento por parte del sujeto que es, a su vez, objeto la escritura. Todo lo expuesto se halla en la base del mito de Narciso, quien, en el momento en que comprende que el reflejo visto en el agua de la fuente es el suyo propio, muere al borde de ésta y desciende a la "mansión infernal, donde seguía contemplándose en la laguna de Estigia".¹² El narcisista se conforma consigo mismo, puede aislarse por la eternidad a contemplar una figura que es, paradójicamente, inalcanzable y propia. En la última sección de *Retrato del artista en 1956*, Gil de Biedma anota: "Encantadora y completa sensación de pasear conmigo: me hago muchísima compañía".¹³ El narcisismo, para manifestarse, impone un desdoblamiento, una multiplicidad de imágenes que pueden, en principio, reducirse a dos: la original y la copia, la representación¹⁴. En la obra de Gil de Biedma, el trasunto del sujeto representado lo da el retrato (objeto característico del teatro del Siglo de Oro, por otra parte). Este retrato adquiere, a su vez, una significación de

⁹ CATELLI, NORA. En *op. cit.* p.95.

¹⁰ Estas afirmaciones son retomadas de la lectura de CATELLI, NORA. En *op. cit.*

¹¹ CATELLI, NORA. En *op. cit.* pp.91-92.

¹² OVIDIO. *Metamorfosis*. Madrid: Alianza Editorial, 2009, III, vv.504-505, p.135.

¹³ GIL DE BIEDMA, JAIME. En *op. cit.*, p.210.

¹⁴ Retomamos los conceptos centrales sobre el narcisismo del estudio de KRISTEVA, JULIA. *Historias de amor*. México: Siglo XXI, 1987, pp.89-120.

tipo moral –en retórica esta figura recibe el nombre de *etopeya*– y otra de tipo físico –*prosopografía*–, por lo tanto, la imagen que se describe mediante estas figuras adquiere una complejización que repercute en la figuración interna que se hace eco del entendimiento y de la memoria, los cuales, plasmados en la escritura, confieren sentido a las partes y el individuo puede, finalmente, reconocerse en todas ellas, amarlas y odiarlas: “Yo soy bastantes personas y no aguanto a ninguna de ellas, las conozco a todas. Me odio a mí mismo porque tengo que envejecer, porque tengo que morir; me odio por muchas razones”.¹⁵

El procedimiento que va de la apariencia física a la moral es arduo y doloroso. El yo se crea un Otro en la escritura que es, así y todo, un otro de sí mismo, el cual se diferencia de los otros de ese otro; esto es muy patente en el diario de Filipinas ya que en esta primera sección el sujeto corre el riesgo de dejar de ‘verse’ (ése es el mayor postulado narcisista, el verse a uno mismo, y no el ‘serse’). De esto dan cuenta las imágenes de descenso a la mundanidad –“el deseo en la mugre y por la mugre” del que habla Nora Catelli–, la cita de Baudelaire que sirve de epígrafe y, sobre todo, el título de esta sección: “Las islas de Circe”, que remite a una topografía exótica, la cual puede convertir al individuo en otra cosa, puede animalizarlo, por caso. Catelli observa en los asaltos sexuales, en la exacerbación del sujeto que narra, una inversión de la pastoral en ‘pastorela’. Si esto es así, la variante narcisista del amor platónico queda anulada, ya que este amor se contenta con la contemplación;

En él [el amor platónico] se ama sólo por amar, en postración ante el amado, como se postra ante la imagen de la Virgen quien la adora; así el amante ama lo sagrado (...) En la novela pastoril se maneja un subterfugio de amor a lo divino: la imposibilidad de ser correspondido convierte al amante en un ser contemplativo; en el drama barroco se produce, gracias a Calderón, la tragedia de Narciso, trasladada a lo pastoril.¹⁶

Por el contrario, Gil de Biedma se apropia de aquel otro diferente de sí mismo, cruzando las fronteras de clase en busca del goce, poniendo de manifiesto, además, “la proyección de una ‘cuestión colonial’ que el informe desarrolla”¹⁷ en extensión.

En este sentido, la descripción física y moral que se patentiza en esta parte del retrato es la de la explotación de un viajero que llega, goza y se va. El anacronismo que plantea esta configuración es evidente y, leído en conjunto con el informe, el diario “dibuja un mapa en que lo propio y lo ajeno pueden ser pensados antes de la pérdida de las colonias”;¹⁸ por lo

¹⁵ MARÍA PANERO, LEOPOLDO & MESQUIDAS, BIEL, “Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada”. En ESCOHOTADO PÉREZ, J. (ed.). *Jaime Gil de Biedma: Conversaciones*. Barcelona: Aleph Editores, 2002, p. 75.

¹⁶ GLANTZ, MARGO. “De Narciso a Narciso o De Tirso a Sor Juana: *El vergonzoso en palacio* y *Los empeños de una casa*”. En CAMPBELL, Y. (ed.) *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992)*. Ciudad Juárez: UACJ, 1996, p. 29.

¹⁷ CATELLI, NORA. En *op. cit.* p. 102.

¹⁸ CATELLI, NORA. En *op. cit.* p. 104.

tanto, Gil de Biedma pinta una imagen de sí mismo que se retrotrae al franquismo y postula un destino histórico que pudo haber sido diferente. El distanciamiento histórico del artista que no se hace con la política de su época es aquí evidente y formula una posibilidad de escritura prosaica -fragmentaria, así y todo- donde por fin la autobiografía castellana puede ligarse a la historia, lo cual es una nueva paradoja. El anacronismo moral y social es, en este caso, la única salida "a la sujeción colectiva en la que su generación creció".¹⁹

Todo lo expuesto se observa con mayor detalle en la inclusión del informe, en el cual el anacronismo y la escisión narcisista son más evidentes. Nora Catelli observa en este informe tres figuraciones del yo: la de, en los tres casos, un artista que es a la vez un soldado, un conquistador y un administrador al servicio de un señor. Se pone de manifiesto una representación en la que el escritor se postula como figura pública, como un trabajador arduo y preciso, con una dominación eficaz de su prosa por la que puede mostrar todo esto que escribe sin autocensuras porque lo que escribe tiene que ver con la administración pública de una empresa, aunque, claro está, esa función pierda su verdadera finalidad al ser incorporada como bisagra entre los dos diarios y publicado en 1991.

Recapitemos, finalmente, los puntos más importantes de estas dos secciones a partir de los términos centrales: multiplicidad de imágenes del yo (en el caso del diario del viaje a Filipinas, íntimo y en el del informe sobre la administración general de la tabacalera, público); distanciamiento (de sí mismo y de su país y a la vez de ninguno); anacronismo; posesión y explotación colonial. Veamos qué imágenes se mantienen y cuáles son incorporadas en el diario de la enfermedad.

Si volvemos a los tópicos clásicos a los que apelaría Gil de Biedma (la inversión de la pastoral, la *etopeya*, la *prosopografía*, la alusión clásica en los títulos, etc), podríamos afirmar que la enfermedad actúa en la concepción total de la obra como un *Deus ex machina*. El artista vuelve de su primer viaje a Filipinas enfermo de tuberculosis y debe emprender un nuevo viaje (al que Verónica Alcalde llama "el viaje interno"), esta vez a La Nava de la Asunción, un pueblo en la provincia de Segovia donde sus padres poseían una casa. Allí se instala durante tres meses para reposar de su vida en Barcelona. Nuevo distanciamiento.

Se podría afirmar, parodiando y simplificando enormemente lo postulado por Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas*, que Gil de Biedma se enferma de tuberculosis en la época del cáncer. Nuevo anacronismo. La tuberculosis es una enfermedad romántica – ¿Acaso no es romántica también esa vana aspiración a una totalidad hecha de fragmentos?

¹⁹ CATELLI, NORA. En *op. cit.* p. 105.

¿No es romántica también esa “imposible propensión al mito”? –. La tuberculosis es una enfermedad del siglo XIX y principios del XX y, como tal, acarrea un conjunto de figuraciones de los artistas que la padecen. Gil de Biedma no escapa a varias de ellas. Por cuestiones de extensión retomaremos sólo dos: la estetización de la enfermedad y la ligazón de ésta con la voluntad del artista. Estas dos cuestiones responden a una concepción de la enfermedad como metáfora, que se había extendido desde el Romanticismo hasta bien entrado el siglo XX. En primer lugar, la estetización de la tuberculosis responde a una voluntad de tipo artística por espiritualizarse; el aislamiento que provoca la enfermedad hace posible que el individuo tenga tiempo para sensibilizarse y llegar a la conciencia de su yo real. “Los románticos –afirma Sontag- inventaron la invalidez como pretexto del ocio, y para hacer a un lado los deberes burgueses y poder vivir nada más que para su propio arte”.²⁰ En la tercera sección del *Retrato*, Gil de Biedma afirma:

Ponerme al paso ha sido el gran regalo de la enfermedad. Y no sólo porque me ha descargado de trabajo. Aunque eso haya sido muy importante, no era sólo eso: al cabo del día, en mi vida habitual, casi siempre puedo guardar si quiero dos o tres horas de calma. Lo que ocurre es que no quería, porque en circunstancias normales no me siento capaz de lidiar conmigo mismo.²¹

Esta cita liga la concepción estética de la tuberculosis con una cuota de voluntad. Como afirmaba Karl Menninger “en parte, la enfermedad es lo que el mundo ha hecho de la víctima; pero en mayor medida es lo que la víctima ha hecho del mundo y de sí misma...”. Finalmente se explica esta función de *Deus ex machina* que tiene la enfermedad en la totalidad del relato; es la tuberculosis la que posibilita el orden, el descanso y el aislamiento, la soledad. Es la enfermedad la que prefigura un paso de la descripción física a la complejización del retrato interno; el abandono de la exacerbación sexual por una capacidad de autosuficiencia notable; a partir de su estancia en La Nava de la Asunción, Gil de Biedma empieza a reflexionar seriamente sobre la importancia de la infancia y de las experiencias ligadas al recuerdo y a la escritura, que serán luego fundamentales en su concepción de la poesía. Retomando las consideraciones acerca de la novela de aprendizaje que planteábamos al inicio, podríamos agregar que Jaime Gil de Biedma no sólo aprende el orden, el arte de la escritura, sino que, en última instancia, aprende a esperar, tomando en cuenta el consejo de Machado que sirve de epígrafe a *Las personas del verbo*: “Sabe esperar, aguarda que la marea fluya / - así en la costa un barco – sin que el partir te inquiete”. *Retrato del artista en 1956* es la escritura de una espera. La prolongada espera, a fin de cuentas, por mostrar la identidad de

²⁰ SONTAG, SUSAN. *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012, p.40.

²¹ GIL DE BIEDMA, JAIME. En *op. cit.*, p.187.

un sujeto íntimo, público y privado; hecho que sólo podrá tener lugar con su muerte. La vida de Gil de Biedma es la espera de un viaje que pasa jugando al arte; si, en última instancia, el poeta sabía que "los libros son longevos e ignoramos su propio destino", pero sobre todo sabía que "todo el que aguarda sabe que la victoria es suya". Gil de Biedma dejó un proyecto legado a la posteridad. El futuro –y éste será un rasgo esencial de su poética– nunca le pertenece al autor.

Bibliografía

- ALCALDE, VERÓNICA. "La configuración de la identidad: los diarios de Jaime Gil de Biedma". En GENOUD DE FOURCADE, M. & GRANATA DE EGÜES, G. *Escrituras del yo y de la memoria*, Mendoza: UNCu, 2009.
- CATELLI, NORA. "Diarios, experiencia colonial y fabricación de una prosa de la interioridad: Gil de Biedma en Filipinas". En *En la era de la intimidad*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- GIL DE BIEDMA, JAIME. *Las personas del verbo*. Barcelona: Editorial Lumen, 1998.
- _____. *Retrato del artista en 1956*. Barcelona: Editorial Lumen, 2010.
- GIORDANO, ALBERTO. "La enfermedad del diario. En torno a los *Diarios* de John Cheever". En *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- GLANTZ, MARGO. "De Narciso a Narciso o De Tirso a Sor Juana: *El vergonzoso en palacio y Los empeños de una casa*", en CAMPBELL, Y. (ed.) *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992)*, Ciudad Juárez: UACJ, 1996.
- GOYTISOLO, JUAN. "Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma". En *Contracorrientes*. Barcelona: Montesinos, 1985.
- KRISTEVA, JULIA. "Narciso: la nueva demencia" y "Nuestra religión: la apariencia". En *Historias de amor*. México: Siglo XXI, 1987, pp.89-120.
- LEUCI, VERÓNICA. "La encrucijada poética: tensiones íntimas en Jaime Gil de Biedma". En SCARANO, L. *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*. Mar del Plata: EUEM, 2010.
- MARÍA PANERO, LEOPOLDO & MESQUIDAS, BIEL, "Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada". En ESCOHOTADO PÉREZ, J. (ed.). *Jaime Gil de Biedma: Conversaciones*. Barcelona: Aleph Editores, 2002
- PATI, AMALIA. *Una enfermedad romántica. La tuberculosis y sus metáforas en el siglo XIX y principios del XX: un debate abierto*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2006.
- ROMANO, MARCELA. "Poéticas del sujeto en Jaime Gil de Biedma". En *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Editorial Martín, 2003.
- SONTAG, SUSAN. *La enfermedad y sus metáforas / El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.

García, David: "Notas sobre una generación rebelde"

GARCÍA, DAVID
da.v.o212@hotmail.com

Notas sobre una generación rebelde

El año es 1945, la segunda guerra mundial está llegando a su inevitable fin, Estados Unidos decide acelerar la clausura del conflicto armado y, luego del bombardeo a Hiroshima y Nagasaki, la guerra en Asia, último espacio de conflicto aun persistente, se termina con la rendición incondicional de Japón. Los soldados retornan a casa.

Sin embargo, hay quienes no han ido a la guerra, se han quedado dentro de las fronteras a trabajar bajo la consigna de "Trabaja hoy para lo que vendrá mañana" constituyendo la base del poderío económico. Sin embargo no era así para todos, los más jóvenes no estaban de acuerdo con estos ideales y buscaban un cielo que todavía era alcanzable.

Como indica en el artículo virtual firmado por Santos Martínez Cassady, los jóvenes de la época estaban más interesados en beber, fumar, mantener relaciones sexuales, hablar y observarse. En algunas de estas charlas se encuentran los embriones de lo que va a ser la generación *beat*.

Sin embargo faltan aún diez años para poder hablar realmente de la generación *beat*. Estados Unidos, ya reconocido como potencia mundial comienza a debatirse entre guardar sus fronteras o establecerse como guardián de los valores éticos en el mundo. Como súper potencia económica, comienza en Estados Unidos el fenómeno del consumismo. En este ámbito de glamour nace, como contra cara y hacia 1955, la generación *beat*.

El termino *beat* surge entre Kerouac y el escritor John Clellon Holmes, quien luego publicaría un artículo en el *New York Times Magazine*, a finales del 52. En esta conversación Kerouac sostiene:

Es una especie de sigilo, es como si fuéramos una generación furtiva. Tú sabes, con un conocimiento interior no hay necesidad de hacer ostentación con ese nivel, el del 'público'. Es como una especie de fracaso —es decir, de haber llegado a lo último, a nosotros mismos, porque todos sabemos realmente dónde estamos—, de un cansancio con todas las formas y convencionalismos del mundo... Es algo más o menos así. Supongo que entonces podrás decir que somos una generación golpeada.¹

Si bien son varios los escritores de este grupo, son solo un puñado los que han alcanzado la trascendencia, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, y desde la narrativa podríamos también incluir a Burroughs, particularmente con su "almuerzo desnudo".

Los tres fundadores se conocieron en New York, en algunos meses de 1944 en los ámbitos de la universidad de Columbia. Burroughs era el mayor, seguido por Kerouac y Allen Ginsberg, de solo 17 años. Uno de los personajes principales dentro de este grupo fue

¹ Esta conversación está recogida en *El libro de Jack. Una biografía oral de Jack Kerouac*.

Neal Cassady, presentado por Hal Chase (amigo en común de estos). Fue un generador de energía y fuente de inspiración para todo el grupo, aunque él no haya podido crear lo mismo que inspiraba.

Este grupo, que acabó denominándose la Generación Beat, revitalizó la escena bohemia cultural norteamericana. Su energía se desbordó hacia los movimientos juveniles de aquella época (*On the Road* -En el camino, 1957- de Kerouac, asumió carácter de manifiesto universal de una juventud que quería huir de lo establecido), y fue absorbida por la cultura de masas y por la clase media hacia finales de los años cincuenta y principios de los sesenta.

Sus ideales buscan un arte como manifestación de las capas de la conciencia. Su canto a la liberación espiritual derivó hacia una liberación sexual, particularmente homosexual, que hizo de catalizador en los movimientos de liberación de la mujer y de los negros. Llevados por una visión tolerante, un antifascismo espiritual, y un creciente interés por las drogas psicotrópicas como herramienta para la construcción artística y de conocimiento.

Centraron su lucha en contra de los valores tradicionalistas y puritanos de Estados Unidos, contra el "American Way of life", un repudio implícito a los valores comerciales, para cuyo reemplazo proponían los ideales expuestos por Whitman en "Hojas de hierba".

YO CANTO PARA MÍ MISMO

Yo canto para mí, una simple y aislada persona,
Sin embargo pronuncio la palabra democracia, la palabra
Masa.

Canto al organismo humano de pies a cabeza,
No son la fisonomía sola ni solo el cerebro los motivos
únicos de mi Musa,

Yo digo que la Forma completa es la digna,
Y canto a la mujer lo mismo que canto al Macho.

La Vida inmensa en pasión, pulso, poder,
La vida feliz, formada en la más libre acción,
bajo el imperio de las leyes divinas

Canto al hombre Moderno.

Los escritores desarrollan una nueva forma de expresión donde todo aquello que produzca efectos sobre los sentidos, llámese anfetaminas, marihuana, alcohol, y más tarde LSD constituye un proyecto marcado y directo de protesta contra los valores preestablecidos de la sociedad capitalista. El consumo de drogas es también un medio de consolidar un lugar y de desprenderse de cánones sociales inmersos en prácticas ritualistas conservadoras; ante todo, se trata de una transformación cultural. La literatura, comienza a expresar el cambio de la figura de la droga como medio de actuar sobre sí mismo, y como una forma de protesta a las convenciones sociales existentes.

La generación *beat* desarrolló un estilo poético que habilitaba una visión renovadora del mundo y de las cosas, a la vez que comprometía la palabra en los movimientos sociales, que caracterizaron la década del sesenta. El imagismo, corriente poética anglosajona previa a la aparición de los *beats*, caracterizada por ser realmente pensada y con un formalismo exacerbado que lleva a buscar la desaparición del yo poético, o al menos (en el caso de Masters) el multiperspectivismo del yo poético, sufre un golpe cuando los *beats* entran en escena.

La poesía de los *beats* se caracterizó por ser franca, sincera, sin ningún tipo de pudor para exponer sus vivencias personales, sus propias experiencias sexuales, entre otras, sin ningún tipo de disfraz literario. La poesía se vuelve centro de la escena junto con el autor, por esto mismo, el yo poético se vuelve fuerte y se enuncia como un yo personal. El lenguaje, ya no conciso, sencillo como en los imaginistas, se vuelve espontáneo, incluso, se permiten faltarle el respeto a las estructuras gramaticales, imitando, de alguna manera, la fluidez del pensamiento y la asociación libre freudiana.

Para Ginsberg, como lo dice en una carta a Neal Cassady en el verano de 1950, la poesía es acción.

Esta poesía tiene algunos precedentes claros que pueden rastrearse no solo en su estructura poética, sino también en su actitud poética. Ahora vamos a tratar de ver cuáles son algunos de estos precedentes.

En la época en que los poetas de la generación *beat* aun vivían en New York (después del 55 se mudarían a San Francisco) se desarrollaba a la par un cambio en la música de Jazz, iba naciendo lo que se conoció como Jazz BEBOP, esta tendencia se caracterizaba principalmente por darse entre bandas pequeñas, no ya las grandes orquestas y una gran demostración de virtuosismo musical.

El auge del Bebop se sitúa en el corazón de Nueva York, con músicos de la talla de Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Charlie Parker, Max Roach y Miles Davis. Kerouac, Ginsberg y sus compañeros pasaban mucho tiempo en esos clubes de Nueva York, como el Red Drum, Minton's, The open door, subsumiéndose en la música.

Se pueden ver en muchos poemas el uso de términos propios del jazz, como "square", "cats", entre otros, de hecho, el mismo término "beat" era usado por los jazzistas de posguerra para designar al pobre y exhausto. Pero el jazz aportó mucho más a los beats, John Arthur Maynard dice en su libro Venice West sobre la generación beat:

El Jazz sirvió como punto de referencia [para los Beats] [...] de él, adoptaron los mitos del artista torturado y solitario, que actúa con otros pero también, muy a menudo, solo. Hablaban el lenguaje del jazz, elaboraban ritos comunes sobre el uso de las dogas de los

músicos de jazz, y lamentaban amargamente la muerte de los músicos que iban falleciendo.

El ritmo, la métrica y la longitud de los versos era bastante más similar a la música jazz de lo que era en los estilos europeos de poesía. Ginsberg decía que alargaba los versos de sus poemas de acuerdo con su propia respiración, y elaboraba un ritmo cadencioso, similar al jazz. El uso de este ritmo se ve bastante bien en su poema "Howl", que compara, en un ensayo de 1959, con las canciones de Charlie Parker.

Otro de los aspectos centrales en la escritura de la poesía *beat* se relaciona con las formas orientales de la poesía. Kerouac se acerca a las lecturas budistas y encuentra su significación en las formas de humildad y conciencia del momento presente. Esto lo llevo a distanciarse de las formas pulidas y meditadas de la palabra para acercarse a una forma de escribir más automática, clara y simple, esta forma de escritura también la practicaban grandes como Ezra Pound y William Carlos Williams.

Sin embargo Kerouac nunca comulgo completamente con el budismo zen. Ginsberg también tenía relaciones con el Zen, pero era una práctica muy dura y austera para este poeta, que también coqueteo con el hare kishna y con el hinduismo, de hecho, su concepción cultural lo llevo a realizar un viaje por la India.

Podemos decir entonces que el budismo zen fue una gran influencia para la generación *beat*, pero, a diferencia del jazz, esta influencia solo fue de índole literaria.

Habiendo explicitado algunas de las características de la generación *beat*, creo que es necesario destacar, o desambiguar el uso de la palabra *beatnik*.

En muchos textos se ha utilizado indistintamente el término *beat* y *beatnik*, sin embargo existe una diferencia esencial.

Como dijimos antes, el término *beat generation* fue acuñado por Kerouac en un dialogo con otro escritor, el término *beatnik*, por su parte, nació en la prensa, más precisamente en el *San Francisco Chronicle* el 2 de abril de 1958 y fue propuesto por Herb Caen quien fundió los términos *beat* y *sputnik*. El Sputnik 1 fue el primer satélite artificial y había sido lanzado por la Unión Soviética seis meses antes, convirtiéndose en un símbolo, tanto del poderío soviético como de la amenaza de destrucción nuclear de los EE. UU. En el marco de la Guerra Fría, debido a lo cual desató una ola de temor masivo entre los estadounidenses. Al vincular a la Generación Beat con el Sputnik soviético, el objetivo era mostrarla como "no americana". Por ende, la palabra *beatnik* siempre se utilizó de forma sarcástica para referirse a la generación *beat*.

Desde fines de la década del 50 los medios de comunicación reflejaron y difundieron reiteradamente el estereotipo del joven *beatnik* (antiamericano, holgazán y delincuente).

El sistema logra absorber la estética y el mensaje *beat* en la época de los 60, de hecho se venden en grandes almacenes la ropa considerada *beat*, los libros comenzaron a publicarse y los *beat* ingresan al mercado. Sin embargo, cuando en los 60 los *beats* eran ya una moda, su mensaje dejó marcas imborrables dentro de los movimientos sociales, de hecho fue un gran catalizador de los movimientos de liberación femeninos, la lucha por los derechos de los negros y de alguna manera, con su actitud poética y vital ante la experimentación, fue también un catalizador de la lucha por los derechos de los homosexuales.

Incluso fue de gran influencia entre diferentes personalidades de la cultura norteamericana, como por ejemplo Jim Morrison, Bob Dylan, Janis Joplin, David Bowie y Patti Smith.

En la Argentina existió también una generación *beat*, hacia los años 60, Reynaldo Mariani, luego conocido solo como mariani, a secas y en minúsculo, en un bar de Buenos Aires, y junto con poetas no académicos, como por ejemplo, Ruy Rodríguez, entre otros, funda Opium, la revista que sería considerada como el modo de difusión de la literatura *beat* en la Argentina.

Para ir concluyendo con esta presentación de la poesía *beat* me parece interesante leer un pequeño fragmento de una entrevista realizada a Ferlinghetti por la revista "Ñ" y publicada el Sábado 25 de agosto de 2007, donde se le pregunta por la necesidad del mensaje de *beat* hoy, a lo que el autor y editor respondió "Si, porque el mensaje *beat* iba en contra de todo lo que está pasando hoy. De hecho los *beats* profetizaron todo esto."²

En 1958 Kerouac volvió a reflexionar sobre el sentido de la generación *beat*, y esto es lo que dijo:

Es debido a que soy *beat*, esto es, que creo en la beatitud y en que Dios ama tanto el mundo que le dio a su hijo único... ¿Quién sabe, si el universo no sea realmente un vasto mar de compasión, la verdadera miel sagrada, debajo de toda esta muestra de personalismos y crueldad?

Y creo que esto es una muestra del mensaje, y la importancia de la poesía *beat*, que se traduce en una actitud, es una palabra puesta en acción, que se condice con una conciencia, conciencia que busca enfrentar la censura, el individualismo, la guerra y la violencia de cualquier tipo. Controvertida sin dudas, pero esta controversia es una búsqueda constante por alterar, por despertar a una nación adormecida por el consumismo sin sentido.

² Niebieskikwiat, N. "Yo odiaba la palabra *beatnik*". *Ñ. Revista de cultura* 204 (2007): 32-33.

Bibliografía

"Ricardo Ortiz, El último poeta beat argentino."

<http://www1.rionegro.com.ar/arch200411/16/c16j10.php>

Burroughs, Williams y Ginsberg, Allen. *Cartas del yage*. Buenos Aires: Ediciones signos, 1971.

Caen, Herb. "It's news to me". *San Francisco chronicle*. 2 de abril de 1958.

Gifford, Barry y Lee, Lawrance. *El libro de Jack. Una biografía oral de Jack Kreouac*.
Barcelona: Ediciones del bronce, 2006.

Ginsberg, allen y Cassady, Neal. *Cartas de amor ambiguo*. Barcelona: Laertes, 1985.

Martinez Cassady, Santos. El nacimiento de la generación beat: whisky, jazz y punk.

<http://cmon.fcdmurcia.es/el-nacimiento-de-la-generacion-beat-whisky-jazz-y-punk/>

Maynard, John Arthur. *Venice West. The beat generation in southern California*. New Jersey:
Rutgers University Press, 1993.

Niebieskikwiat, N. "Yo odiaba la palabra beatnik". *Ñ. Revista de cultura* 204 (2007): 32-33

Pose, Nicolas. "Algunos apuntes sobre la composición poética: de Pound a los beatniks". En
En Costa Picazo, Rolando y Capalbo, Armando (eds.). *Estados Unidos, memoria y
presente*. Buenos Aires: bmpress, 2010. 116-120.

Whitman, Walt. *Hojas de hierba*. Versión digital: Elaleph.com, 2000.

Gimbatti, Agustina: “La elisión del segmento consonántico /k/ en posición de coda en el habla rosarina: un análisis exploratorio”

GIMBATTI, AGUSTINA
agusgimba@hotmail.com

**La elisión del segmento consonántico /k/ en posición de coda en el habla
rosarina: un análisis exploratorio**

Introducción

Este trabajo que se presenta aquí está basado en un trabajo de campo sobre la situación de la elisión de /k/ postnuclear en la ciudad de Rosario, en el marco de una investigación en el área de Fonología.

Desde el punto de vista científico, el fenómeno de la elisión del segmento /k/ en posición de coda no ha sido todavía exhaustivamente analizado, al menos localmente. Si bien este fenómeno es apropiadamente descrito por todos los reconocidos autores de los más importantes Manuales de Fonología y Gramáticas de la Lengua Española, como Navarro Tomás (1959), Alarcos Llorach (1999), y la Real Academia Española (2011), no existen grandes referencias de estudios que se centren en su análisis específico, y menos aún en la zona rosarina. El objetivo de esta investigación fue producir información preliminar que diera cuenta del grado de asociación de la elisión con las características socioeconómicas de los hablantes de esta variedad lingüística.

El interés está centrado en los contextos completamente sordos, en que la consonante sorda /k/ en posición de coda en codas simples se encuentra con otra consonante sorda en posición de ataque, también en casos de ataques simples. Por esto se estudian los conjuntos heterosilábicos /ks/ y /kt/, presentes en cultismos léxicos latinos de la lengua española. No se estudian aquí los casos del conjunto heterosilábico /kn/, dada la naturaleza sonora de la nasal. Para un trabajo posterior, podrían evaluarse, con los criterios desarrollados en éste, las realizaciones de la oclusiva velar en los grupos /kn/ y /gn/.

En este trabajo se postula la hipótesis de que el grado de asociación previamente mencionado es mucho menor de lo que se afirma comúnmente, y que la elisión puede ocurrir en un contexto de habla relajado en cualquier estrato socioeconómico.

Descripción del fenómeno

El proceso fonológico estudiado es una ocurrencia de simplificación de grupos consonánticos en casos de coarticulación fonética.

La estructura silábica del español está regida por el principio de sonoridad. Sus núcleos silábicos son siempre vocálicos, y los elementos consonánticos se ordenan al principio (ataque) y al final (coda) de la sílaba según su sonoridad, que decrece a medida que se aleja del núcleo. La coda define dos tipos de sílabas en español: sílabas abiertas o libres y sílabas cerradas o trabadas. La lengua española favorece siempre las sílabas sin coda, abiertas, de estructura CV (consonante-vocal), lo cual hace que la /k/ en posición implosiva (como otras consonantes obstruyentes oclusivas) se encuentre vulnerable al debilitamiento y a la

elisión. La Real Academia Española (2011) señala que existe un conflicto entre dos tendencias opuestas propias del español, una que favorece la preservación de las consonantes obstruyentes oclusivas en posición final de sílaba, atendiendo a criterios morfológicos heredados del latín, y otra que favorece, como se dijo antes, la simplificación del grupo:

El español, como resultado espontáneo de su evolución desde el latín, no presenta alófonos oclusivos en posición de coda silábica, excepto en los cultismos. La tendencia natural de la lengua lleva a procesos de pérdida de rasgos o de elisión. Las características más importantes de los procesos desencadenados por la posición postnuclear de /p/, /b/, /t/, /d/, /k/ y /g/, se relacionan con dos tipos de fenómenos: por un lado, una clara tendencia del español al mantenimiento de estas consonantes en posición final de sílaba, debido a los condicionamientos léxicos y morfológicos propios de la estructura del idioma, y por otro se verifica la tendencia contraria, pues la tradicional búsqueda de una estructura silábica tipo CV lleva a la pérdida o ausencia de segmentos consonánticos en la coda silábica.

Los cuatro segmentos consonánticos que resultan de interés a este trabajo son /k/ (objeto de estudio principal), /g/ (como sonorización de /k/), /s/ y /t/. Estos cuatro segmentos pertenecen al grupo de consonantes llamadas obstruyentes, puesto que durante su producción la salida del aire se ve dificultada y se produce un cierre o una fricción, a diferencia de las consonantes llamadas Sonantes, que producen un sonido periódico, en el cual el aire sale sin fricción ni turbulencias apreciables. El rasgo distintivo que define a las obstruyentes es [-sonante].

Dentro del grupo de las consonantes obstruyentes, la /k/ pertenece al grupo de las oclusivas, junto a /p/, /b/, /t/, /d/ y /g/, grupo que se define porque el obstáculo que existe durante su producción es total. El rasgo distintivo que presentan es [-continuo].

La /k/ y la /g/ funcionan como pares mínimos para la distinción de significados, pues dentro de las obstruyentes oclusivas, ambas se articulan en la zona dorsal: al pronunciarlos, la obstrucción se sitúa en la parte posterior del aparato fonatorio. Así presentan ambas los rasgos [+alto] y [+retraído].

Por la ausencia de vibración en las cuerdas vocales durante su producción, la /k/ presenta el rasgo [-sonoro] y se incluye en el grupo de las oclusivas sordas. En la realización de estas consonantes, el obstáculo que se forma en la cavidad supraglótica impide completamente la salida de aire y la energía acumulada ejerce una fuerte presión que obliga a los órganos fonatorios a separarse y a liberar el aire bruscamente y con rapidez. La realización de las consonantes oclusivas comprende dos fases: una de cierre, en la que los órganos articulatorios entran en contacto constituyendo un obstáculo total para la salida de la columna de aire, y una de abertura en la que los órganos articulatorios se separan y dejan salir el aire de manera brusca. En la realización de las consonantes oclusivas la fase de cierre es más breve que en la de las consonantes sonoras. En los casos en que la oclusiva sorda se encuentra en

posición final de sílaba ante otra consonante sorda (casos de estudio para este trabajo), no se realiza la fase de abertura o explosión, lo cual resulta en una fase de cierre más larga y una tendencia al debilitamiento de la sorda que la vuelve también más vulnerable a la elisión. Al sonorizarse, la oclusiva es entonces susceptible de ser aproximada, y su aproximante / / puede debilitarse hasta el punto en que se produce la elisión.

Revisión de la literatura

Navarro Tomás (1959) refiere a las variaciones posibles de la obstruyente oclusiva velar sorda en todas sus manifestaciones, y adjudica exclusivamente al habla vulgar la elisión de /k/ implosiva: “La pronunciación vulgar suprime la **k** del grupo *ct* o la somete, según los casos, a diversas modificaciones: *dotor*, *caráiter*, *aspeuto*, *aztor*, *fastor*, etc.” En el caso del conjunto /ks/, por el contrario, al tener en mente el español ibérico, el autor presenta una observación distinta acerca de algunos casos de la elisión de /k/ implosiva: “En la conversación corriente, la *x* ante consonante se pronuncia como una simple *s*.”

La Real Academia Española (2011) es una de las fuentes más ricas en cuanto a observación del fenómeno, aunque no trabaja el ejemplo de la Argentina. La Real Academia señala que en los casos de la velar /k/ implosiva se admiten como alófonos normativos los sonidos velares oclusivos o aproximantes, sordos o sonoros, y también multitud de soluciones, como ser [doθ. 'tor], [dos.'tor], [doh.'tor], [dox.'tor], [dou.'tor] y [do.'tor] por ‘doctor’ o [per.'fei.to] y [per.'fe.to] por ‘perfecto’. Indica que en España es frecuente que el grupo /ks/ se realice como /s/ sola o con el aproximante / /. Nota que ambos tipos de cambio se dan en todas las clases sociales, y demuestra una visión más moderna de la cuestión al notar que en el habla informal y relajada de los hablantes de niveles más altos también ocurre la elisión (y otras variaciones):

Estos trueques de consonantes en posición de coda silábica son generales en todo el dominio hispanohablante y están relacionados con las restricciones de la estructura silábica. En el habla culta informal es frecuente la simplificación de los grupos consonánticos adoptándose múltiples soluciones.

Fontanella de Weimberg (1987) hace una pequeña mención acerca de la evolución del español bonaerense hacia el siglo XX, en la que refiere al fenómeno, asociándolo también con los niveles más bajos: “En los personajes de nivel bajo y en algunos de nivel medio, aparecen muy frecuentemente simplificaciones de los grupos cultos [del tipo *dotor*]. En la actualidad todos estos rasgos se encuentran en casi total retroceso”.

Metodología de la investigación

Este trabajo se centra en el análisis contrastivo de producciones fonológicas para evaluar el grado de relación de la ocurrencia de la elisión del segmento consonántico /k/ con algún sociolecto rosarino determinado. Para ello se recolectaron datos de hablantes de varios barrios de la ciudad de Rosario, de ambos sexos, de distintas edades y ocupaciones y que hubieren alcanzado distintos niveles educativos. Los datos fueron recolectados por medio de entrevistas, grabados, y luego transcritos manualmente. Se comparan los datos de las transcripciones con el indicador socioeconómico de cada sujeto de la experimentación, para determinar el coeficiente de relación entre el porcentaje de elisiones y el estrato socioeconómico de pertenencia.

El método de recolección de datos a través de experimentos presenta la desventaja de producir un alejamiento del habla espontánea (al estar los individuos conscientes de ser observados). Teniendo eso en cuenta, se diseñaron las entrevistas de manera de poder reducir al máximo la sensación de estar participando de un experimento, y acercarla a la idea de una situación lúdica. Se abordó a los individuos en situaciones cotidianas, relajadas, y se les pidió como un favor unos minutos de su tiempo y predisposición para una "entrevista anónima", de la cual no se les explicó más nada. Se le otorgó a cada sujeto experimental una lámina con ilustraciones y se le pidió que inventara una historia, o que dijera en voz alta frases que se le ocurrían al mirar las imágenes. Una de las razones principales por las que se optó por este método en detrimento de otras formas de experimentos que proponen la lectura de un texto preciso es la libertad que otorga al individuo entrevistado. Al tener sólo estímulos que funcionan como guía, el sujeto tiene la posibilidad de elegir qué decir, en qué contexto, y cuántas veces, posibilidad que desaparece al tener que reproducir un texto cerrado y limitado. Además de acercarse más a lo que serían expresiones espontáneas de los sujetos en conversaciones cotidianas, permite analizar la elección o no de elementos léxicos en los que se encuentre alguno de los dos conjuntos heterosilábicos, y comparar las distintas producciones de un mismo elemento por parte del mismo sujeto.

Como instrumento para los experimentos se utilizaron láminas con ilustraciones que hacían referencia a elementos léxicos que presentan uno de los dos grupos consonánticos, /ks/ y /kt/. Las imágenes fueron presentadas sin acompañamiento textual ni explicación oral, para no comprometer la espontaneidad de las respuestas. Dentro de algunas de las imágenes existen elementos de tipo textual que forman parte de su totalidad visual, como un cartel de 'TAXI' o la marca de un objeto comercial, grupos de grafemas que operan como una imagen

más, y no necesitan ser “leídos”; son interpretados con igual precisión por individuos con mayor y menor grado de alfabetización.

Una de las grandes fallas del estímulo puramente gráfico frente a la ayuda verbal está dada por la fuerte naturaleza polisémica de toda imagen. Al poder ser interpretada de diversos modos, la imagen no es en lo absoluto un medio seguro para conseguir la realización de un fenómeno fonológico específico. Esta falla, sin embargo, resulta para este trabajo en particular una gran ventaja: dado que la elisión de la obstruyente oclusiva /k/ en posición de coda es consecuencia de un habla más relajada que aquella que preserva los cultismos, su ocurrencia se produce en el habla informal y casual, imposible de incentivar a través de la lectura. La lectura en voz alta implica una serie de cuestiones psicológicas y sociales inhibitorias del habla corriente (y sus particulares manifestaciones fonéticas) en pos de un interés por “hacer lo correcto”, esto es, apegarse a la norma de la lengua escrita. Esto daría a este trabajo de campo un corpus de datos indistinguibles entre sí, y doblemente alejados de la realidad. El uso de las imágenes resuelve también el problema de la necesidad de estímulos distractores, pues su diversidad permite disimular el patrón que las reúne y ordena.

El indicador socioeconómico constituye la variable más importante con la que se contrasta la variable principal, que mide la ocurrencia de elisiones sobre la cantidad de producciones de los conjuntos heterosilábicos. Ningún dato personal por sí mismo vale para establecerlo, por lo que debe ser construida a partir de la sumatoria de todos los datos sociales y económicos de los que se tiene registro. Para su construcción se realizan una serie de abstracciones. Primero se asignan valores numéricos a los indicadores de Ocupación (trabajo manual, ocupación por fuera del mercado laboral y trabajo intelectual), Nivel Educativo (primario, secundario y terciario/universitario) y Barrio de residencia (se asignaron cuatro valores constatando la centralidad o marginalidad de la zona y la sofisticación o precariedad de las viviendas). Esto permite distinguir matemáticamente a los individuos entre sí. Luego se suman los valores por individuo, y se obtiene el indicador socioeconómico de cada uno. La suma permite que se compensen los valores entre sí y que el resultado esté lo menos sesgado posible. Se definen dos series de valores a partir de un punto intermedio y se establecen los dos grupos de comparación: Nivel Socioeconómico A (“Alto”) y Nivel Socioeconómico B (“Bajo”).

Análisis de las producciones

Durante la desgrabación de las entrevistas, se tomó nota de la frecuencia de los casos de /k/ implosiva. Luego de haber completado todos los registros individuales, se analizaron

todos los procesos que afectan al segmento /k/ en posición de coda, y se los clasificó en tres grupos: el primero, y el de principal interés para esta investigación, es el grupo que reúne todas las elisiones de la obstruyente oclusiva postnuclear; el segundo reúne todos los casos de variaciones en la pronunciación de la /k/ en el conjunto /ks/; el tercero reúne todos los casos de variaciones en la pronunciación de la /k/ en el conjunto /kt/.

Estos tres grupos fueron contrastados con el primer indicador tomado, el de frecuencia de los casos, y en base a esta relación se calculó el porcentaje de ocurrencias de los tres tipos de proceso. Las elisiones, por constituir la variable principal, son evaluadas por sí solas, mientras que las otras alteraciones que se encuentran son evaluadas en conjunto, sean tanto sonorizaciones, aproximaciones, debilitaciones y relajaciones de todo tipo, como llamativas asimilaciones al punto de articulación –que recuerdan la expresión utilizada por la Real Academia Española: "trueques de consonantes". Este trabajo observa todas las alteraciones que sufre la /k/ en estos casos, por lo que se toma nota de cualquiera de ellas, muchas de las cuales pertenecen a los alófonos aceptados por la norma.

Puede proponerse que la elisión es el último estadio en un proceso de debilitamiento de la consonante, que se realizaría así: sonorización, aproximación, debilitación de la aproximante y elisión: /k/ > /g/ > / / > [] > ø. En los datos de esta investigación se encuentran ejemplos de todos los estadios de este proceso de debilitamiento.

El análisis de los datos demostró que no existe -para este grupo estudiado- relación significativa, ni directa ni indirecta, entre el estrato socioeconómico de pertenencia y el porcentaje de elisiones. Este factor tampoco parece influir sobre el porcentaje de variaciones en las producciones de los conjuntos /ks/ y /kt/. Los únicos valores que sí resultan importantes son los que miden la relación entre el indicador socioeconómico y la ocurrencia de palabras que contienen estos grupos consonánticos. Se encontró que hay una relación directa entre el nivel socioeconómico de los entrevistados y su tendencia a elegir, de entre otras alternativas léxicas, términos que incluyan los conjuntos heterosilábicos observados. Se postula, entonces, que en lo que respecta al grupo aquí estudiado, existe una tendencia a expresarse con un mayor número de cultismos cuanto más alto es el nivel socioeconómico.

Bibliografía

- Alarcos Llorach, Emilio. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- Fontanella de Weinberg, María Beatriz. *El Español Bonaerense. Cuatro Siglos de Evolución Lingüística (1580-1980)*, Buenos Aires: Hachette, 1987.
- Harris, James W. *La estructura silábica y el acento en español: Análisis no lineal*. Madrid: The Massachusetts Institute of Technology, 1983.
- Navarro Tomás, Tomás. *Manual de la Pronunciación Española*. Madrid: Gredos, 1959.
- Real Academia Española. *Nueva Gramática de la Lengua Española. Fonética y Fonología*. Barcelona: Espasa Libros, 2011.

Gómez Castillo, Magalí Elizabeth: “Derecho germánico y Derecho romano. Dos episodios de traición y justicia en *El Cantar de Rolando* y el *Poema de Mio Cid*”

GÓMEZ CASTILLO, MAGALÍ ELIZABETH
maga_egc@hotmail.com

**Derecho germánico y Derecho romano. Dos episodios de traición y justicia
en *El Cantar de Rolando* y el *Poema de Mio Cid***

*Los procesos judiciales en la Edad Media*¹

Paul Zumthor define la epopeya como la forma poética culturalmente condicionada que "(...) narra el combate contra el Otro, el extranjero hostil, el enemigo exterior al grupo (...)" (1991: 115). Dicho enemigo es definido a partir de diferencias religiosas, culturales, políticas, socio-económicas y territoriales. El escenario más favorable para la epopeya son las regiones fronterizas, porque allí el canto épico cristaliza la hostilidad y compensa la incertidumbre de la competencia entre dos culturas contrapuestas. La epopeya constituye la fundación de verdad para un pueblo que acaba por creer que la razón está de su parte. Por lo tanto, el Otro que construye la epopeya es un enemigo exterior, puesto que la forma poética épica es el instrumento que contribuye al fortalecimiento de un sentimiento y una conciencia de unidad cultural interior a los límites físicos.

En este sentido, puede considerarse que el actor principal de una epopeya es el pueblo al que está destinada la *performance*. Sin embargo, una de las características fundantes del canto épico es la de exaltar entre sus personajes a un héroe fuera de lo común que suscita admiración, aunque no siempre salga vencedor. Pero la 'unidad' de los hombres del rey no es tal en verdad; todo lo contrario, sus vasallos se enfrentan entre sí. Por lo tanto, el héroe épico cuenta con enemigos que son internos a su pueblo, y que le acarrearán diferentes desgracias.

En el presente trabajo nos ocuparemos de dos epopeyas en particular. En primer lugar, *El Cantar de Rolando*, que fue compuesto entre fines del siglo XI y principios del siglo XII. En esta *chanson de geste*, los franceses son traicionados por Ganelón, padrastro de Rolando, debido al odio que aquel guarda hacia este último. Carlomagno reclamará venganza por la muerte de su sobrino, y el conflicto se dirimirá a partir de un juicio por combate entre representantes de Ganelón y Carlomagno. En segundo lugar, el *Poema de Mio Cid*, cuya datación constituye uno de los problemas críticos más intrincados, y que podemos situar en el siglo XIII, siguiendo los últimos estudios de Colin Smith (2005: 38 y ss.), aunque el manuscrito que se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid data del siglo XIV. Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid campeador, habiendo sido ofendido por los infantes de Carrión en la Afrenta de Corpes, reclama justicia ante el rey, que convoca a las cortes en Toledo para resolver la cuestión.

Como afirma Colin Smith (2005), el interés por los procesos jurídicos es característico de toda la poesía épica. Sin embargo, no existió un único sistema de regulación de conflictos

¹ El presente trabajo fue supervisado por el Prof. Mg. Carlos A. Valentini, profesor titular de la cátedra de Literatura Europea I de la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

y litigios; por el contrario, pueden diferenciarse el Derecho germánico y el Derecho romano. Llegados a este punto se nos hace necesario precisar algunos datos históricos. Con la invasión de las tribus bárbaras en el siglo V de nuestra era, la progresiva decadencia del Imperio Romano de Occidente alcanzó su punto culminante. Al respecto, Rouche afirma que “mientras que el Imperio se había enorgullecido de facilitar mediante sus leyes, sus ejércitos y sus ediles la vida pública como ideal de vida, durante el tiempo de los reinos germánicos se derrumba el culto de la urbanidad en beneficio de la vida privada” (1991: 13). En consecuencia, el autor afirma que la generalización del Derecho privado como sustituto del Derecho romano es una innovación germánica.

En el antiguo Derecho germánico, los litigios entre los individuos se regían por el juego de la prueba. El procedimiento penal no es sino una ritualización de la lucha entre los individuos, es decir, la forma ritual de la guerra. Afirma Foucault: “(...) el derecho es una forma singular y reglamentada de conducir la guerra entre los individuos y de encadenar los actos de venganza” (1986: 66-67). La interrupción de las hostilidades reglamentadas, es decir, de las venganzas rituales y recíprocas, se origina por un pacto en el que se establece una suma de dinero que constituye el ‘rescate’. Por lo tanto, el sistema judicial germánico es “un procedimiento enteramente gobernado por la lucha y la transacción, es una prueba de fuerza que puede terminar en transacción económica” (Foucault 1986: 67).

El Derecho feudal es esencialmente germánico. Sin embargo, desde fines del siglo XII y a lo largo del siglo XIII, el sistema se irá transformando paulatinamente dando lugar a la invención de nuevas formas de justicia. La primera característica que cabe mencionar es que los litigantes ya no dirimirán el pleito entre ellos, sino que se les impone un poder exterior, judicial y político, no sólo como mediador sino también como parte lesionada. Para determinar la verdad de un caso, el poder político utilizará el método de la indagación, que consiste en requerir la verdad a partir de personas capaces de conocer las costumbres, y cuyo testimonio es válido por su posición social, riqueza y notoriedad. El cambio de paradigma que acontece al respecto a lo largo del siglo XII constituirá nuestro objeto de estudio en las siguientes páginas, a partir de las dos epopeyas que mencionábamos con anterioridad.

Pervivencia del Derecho germánico

Compuesto en los albores de la Baja Edad Media, *El Cantar de Rolando* narra la excursión de Carlomagno en territorio hispánico. La *chanson de geste* tal como la conocemos proviene de una leyenda, y ésta responde a su vez a un sustrato histórico referido al siglo VIII. En el año 778, Carlomagno –que todavía no ha sido coronado emperador- emprende una

campana a través de los Pirineos, dispuesto a conquistar el territorio español, que se hallaba bajo ocupación musulmana. Lo acompaña un ejército que, además de los francos, reúne lombardos, burgundios, romanos, bávaros y godos; todos ellos indispensables para difundir la derrota de Roncesvalles. Carlomagno no logra conquistar el suelo español, y tras fracasar en el sitio de Zaragoza y recibir noticias sobre la sublevación de los sajones en el norte de sus dominios, emprende la retirada. Pero los vascones asedian su retaguardia en el paso de Roncesvalles y la derrotan de manera espectacular. No serán los vascones, sin embargo, los enemigos de Carlomagno y Rolando en *El Cantar*, sino los musulmanes, porque las huestes francesas y las sarracenas, simbolizarán, respectivamente, la *universitas christiana* y la *universitas* musulmana. Es decir, el Bien y el Mal, en la cosmovisión dualista de valores y vicios de la mentalidad medieval.

Sin embargo, la derrota de Roncesvalles no sólo será monstruosa y demoníaca por ser perpetrada por los infieles, sino también por ser ingeniada por un vasallo del mismo Carlomagno. Ganelón es el padrastro de Rolando, a quien éste postula en el inicio del poema para actuar como mensajero ante Marsilio, el rey sarraceno. Hijastro y padrastro se enfrentan a raíz de este suceso y Ganelón promete venganza (vv. 289-291). Cuatrocientos versos más tarde, después de haberse encontrado con Marsilio y pactado la traición, Ganelón devuelve el golpe, y, ante Carlomagno y sus nobles, propone a Rolando como jefe de la retaguardia francesa. Ningún caballero se opone y Carlomagno, aunque dude y se lamente, no puede sino ratificar la decisión. “Su importante posición simbólica, semejante a la de un príncipe divino, que lo hace aparecer como cabeza del cristianismo y como modelo de perfección caballeresca, está en extraño contraste con su impotencia (...)”, señala Auerbach (1997: 99). En última instancia, Carlomagno depende de sus hombres, y entre ellos no hay ninguno que pueda –o quiera– dirimir el conflicto. Evidentemente, Rolando tiene enemigos entre los francos. Si bien esto no se anuncia explícitamente, sí se consigna de manera implícita cuando Oliveros acusa a Rolando de tener un carácter altivo y áspero, y de provocar querellas dondequiera que va (vv. 255-256).

Ahora bien, la enemistad entre Rolando y Ganelón se origina en un episodio anterior, al que refieren los versos 3758-3760: “Perjudicóme en mi oro y en mis bienes Rolando, / por eso traté yo de arruinarle y matarle: / que haya en esto traición no puedo concederlo”, se defiende Ganelón en el juicio presidido por Carlomagno. La acusación en su contra es haber traicionado a los doce pares por dinero. Sin embargo, Atkinson Jenkins (1921) argumenta que la traición de Ganelón se plantea en el verso 404, mientras que las recompensas son objeto de discusión recién en la *laisse* XXXIX (vv. 515-519) y en la *laisse* XLVIII (vv. 620-626).

El juicio de Ganelón propiamente dicho abarca las *laissez* CCLXXI a CCLXXXIX (vv. 3742-3974). Carlos reúne a los jueces en Aquisgrán, donde escuchan dos defensas sucesivas de Ganelón. En este primer momento, el juicio se recubre con una pátina romana, y por ello se escuchan las razones del acusado. No obstante, el pleito se convierte enseguida en una batalla para demostrar quién es el más fuerte, y por lo tanto, quién tiene la razón. En efecto, el juicio responde esencialmente al canon germano. Las pruebas de las que se vale Ganelón son de dos órdenes. En primer lugar, las sociales. Treinta parientes están dispuestos a responder por él, lo cual determina su importancia social. Pero además, existe una prueba de tipo física, que si bien no constituye una ordalía propiamente dicha, sí cumple con el carácter binario de la prueba: la victoria en la misma se asocia con la razón en el pleito, en tanto que la derrota implica necesariamente el fracaso judicial. Examinémoslo en detalle a continuación. En la *laisse* CCLXXV, los jueces acuerdan dejar a Ganelón en libertad, temerosos de la presencia de Pinabel, pariente de Ganelón dispuesto a demostrar la inocencia de éste usando su espada. Tierrín es el único barón dispuesto a defender la prerrogativa de Carlomagno:

Por la fe de mis ancestros, yo sostendré el proceso:
aunque Rolando hubiese dañado a Ganelón,
estar a vuestras órdenes fuera su garantía.
Por cuanto hizo traición, Ganelón es muy vil,
y ha sido en contra vuestra su perjurio y su daño.
Yo juzgo que por eso debe morir ahorcado. (vv. 3826-3831)

Tierrín desafía a los parientes de Ganelón a desmentir su juicio con la espada, y Pinabel no tarda en responder: "Aquí veo a Tierrín emitiendo su juicio. / Le diré con mis armas que tal juicio es muy falso" (vv. 3843-3844). Durante el desarrollo del combate, Pinabel intenta ganarse el favor de Tierrín: aquel le ofrece convertirse en su vasallo si éste se rinde y consigue que Carlomagno conceda su gracia a Ganelón (vv. 3892-3895). Tierrín, leal a Carlomagno, no acepta y, tras recibir una herida en el rostro, asesta el golpe final a Pinabel. "Por este golpe suyo vencedor ha quedado" (v. 3930). En consecuencia, Ganelón es declarado culpable y será ahorcado junto a sus parientes. El tópico de la mancha es característico de la poesía medieval: la deshonra nunca es individual, sino que, por el contrario, se transmite a toda la familia.

Por último, cabe señalar que existe otro elemento que no pertenece a la antigua cosmovisión germana: la intervención divina. El motivo del Dios cristiano aparece reiteradamente dando cierre a las distintas *laissez*. Citamos algunos ejemplos: "Sólo Dios es quien sabe cuál será el fin de todo" (v. 3872), "¡Dios mío, exclama Carlos, que triunfe la justicia!" (v. 3891) y "¡Hoy dirá Dios quién tiene razón en la querrela!" (v. 3898).

Modernización jurídica: el nuevo sistema de Derecho romano

Como toda composición épica, el *Poema de Mio Cid* tiene una base histórica. Rodrigo Díaz de Vivar nació en el año 1040, al norte de Burgos, proveniente de una familia de infanzones, la categoría más baja de la nobleza. Por ese entonces aún vivía Fernando I, rey de Castilla y León, a cuya muerte heredarían sus hijos Sancho y Alfonso, que dividirían el reino. El Cid se desempeñó como recaudador de impuestos para el rey Sancho, pero fue desplazado por los nobles leoneses cuando Alfonso fue proclamado rey de Castilla y León, debido a la muerte de su hermano. En el comienzo del *Poema*, el Cid es enviado al destierro, y partir de entonces comienza un camino de ascenso y recuperación de la honra perdida, a través del dinero.² Sucede que el Cid lo logra en el final del segundo Cantar –el *Poema* está dividido en tres Cantares– e inmediatamente el rey Alfonso casa a las hijas del Cid, doña Elvira y doña Sol, con los infantes de Carrión. Pero sucede también que éstos, envidiosos de la riqueza y la honra del Cid –y menoscabada la suya propia a partir del episodio del león (tirada 112) y la batalla contra el rey Búcar en la que no participan (tirada 114), deciden torturar y abandonar a sus mujeres en el Robledo de Corpes.

El Cid reclama ante el rey, y éste convoca a las cortes en Toledo, donde el héroe exigirá reparaciones por su honra. En principio, la compensación consiste en la devolución de las espadas Colada y Tizón, que el Cid había obsequiado a los infantes de Carrión: “¿den me mis espadas – cuando mios yernos non son!” (v. 3158). Pero inmediatamente el Cid demanda un segundo desagravio, la devolución de los tres mil marcos que él mismo había entregado a los infantes cuando éstos se retiraron de Valencia con sus esposas: “¿den me mis averes – cuando mios yernos non son!” (v. 3206). Sin embargo, concluida la demanda civil, el Cid propone el reto: “[a] los ifantes de Carrion – quem desondraron tan mal / a menos de riebtos – no los puedo dexar” (vv. 3256-3257).

A continuación, Pedro Bermúdez es apremiado por el Cid mediante el tópico de la mancha, ya que Bermúdez es su sobrino, y la honra menoscabada de sus primas, y más aún, la del Cid, también debe ser entendida por aquel como una afrenta personal. Finalmente, Pedro Bermúdez reta a Fernando González; Minaya Álvar Fáñez, a Diego González; y Muño Gustioz, al recién llegado Asur González. Ante el pedido de los infantes, el rey Alfonso

² Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala (1978) reconocen tres niveles estructurales a partir de los cuales se mitifica la figura del Cid. En primer lugar, un nivel político, que opone a la nobleza infanzona de Castilla frente a la nobleza aristocrática tradicional de León. En segundo lugar, un nivel socio-económico: los grupos sociales en ascenso se enfrentan con la clase aristocrática privilegiada. En tercer lugar, el nivel individual. El Cid debe recuperar la honra perdida, es decir, debe conquistar –o comprar– nuevamente el favor de Alfonso.

pospone la lid por tres semanas, y cuando eventualmente ésta tiene lugar en las Vegas de Carrión, triunfan los hombres del Cid.

Diego Catalán (1991) plantea que el *Poema de Mio Cid* produce una profunda alteración en los conceptos de honra y venganza. En cuanto a la honra, ya no se relaciona con el linaje, sino que se obtiene con la espada. Con respecto a la venganza, ésta ya no implica necesariamente matar al ofensor, sino que se obtiene por derecho y en juicio. Es decir, a partir de mediados del siglo XII, el Derecho privado pierde terreno y jurisdicción en relación con el Derecho público.

En el *Poema de Mio Cid*, las pruebas del antiguo Derecho germánico ya no tienen el mismo crédito. Fernando y Diego González se presentan con todos sus parientes en las cortes de Toledo y en las Vegas de Carrión, pero nada impide que deban afrontar las reparaciones y batirse a duelo con los hombres del Cid. Las pruebas sociales, como vemos, ya no tienen validez. La aristocracia de León ve menoscabados sus privilegios por el ascenso de una nueva nobleza castellana. Por el contrario, llama la atención que el juicio termine con las pruebas físicas. Sin embargo, no se trata de un combate para demostrar quién es el más fuerte, y con ello, quién tiene la razón. Por el contrario, los jueces y el rey Alfonso ya han dictaminado que los infantes de Carrión son responsables de sus culpas. Por lo tanto, cabe realizar dos comentarios. En primer lugar, el combate entre los nobles de Carrión y los hombres del Cid obedece a la figura jurídica del *riepto*, que es el reto con efectos legales que se utiliza en la resolución de querellas. En el hipotético caso de que los infantes hubiesen triunfado en la lid, probablemente el Cid debería haber cedido una vez más los haberes recuperados. En segundo lugar, cabe reflexionar acerca del estatuto del *Poema*. Si, como hemos visto, la epopeya narra un combate, entonces la honra del Cid debe recuperarse, necesariamente, en combate.

Al respecto afirma Colin Smith:

(...) el poeta nos propone lo que es casi un programa de reforma jurídica, una gran modernización, de acuerdo con los principios de un 'nuevo' derecho romano cuyo estudio había empezado a mediados del siglo XII en Italia y que en época del poeta se estaba extendiendo a Francia, España y otros países. (...) La justicia no ha de ser una cuestión de la voluntad de Dios, que se revelara en anticuados duelos judiciales valederos por sí solos, menos aún algo que se obtuviera por la anárquica venganza personal, sino un proceso más moderno, en el que se oyen las declaraciones y se presentan los alegatos ante jueces imparciales presididos por el monarca. El hecho de que el Cid reestablezca su honor en los duelos, de una manera espectacular y sangrienta y en público, es, quizá, una concesión que hace el poeta a la tradición épica (...) (2005: 45)

Consideraciones finales

A lo largo de estas páginas hemos intentado un acercamiento a la cuestión jurídica de ambos poemas épicos. Si bien en *El Cantar de Rolando* aún predominan los caracteres del antiguo Derecho germánico, también es notable la síntesis entre dichos elementos germanos y la cosmovisión cristiana. En el *Poema de Mio Cid*, por el contrario, se plantean las bases de un nuevo sistema legal, que intenta equiparar Derecho y justicia. Entre ambas epopeyas media el siglo XII, en cuya segunda mitad tienen lugar los cambios más profundos que ha experimentado la Edad Media hasta el momento, y que implicaron diversas transformaciones impulsadas por la Iglesia para canalizar el fervor guerrero contra los enemigos de la Cristiandad. Vaya paradoja, en fin, que las traiciones y los juicios a los que alude nuestro título no estén relacionados ni con los sarracenos enemigos de Carlomagno ni con los musulmanes contra los que lucha el Cid. Aparentemente, el juicio es el instrumento que dirime conflictos entre los hombres que se agrupan bajo un mismo estandarte.

Bibliografía

Anónimo. *El Cantar de Rolando*. Buenos Aires: CEDAL, 1984.

Anónimo. *Poema de Mio Cid* (Colin Smith ed.). Madrid: Cátedra, 2005.

Atkinson Jenkins, Thomas. “Why did Ganelon hate Roland?”. *Modern Language Association of America*. Vol 36, nº 2 (junio 1921): 119-133.

Auerbach, Eric. “Nombran a Roldán jefe de la retaguardia del ejército francés”. En *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. 95-120.

Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas e Iris Zavala. “Aristocracia, propaganda y algo más. La épica”. En *Historia social de la literatura en lengua castellana*. Tomo I. Madrid: Castalia, 1978. 62-69.

Catalán, Diego. “Economía y política en el *Cantar de Mio Cid*”. En Francisco Rico (ed.). *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo I: *Edad Media* (Alan Deyermond ed.). Barcelona: Crítica, 1991. 77-82.

Foucault, Michel. “Tercera conferencia”. En *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1986. 63-88.

Smith, Colin. “Introducción”. En *Poema de Mio Cid* (Colin Smith ed.). Madrid: Cátedra, 2005. 17-123.

Zumthor, Paul. “La epopeya”. En *Introducción a la poesía oral*. Barcelona: Taurus Humanidades, 1991. 108-130.

Rouche, Michel. “Alta Edad Media Occidental”. En Philippe Ariès y Georges Duby (dirs.). *Historia de la vida privada*. Tomo II: *La Alta Edad Media* (Paul Veyne dir.). Buenos Aires: Taurus, 1991. 9-139.

Gómez Castillo, Magalí Elizabeth: “Pasado, presente y futuro en el canto de Casandra. Apuntes sobre los versos 1072-1177 de *Agamenón* de Esquilo”

GÓMEZ CASTILLO, MAGALÍ ELIZABETH
maga_egc@hotmail.com

**Pasado, presente y futuro en el canto de Casandra.
Apuntes sobre los versos 1072-1177 de *Agamenón* de Esquilo**

Introducción¹

Esquilo se consagró ganador en el año 458 a.C. con la *Orestía*, la única trilogía ligada que se conserva en su totalidad. El objetivo que perseguía Esquilo era representar el dilema trágico a través de las generaciones de un mismo linaje. Su interés principal es la justicia divina, es decir, establecer qué conductas humanas son aprobadas por los dioses y cuáles, por el contrario, serán castigadas. Sin embargo, la composición de Esquilo también implica la incapacidad de elucidación entre la acción moral y la inmoral; por ello, los esfuerzos de superación del héroe devienen *hýbris*. El desenlace del dilema trágico involucra la idea de *sophrosýne*, justa medida y respeto por el límite, que se posiciona en el sistema de valores hasta ocupar un lugar central, desplazando el ideal agonal homérico por un ideal cívico.

Cuando la tragedia reelabora los mitos épicos, parte de la premisa de que la guerra de Troya fue una guerra impía, y por este motivo, los regresos de los héroes aqueos no tuvieron, en su mayor parte, un desenlace afortunado. En cuanto a Agamenón, éste regresa triunfante a Argos, llevando consigo a la cautiva Casandra, pero es finalmente asesinado por su esposa Clitemnestra y el amante de ésta, Egisto. En la *Orestía*, la muerte de Agamenón paga las deudas contraídas por otras muertes cometidas (cf. Gallego, 2003: 426).

Agamenón es la primera de las tres tragedias. Consta de 1673 versos, de los cuales cerca de la mitad son cantados. Además del coro, los personajes que cantan son mujeres. En el último canto del coro canta Clitemnestra. La aparición de Casandra, en cambio, coincide con la parte central de la tragedia (vv. 783-1330). Sin embargo, Casandra se mantiene expectante mientras conversan Clitemnestra y Agamenón; recién toma la palabra en el verso 1072, cuando la tensión creciente ha creado el clima necesario para su actuación (cf. Rodríguez Adrados, 2004: 50). Entonces comienza un canto de lamento, denominado *kommós*, que entona el personaje alternando con el coro o corifeo. Al respecto Fernández Galiano comenta:

(...) se supone en 1050 ss. que la cautiva no habla griego, sino una lengua bárbara parecida a un piar de golondrinas; pero a partir de 1072, con los alaridos proféticos (el actor debe ser cantor sobresaliente), y luego de 1178, en tono ya más discursivo, todo el mundo la entenderá bien, no porque se presuponga una glosolalia como la de Pentecostés, según alguien ha dicho, sino porque los trágicos se inhiben siempre en cuanto a diferencias lingüísticas entre griegos y troyanos. (1986: 161)

En el presente trabajo, expondremos una traducción propia y el análisis correspondiente del canto de Casandra, compuesto por siete estrofas y siete antístrofas, entre los versos 1072-1177. El lamento de Casandra discurre de manera progresiva, agregando

¹ El presente trabajo fue supervisado por la Dra. Marcela Ristorto, profesora adjunta de la cátedra de Literatura Europea I de la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

información en cada estrofa y alternando los ejes temporales en su discurso. En las primeras cuatro estrofas se narran los crímenes pasados de la casa de Atreo pero también los crímenes futuros. El diálogo se establece en esta primera instancia con el corifeo, que se manifiesta confundido ante las palabras de la cautiva. Pero en la quinta estrofa, la narración de Casandra se actualiza, el vaticinio se convierte en acción performativa, la palabra es el recurso que narra lo que sucede detrás de la escena. Desde entonces y hasta el final del canto, ya no será el corifeo el que acompañe a Casandra, sino el coro, que –lejos de sorprenderse– en los versos anteriores “ha dado sobradas muestras de su conocimiento de la situación y de su falta de medios para actuar sobre ella” (Gallego 2003: 425).

Lamento y vaticinio, voz del pasado y voz del futuro

A partir del verso 1072, la voz de Casandra interrumpe la acción y convierte a la joven en el motor indiscutido de la acción trágica. De pronto, el espectador es transportado del plano de la acción al plano del lenguaje, y por ello la enunciación se convierte en parte integrante de la trama. Tomás Bartoletti reflexiona al respecto:

Casandra, al no tomar decisiones sobre su destino, se vuelve espectadora dentro del propio espectáculo, porque no participa desiderativamente en él. Pero conoce la historia, el pasado y el futuro, y con ello es capaz de organizar el relato, de entender las causas de su construcción, lo que no sería otra cosa que una máscara de Esquilo. (...) Ella repite la palabra divina, le habla a gente ausente, le habla al auditorio, dialoga con la historia. (2011: 127)

Asimismo, la enunciación de Casandra es siempre doble. A medida que avanza, vuelve sobre sí misma, duplicando sus motivos, que se repiten sin excepción en cada estrofa y su antístrofa sucesiva.

La primera estrofa del canto y su correspondiente antístrofa se componen, ambas, de tres exclamativos de interjección y dos vocativos que claman a Apolo. ὄτοτοτοῖ πόποι δᾶ. / Ὠπολλον Ὠπολλον (vv. 1072-1073 y 1076-1077).² La respuesta del corifeo, en cambio, sí varía. “¿Por qué así estallaste en lamentos sobre Loxias? Pues (él) no (es) tal como para haber acudido al encuentro del que llora.” (vv. 1074-1075) y “Pero ella otra vez, con injurias, invoca al dios que (nunca) viene a socorrer a ninguno (que esté) en llanto.” (vv. 1078-1079).

La respuesta a la pregunta del corifeo, que queda en suspenso, se responde en la segunda estrofa. Casandra clama a Apolo porque éste es su destructor. Ἄπολλον Ἄπολλον / ἀγυῖατ', ἀπόλλων ἐμός. / ἀπάλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον (vv. 1080-1082). “¡Oh, Apolo, Apolo! ¡Protector de caminos! ¡Mi destructor! Pues (me) destruiste sin dificultad una segunda vez.” En la

² Los originales en griego corresponden a la edición de Herbert Weir Smith, editado en 1926 por Harvard University Press. Disponible en <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco-Roman>. [31/01/14]

antístrofa, se repite la invocación, con variación en el último verso. Ἀπολλον Ἀπολλον / ἀγυῖατ', ἀπόλλων ἐμός. / ἄ ποῖ ποτ' ἤγαγές με; πρὸς ποῖαν στέγην; (vv. 1085-1087). “¡Oh, Apolo, Apolo! ¡Protector de caminos! ¡Mi destructor! ¡Ay! ¿A dónde, cuándo me trajiste? ¿A qué clase de casa?”

Si analizamos solamente los versos 1085-1087, bien podemos afirmar que el lamento de Casandra todavía no es vaticinio. Sus palabras pueden referirse más bien a los crímenes pasados de la casa de los Atridas, antes que a la venganza de Clitemnestra. Por el contrario, los versos 1080-1082 resultan esclarecedores al respecto. Casandra increpa al dios por dañarla a ella una segunda vez. Ahora bien, en una primera instancia Casandra fue castigada con presagios que no serían creídos por ningún mortal, y el segundo horror será su muerte en la casa de Agamenón. Por lo tanto, los versos de la segunda estrofa no son sino un vaticinio, el primero emitido por Casandra, y que versa sobre su propio destino, y no acerca del Atrida.

Cabe destacar que en las primeras dos estrofas, Casandra eleva una plegaria incompleta al dios Apolo. En el primer caso, sólo se enuncia la primera parte de la plegaria, o *epíklesis*, que es la invocación cultual. En la segunda estrofa, en cambio, observamos tanto la *epíklesis* como la *eulogía* –etimológicamente, alabanza-, que constituye la parte intermedia donde normalmente se narra la relación entre el dios y el mortal que a él se dirige. Por supuesto, no hay aquí alabanza alguna. El mito cuenta que Casandra engañó al dios Apolo y fue castigada por él. Tampoco hay en esta plegaria inconclusa una *euché*, o petición propiamente dicha. Casandra no tiene ningún ruego para hacer. No hay manera de escapar de la *moira*.

A continuación Casandra expone la filiación de los crímenes de los Atridas, refiriéndose al asesinato de los hijos de Tiestes, que fueron presentados para la cena de éste por Atreo, padre de Agamenón. μισόθειον μὲν οὔν, πολλὰ συνίστορα / αὐτόφωνα κακὰ καρατόμα, / ἀνδρσφαγεῖον καὶ πεδορραντήριον. (vv. 1090-1092). “Ciertamente a una (casa) odiada por los dioses, testigo de muchos crímenes que causan la muerte de los propios parientes (y los) decapitan. A una casa asesina de hombres y a una tierra empapada de sangre.” μαρτυροῖσι γὰρ τοῖσδ' ἐπιπείθομαι: / κλαίόμενα τάδε βρέφη σφαγᾶς, / ὅππᾶς τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας. (vv. 1095-1097). “Me dejo persuadir por este testimonio: estas criaturas que lloran su propio degüello y sus carnes asadas que han sido devoradas por su padre.”

Casandra nos ha recordado en esta estrofa que el linaje de los Atridas no es precisamente piadoso. Pero el discurrir de Casandra no involucra solamente el pasado. Todo lo contrario, la narración es el relato que se recuerda y se presentifica porque ya se ha vuelto mítico (cf. Caputo 2011). De esta manera, Casandra constituye, en la composición esquílea,

un recurso dramático de primer orden, puesto que ordenará discursivamente los acontecimientos ocurridos, pero también aquellos por venir.

Lamenta y vaticina Casandra: ἰὼ πόποι, τί ποτε μήδεται / τί τόδε νέον ἄχος μέγα / μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακὸν / ἄφερτον φίλοισιν, δυσίατον; ἀλκὰ δ' / ἐκὰς ἀποστατεῖ. (vv. 1100-1104). “¡Oh! ¡Oh! ¿Qué se maquina? ¿Qué inaudito dolor (es) este? ¡Profundo, profundo mal se maquina en este palacio! ¡(Mal) insoportable para los amigos, (mal) irremediable! ¡Y el auxilio se encuentra lejos!” ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς, / τὸν ὀμοδέμνιον πόσιν / λουτροῖσι φαιδρύνασα – πῶς φράσω τέλος; / τάχος γὰρ τόδ' ἔσται: προτείνει δὲ χεὶρ ἐκ / χερῶν ὀρέγματα. (vv. 1107-1111). “¡Oh, desgraciada! ¿Así realizarás esto? ¿Después de lavar con alegría al esposo con quien compartes el lecho? ¿Cómo anunciaré el final? Pues éste ocurrirá pronto. Y la mano extiende los movimientos de cerca.”

Esta estrofa representa un quiebre en el delirio de Casandra, porque por primera y única vez se alude a la muerte futura de Agamenón en manos de Clitemnestra. También se produce aquí un incremento en el número de versos cantados por Casandra, que son cinco y sólo serán superados en la última estrofa. Además, el dominio argumental de Casandra en este momento es el más elevado. Ella es la única que conoce y comprende pasado y futuro, y su actitud contrasta con los escasos dos versos del corifeo –cantidad que no ha variado a lo largo del *kommós*- en los que éste aún manifiesta su ignorancia.

El sacrificio del cuerpo, una experiencia sonora y visual

El delirio de Casandra es verdadero grito, revelación y experiencia, y no sólo mera información de aquello que ocurre fuera de la vista del espectador. Jorge Luis Caputo explica que más allá de la presencia insustituible del discurso, la esencia del acontecimiento escénico está en el cuerpo que actúa. “Incluso el lenguaje no tiene valor dramático sino en tanto es lenguaje efectivamente pronunciado: las palabras accionan y tienen toda la carnalidad de la voz que efectivamente las enuncia” (2011: 38). En efecto, las palabras de Casandra, ambivalentes y aparentemente irracionales, se pronuncian con doble orientación: hacia el público que conoce el desenlace, y hacia sus interlocutores, que avanzan por un camino de desciframiento y entendimiento no siempre lineal. Casandra tiene la capacidad –y el objetivo- de actualizar la escena del cuerpo sacrificado. En primer lugar, el cuerpo de Agamenón, pero también el suyo propio, y fundamentalmente, el sacrificio de Ifigenia, que resuena en los oídos de los espectadores porque ha sido narrado por el coro en la *párodos*. De esta manera, Esquilo relaciona los gritos de Casandra con los lamentos de Ifigenia, que no fueron oídos por

su padre. λιτὰς δὲ καὶ κληδόνας πατρῶους / παρ’ οὐδὲν αἰῶ τε παρθένειον / ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς. (vv. 228-230). “Pero (ni) las súplicas y las invocaciones al padre, (ni) la edad virginal, para nada tuvieron en cuenta los jefes, amantes del combate.”

A partir del verso 1114, el diálogo se establece entre Casandra y el coro, y por ello será cantado en toda su extensión hasta el verso 1177. A diferencia de los escuetos versos del corifeo, el canto del coro expresa la comprensión del discurso de Casandra, que –como hemos anticipado- en este momento se transforma en palabra y acción presentes.

El relato de Casandra, en definitiva, no narra, sino que muestra al espectador lo que realmente sucede. ἔ ἔ, παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται; / ἦ δίκτυόν τί γ’ Ἴδου; / ἀλλ’ ἄρκυς ἢ ξύνεννος, ἢ ξυναιτία / φόνου. στάσις δ’ ἀκόρετος γένει / κατολολυξάτω θύματος λευσίμου. (vv. 1114-1118). “¡Ay! ¡Ay! ¡Oh! ¡Oh! ¿Qué aparece aquí? ¿Acaso alguna red de Hades? Pero la red (es) la esposa, (es) la cómplice del asesinato. ¿Que la discordia insaciable en (esta) casa lance un grito de triunfo por un sacrificio lapidable!” ἄ ἄ, ἰδὸν ἰδού: ἄπεχε τῆς βοῦς / τὸν ταῦρον: ἐν πέπλοισι / μελαγκέρω λαβοῦσα μηχανήματι / τύπτει: πίτνει δ’ ἐν ἐνύδρω τεύχει. / δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω. (vv. 1125-1129). “¡Ay, ay! ¡He aquí, aquí está! ¡Aleja al toro de la vaca! ¡Habiéndolo tomado dentro de las vestiduras con el ingenio de sus negros cuernos, lo hieres! ¡(Ya) se precipita en la bañera llena de agua! Te cuento la mala fortuna del baño que mata a traición.”

Por su parte, a continuación el lamento de Casandra cambia de objeto. ἰὼ ἰὼ ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι: / τὸ γὰρ ἐμὸν θροῶ πάθος ἐπεγχύδαν. / ποῖ δή με δεῦρο τὴν τάλαιναν ἤγαγε; / οὐ δὲν ποτ’ εἰ μὴ ξυνθανουμένην. τί γάρ; (vv. 1136-1139). “¡Oh, oh, desgraciada! ¡Suerte desventurada! ¡Rumores que se vierten sobre mi propia muerte! ¿Por qué al fin me trajiste aquí, (a mí,) la desgraciada? ¿Para qué sino (para) morir conjuntamente? ¿Para qué?” ἰὼ ἰὼ λιγείας μόρον ἀηδόνας: / περέβαλον γάρ οἱ περοφόρον δέμας / θεοὶ γλυκύν τ’ αἰῶνα κλαυμάτων ἄτερ: / ἐμοὶ δὲ μῖμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί. (vv. 1146-1149). “¡Oh, oh, destino del ruiseñor melodioso! ¡Pues los dioses (le) concedieron el cuerpo alado y la dulce edad lejos de las desgracias! Pero a mí (me) espera una hendidura con una lanza de doble filo.”

En estos versos Casandra ya no se refiere a Agamenón, que yace muerto en el interior del palacio. Concluido el sacrificio, las palabras de la profetisa se vuelven hacia su propio destino funesto, κακόποτμοι τύχαι. Cabe mencionar que en el verso 1107, cuarta antístrofa,

Cassandra se había referido a Clitemnestra con el vocativo ἰὼ τάλαινα. En cambio, en los versos 1136 y 1138, sexta estrofa, el adjetivo se aplica a sí misma. Etimológicamente, ἄ se relaciona con el padecimiento y el sufrimiento. Conocemos las penas pasadas y futuras de Casandra. En cuanto a Clitemnestra, sería interesante analizar el verso 1107 para establecer nuevamente la relación –que en Esquilo es constante- con el sacrificio de Ifigenia.

En la última estrofa, Casandra retrotrae la cadena de males hasta la guerra de Troya. ἰὼ γάμοι γάμοι Πάριδος ὀλέθριοι φίλων. / ἰὼ Σκαμάνδρου πάτριον ποτόν. / τότε μὲν ἀμφὶ σὰς αἰόνας τὰ λαίν' / ἦνυτόμαν τροφαῖς: / νῦν δ' ἀμφὶ Κωκυτόν τε κἀχερουσίους / ὄχθας ἔοικα θεσπιωδήσειν τάχα . (vv. 1156-1161). “¡Oh, bodas, bodas de Paris que causan la pérdida de los amigos! ¡Oh, agua patria del Escamandro! En otro tiempo (yo), desgraciada, cerca de tus orillas crecía con recursos. Pero ahora parece que estoy a punto de profetizar cerca del (río) Cocito y a orillas del Aqueronte.” ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος ὀλομένας τὸ πᾶν. / ἰὼ πρόπυργοι θυσίαι πατρὸς / πολυκανεῖς βοτῶν ποιονόμων: ἄκος δ' / οὐδὲν ἐπήρκεσαν / τὸ μὴ πόλιν μὲν ὥστερ οὖν ἔχει παθεῖν. / ἐγὼ δὲ θερμόνους τάχ' ἐν πέδῳ βαλῶ. (vv. 1167-1172). “¡Oh, angustias, angustias de la ciudad que fue destruida por completo! ¡Oh, sacrificios de (mi) padre celebrados para la salvación de los baluartes, (sacrificios) de numerosos bueyes que pastaban (nuestra) hierba! Pero ningún remedio se alzó de modo que ciertamente la ciudad no padeciese lo que padece. Y yo, ardiente mi espíritu, a tierra pronto caeré.”

Los últimos versos refieren a la ciudad de Troya, piadosa en sus sacrificios, pero culpable de una falta inaceptable contra la hospitalidad. Ilión ha caído, pese a sus esfuerzos por evitar la ruina. Es que una vez desatados los hilos de la *moira*, no hay acción humana que pueda oponérsele. Casandra habla de Troya, pero también de Argos, porque los dioses han dictaminado el fin de una era y la instauración de una nueva justicia entre los hombres.

Consideraciones finales

El canto de Casandra se compone de siete intervenciones dobles, es decir, divisibles en estrofas y antístrofas, por las cuales hemos realizado un breve recorrido. El *kommós* responde a su vez a una estructura anular. Las dos primeras estrofas coinciden con las dos últimas, porque en todas ellas Casandra se lamenta de sí misma. La primera estrofa expresa una culpa personal y el castigo que merecerá, mientras que la séptima es un lamento por los días felices vividos en Troya pero también por las culpas de su ciudad y su desenlace fatal. La segunda

estrofa amplía los motivos de la anterior, y contiene el primer vaticinio de Casandra: su propia muerte, en la casa de Agamenón; la sexta estrofa se refiere al destino personal de la cautiva: Casandra ha llegado a Argos para morir apuñalada, acompañando la muerte de alguien más.

Asimismo, apreciamos este paralelismo entre los versos de la tercera estrofa y los de la quinta. Todos ellos refieren a la casa de Atreo, y el vaticinio está ausente. Sin embargo, la tercera intervención de Casandra corresponde al pasado y es un recuento de sucesos devenidos míticos; por el contrario, la quinta estrofa representa la presentificación del asesinato de Agamenón, que está teniendo lugar en ese momento en el interior del palacio.

Finalmente, los versos centrales, es decir, los correspondientes a la cuarta estrofa, representan la visión futura por excelencia, y se refieren especialmente a la muerte de Agamenón, sin que se mencione el destino desdichado de la propia Casandra. Definitivamente, la tragicidad de la *Orestía* toma como punto inicial el asesinato del Atrida, para problematizar la cadena de venganzas y la instauración de una nueva justicia democrática. En efecto, la muerte de Casandra no es argumentalmente necesaria para que Esquilo plasme el devenir del linaje de Atreo. Sí es necesario, por el contrario, recordar que dicho devenir que vemos representado en la *Orestía* comienza *in medias res*, porque el primer cuerpo sacrificado ha sido el de Ifigenia, y ese cuerpo ha exigido su venganza.

Bibliografía

- Bartoletti, Tomás. “ ω α ϵ ; Casandra narradora: la travesía del *lógos* por el tiempo”. En Elsa Rodríguez Cidré y Emiliano Buis (coords.). *La pólis sexuada. Normas, disturbios y trasgresiones del género en la Grecia Antigua*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2011. 117-148.
- Caputo, Jorge Luis. “La tragedia como experiencia: lenguaje, cuerpo y objeto en *Agamenón* de Esquilo”. En Elsa Rodríguez Cidré y Emiliano Buis (coords.). *La pólis sexuada. Normas, disturbios y trasgresiones del género en la Grecia Antigua*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2011. 37-57.
- Fernández Galiano, Manuel. “Introducción General”. En Bernardo Perea Morales. *Esquilo. Tragedias*. Madrid: Gredos, 1986. 7-213.
- Gallego, Julián. “Preludio arcaico: figuras de la tiranía en la *Orestía*”. En *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política*. Buenos Aires, Miño y Ávila, 2003. 421-450.
- Rodríguez Adrados, Francisco. “Introducción general”. En *Esquilo. Tragedias. Introducción, edición y traducción revisadas*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004. 16-63.

Guerscovich, Diana: "Limando asperezas: Saer entre poesía y prosa"

GUERSCOVICH, DIANA
Guerscovich.d@hotmail.com

Limando asperezas: Saer entre poesía y prosa

Nadie está, aunque parezca estar, en el mundo.
Juan José Saer, 1977

En su proyecto literario, Juan José Saer¹ intentó combinar la apreciación poética con la rigidez de la narración, como bien dice Jorge Monteleone en "El canto de lo material. Sobre *El arte de narrar*: "Saer declaró a menudo que su obra trataba de borrar las fronteras entre narración y poesía, combinando el rigor formal de la narración moderna con la percepción poética del mundo" (2010: 376) Respecto a esta propuesta puede señalarse la poetización de su narrativa, manifiesta en los personajes que sostienen una mirada organizadora de lo que constituye lo real y lo imaginario, a través de un topos conformado por objetos o un conjunto de éstos. El sujeto saeriano suele experimentar durante la narración un momento de epifanía, es decir,

suele alcanzar, por un breve instante, una atención desmesurada que no sólo parece sacarlo de una habitual distracción y sumergirlo por un breve lapso en la "permanencia de lo que fluye" o "el devenir", sino también obtiene en la ficción-es decir en el ámbito de lo imaginario-su sentido verdadero. (Monteleone 2010: 376)

En esos instantes, la narración se centra en un montaje de imágenes que imprime un espacio en movimiento, un movimiento en el presente que se perpetúa para dar la sensación del aquí-ahora, la densidad de lo efímero del tiempo presente, percibido en un acto tan común como pasarse la mano por la cara, como se ve en *La Mayor*:

Por un momento todo se borra: la pared amarilla, la mesa, con el cenicero y los libros, con la carpeta negra que ha de decir, en letras rojas, irregulares, de imprenta, PARANATELLON, las manchas encuadradas de blanco, de negro, las manchas azules, amarillas, negras, el humo en dispersión, la luz, la biblioteca. Todo en el interior de la galaxia, se confunde, se sobresalta y queda, por un momento, temblando, cuando la mano se desliza, apretándose contra ella, por la membrana. Y mientras la mano va, despacio, a reunirse, sobre el abdomen, con la otra, la galaxia, el espacio negro queda, de un modo gradual, otra vez, inmóvil, mientras reaparecen, del otro lado de la membrana, más allá, el escritorio, los libros apilados detrás, contra la pared, el vaso con los lápices, la carpeta en la que estoy escribiendo, en grandes letras de imprenta, con tinta roja, irregulares, rápidas, PARANATELLON. Estuve o estoy estando o estoy estando estando, irregulares, rápidas, con tinta roja, PARANATELLON. (Saer 1976: 10; 11)

Este procedimiento funciona, cada vez, como una terca búsqueda acerca de la inconsistencia de lo real y la incapacidad del lenguaje de expresarlo:

¿Estoy todavía estando, y no al mismo tiempo, sentado en el sillón? ¿Estoy todavía estando sentado en el sillón y estoy todavía estando atravesando el espacio entre el sillón y la puerta, y estoy todavía estando oyendo, al abrir la puerta, vaga, remota, la campanada, mientras estoy estando, inmóvil, parado, mirando en dirección al frío negro, en el hueco de la puerta, entre la habitación y la terraza? ¿Estoy? ¿Estoy todavía estando? Y si estoy, y estoy todavía estando, estoy y estoy todavía estando ¿en qué mundo? (1976:19; 20)

¹ Juan José Saer nace en la ciudad de Serodino, Pcia. de Santa Fe, el 28 de junio de 1937 y muere en París, Francia, el 11 de junio de 2005.

Ya no estoy, estuve, pero en ese tiempo, en ese fragmentar del momento en que se estuvo, recae la sensación de realidad, ese presente que se extiende mediante gerundios. Contar el presente significa en Saer deconstruir el tiempo cronológico, fragmentarlo y luego actualizarlo, y reactualizarlo constantemente desde la mirada singular de un personaje, como Tomatis en su intento por atraer al recuerdo, *recobrar el tiempo perdido*. En este sentido, la percepción funciona por fragmentación, segmentar el entorno, la pared, la mesa, la carpeta, PARANATALLON, aislar un momento y descomponerlo para poder así comprender la masa de informaciones que recogen los sentidos.

En *Nadie nada nunca* (1980) se ve como en el fragmento nº IX, Elisa le comenta, al pasar, al Gato un episodio de la tarde: "No había cruzado casi nadie en las dos o tres cuadras que había recorrido a pie desde la estación hasta el coche: casi nadie, y, sin embargo, no eran más de las siete y el sol estaba todavía alto. Al llegar al coche negro, había tenido la sensación de que..." (1980:169), pareciera que ella duda sobre el recuerdo y lo interrumpe bruscamente aludiendo que no tiene importancia. En el fragmento siguiente, donde sobresale la mirada de Elisa, regresa a ese momento de la tarde, anterior a la conversación con el Gato, reactualizando la información. Se observa en este uso del fragmento, la variación anecdótica que suma densidad mediante la expansión y la contracción de un recuerdo. Se corrige la percepción anterior.

En ese recordar de Eliza –"la única materia para nuestro vínculo con lo real" (Dalmaroni 2011: 100)–, la percepción de lo recordado recae en el extraño que la miraba desde un balcón: "Un hombre miraba desde un balcón, a mitad de cuadra"; "(...), había podido comprobar que el hombre que miraba desde allá arriba, desde el balcón, había desaparecido" (1980: 186,187). Se percibe la mirada. La sensación de ser observada es la que trae consigo el recuerdo y en el mismo, durante ese momento donde parece espesarse el tiempo, en el personaje se "precipita la mortalidad como una redención de la forma" (Monteleone 2010: 376). Esto puede verse reflejado en la conversación que sostiene una hija con su madre sobre un acto tan nimio como su visita al supermercado. Un pequeño episodio que define una vida:

LA HIJA:

(...). Mis días, todos iguales,
no han debido, inesperadamente, ser divididos, y para
siempre, por esa
herida. Aunque desde el lugar en donde estás-la
madurez-
se sepa que alguna vez, una mañana, en el espejo
de todos los días ya no se es, oh cambios, el mismo.
Ya no se es el que se era ni el que se creía ser sino otro. (Saer 1977: 66)

En este momento poetizado en que la vida se constituye como totalidad se percibe el hilo conductor de la narrativa saeriana: la experiencia de lo real que atraviesa la realidad, el instante en que lo extraño entra en lo cotidiano y se instala para siempre, en el recuerdo: "El otro o los otros mundos que se vislumbran, a veces, en las miradas ajenas son, para el que los vive desde dentro, desiertos" le responde la madre a su hija. Esos desiertos, percibidos en la mirada del otro o en la presencia del otro, -material como el hombre que observa a Elisa o virtual como Pichón Garay que le escribe a Tomatis desde París en "El extranjero"- son la expresión de la consciencia del tiempo que pasa, la infancia perdida que remite a el lugar de lo cotidiano, el ya no ser nunca más el que se fue. Es la percepción poética del mundo narrado.

Sobre este tema rondará una de las cartas que le escribe Pichón Garay, desde París, a Tomatis: "Dichosos los que se quedan, Tomatis, dichosos los que se quedan. De tanto viajar las huellas se entrecruzan, los rastros se sumergen o se aniquilan y si se vuelve alguna vez, no va que viene con uno, inasible, el extranjero, y se instala en la casa natal" (1976:139-140), reactualizándose su afirmación en "La elegía Pichón Garay": "Bienaventurados/ los que están en la realidad/ y no confunden/ sus fronteras." (1977: 95). Así, la idea latente de extrañeza ante el presente se reactualiza, tanto en los personajes como en las obras, siendo una constante en la construcción saeriana.

En sus "Razones", a pedido de María Teresa Gramuglio, Saer nos dice respecto, al tema de lo extraño que se instala en lo cotidiano, al extranjero: "Fuera de lo conocido, de la infancia, de lo familiar, de la lengua, se atraviesa una especie de purgatorio, de no ser, hasta que se reaprende un nuevo mundo, que consiste en el aprendizaje de lo conocido relativizado por lo desconocido" (2010: 317). En lo no conocido, en la incertidumbre, se encuentra la construcción poética que trabaja minuciosa y reiteradamente sobre la percepción, sobre el recuerdo y sobre lo inaprensible: el tiempo, las cosas, los seres, el espacio, para poder así, mediante el fragmento, constituir una totalidad poética. En palabras de David Oubiña: "Sólo se puede escribir sobre aquello que se convierte en una obsesión porque se ha extraviado definitivamente." (2010:441).

Puede concluirse que el uso hiperbólico de gerundios, el uso excesivo de comas y la fragmentación poetizan la narrativa saeriana, tal como se narrativiza su poesía. Se sostiene el proyecto narrativo que Saer ensaya, desde los personajes mismos que sostienen una mirada organizadora de lo que constituye lo real y lo imaginario, buscando una continuidad *ad infinitum* entre lo que narran y el modo en que lo hacen. Así, si el recuerdo se contrae y se expande, su escritura también se vale de esos procedimientos en la composición, la sintaxis saeriana oscila en la expansión de la sintaxis poética y se contrae reduciendo descripciones al

uso de comas como descomposición absoluta de un instante, fragmentándolo y parcelándolo a fuerza de elipsis.

Bibliografía

Fuentes:

Saer, Juan José, 1976, *El arte de narrar*, Ed. Visor Libros, España, 2008.

-----, 1977, *La Mayor*. Nota de digitalización: texto extraído de la publicación efectuada Seix Barral, Biblioteca breve Juan José Saer – Cuentos Completos- 2001 – ISBN 950-731-321-3 (Págs. 123/211)

-----, 1980, *Nadie nadie nunca*, Editorial Planeta, Bs. As, 2000.

Bibliografía sobre Juan José Saer:

Dalmaroni, Miguel, "El grafismo visible de la voz de lo real. La lección del poema en Juan José Saer". En: <http://www.lectorcomun.com>.

-----, 2011, "Los aros de acero de la sortija" en Ricci, Paulo (comp.), *Zona de prólogos*, ed. Seix Barral, Bs. As.

Gramuglio, María Teresa & Saer, Juan José, 1984, "Razones" en *Critica Cultural* (Critic), v. 5. n. 2, jul./ dez., 2010, p. 315-324

Monteleone, Jorge, 2010, "El canto de lo material. Sobre *El arte de narrar*" en *Critica Cultural* (Critic), v. 5. n. 2, jul./ dez., p. 375-386.

Oubiña, David, 2010, "El fragmento y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer" en *Critica Cultural* (Critic), v. 5. n. 2, jul./ dez., p. 433-442

Sarlo, Beatriz, 2010, "Narrar la percepción" en *Critica Cultural* (Critic), v. 5. n. 2, jul./ dez., p. 309-313.

Hernández, Luis Esteban: “‘Partes del discurso’ en Aristóteles. Consideraciones sobre algunos conceptos en el libro XX de la *Poética*”

HERNÁNDEZ, LUIS ESTEBAN
luisesteban89@gmail.com

“Partes del discurso” en Aristóteles.
Consideraciones sobre algunos conceptos en el libro XX de la *Poética*

*Y, hecho de consonantes y vocales,
habrá un terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en letras y sílabas cabales.*
JLB

El lenguaje preocupó desde tiempos muy antiguos a los filósofos griegos. Célebre es ya, por ejemplo, el famoso diálogo de Platón, *Crátilo*, en el que se discute acerca del lenguaje, como también la *Poética* de Aristóteles, texto en el cual el autor se ocupa de su aspecto artístico. En este último caso, se trata de un texto fundador, pues es uno de los más antiguos, en Occidente, que se pregunta acerca de qué es en sí el hecho creativo (*poíesis*), de cuáles son sus formas, y del acto creativo realizado específicamente a través del lenguaje. A pesar de ser una reflexión pionera en su tipo, no presenta, sin embargo, un aparato conceptual primitivo ni planteos ya perimidos, sino que, por el contrario, es más bien una obra que da cuenta de un pensamiento maduro y elaborado, con puntos de vista que aún gozan de pervivencia y actualidad, como muchos otros textos antiguos. Se trata de una caracterización muy completa de la palabra poética, y uno de los accesos que el Estagirita hace de ella, del que nos ocupamos ahora, es el gramatical.

Antes que nada, debemos tener en cuenta que esta cuestión supone varios desafíos. Estamos en un momento histórico previo a la constitución de lo que modernamente llamamos “gramática”, y que lo que los griegos nombraban con la palabra *grammatiké* es algo muy diferente de lo que nosotros llamamos así hoy. Aquí se hace presente una necesidad metodológica, no por obvia menos relevante: la gramática, como la literatura, debe ser leída en un contexto.

Respecto del “original” griego, surge otro problema: si bien la *Poética* es un texto sumamente documentado, acreditado y atestiguado, lo cierto es que algunos de sus pasajes, entre ellos, el que ahora nos ocupa, están corruptos. Es decir que, a veces, cabe vacilar acerca de hasta qué punto uno está leyendo a Aristóteles y hasta qué punto a los copistas y comentaristas que se ocuparon de la edición del texto. Algo más: ha de tenerse en cuenta con qué clase de obra estamos trabajando. Se supone que la *Poética*, como muchas otras piezas que componen el *corpus aristotelicum*, era una suerte de soporte didáctico que Aristóteles empleaba para sus clases en el Liceo, es decir, algo así como una especie de recopilación de notas o apuntes, más que un libro organizado desde el primer momento como tal. Desde luego, no se trata tampoco de una antología de frases e ideas yuxtapuestas; es, sin duda, un todo organizado, coherente y sistemático, pero bien se puede conjeturar, a partir de la economía sintáctica que caracteriza la prosa aristotélica, que el autor sobreentendía algunas

cuestiones, pues o bien las desarrollaba más ampliamente en sus clases o bien, también, sus discípulos podían colegirlas del desarrollo general de las mismas.¹

Ahora bien, ¿qué es lo que dice Aristóteles en cuanto a este acceso “gramatical” a la palabra poética? El Estagirita comienza el libro XX de la *Poética* (1456b20-21) diciendo que:

Τῆς δὲ λέξεως ἀπάσης τὰδ' ἐστὶ τὰ μέρη, στοιχεῖον συλλαβὴ σύνδεσμος ὄνομα ῥῆμα ἄρθρον πᾶσις λόγος.

Las partes de la dicción –considerada en su conjunto– son las siguientes: la letra, la sílaba, la conjunción, el artículo, el nombre, el verbo, la flexión y la frase.²

A continuación, Aristóteles define estas “partes de la dicción”, y es allí cuando se presentan los primeros problemas para el traductor y también para el lector, que señalaremos a continuación.

En el original griego se habla de *mére tês léxeos*, lo cual nos lleva a interrogarnos hasta qué punto es conveniente traducir *léxis* por “dicción”, o en todo caso, cuál sería la traducción más precisa, en este contexto, de una palabra tan polisémica como *lêxis*. Un problema similar surge cuando Aristóteles define, por ejemplo, *árthron*, que es un término que generalmente se traduce por “artículo”, y que la tradición gramatical aún llama así, pero a continuación lo que aparece en el texto son ejemplos de preposiciones como *amphí* o *perí*, no de “artículos”. Otro punto problemático es el término que en muchas ediciones se traduce como “flexión”: la palabra que aparece en el texto griego es *ptôsis*, literalmente, el “caso” gramatical, término que se reserva para la flexión nominal, pero que Aristóteles emplea tanto para el nombre como para el verbo. Desde luego, el término general “flexión” resuelve la dificultad, pues sí se puede aplicar indistintamente a ambas clases léxicas, pero eso es ya intervención del traductor. Lo cierto es que la tradición gramatical empleó *ptôsis* sólo para hablar de los nombres, de la declinación. Por otro lado, aparecen en una misma categoría (*lêxis*) clases léxicas como el nombre y el verbo, unidades de un nivel menor como la sílaba y la letra y el problemático concepto de *lógos*, del que nos ocuparemos especialmente.

Quisiéramos aclarar que no se trata aquí de buscar una suerte de purismo a la hora de traducir, sino de señalar una serie de problemas que surgen al momento de cotejar una versión castellana con el original griego, y que invitan a una reflexión sumamente enriquecedora, apasionante e instructiva.

¹ Algo que, salvando las distancias, recuerda un poco al *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure, publicado por sus discípulos.

² Aristóteles, *Poética*, traducción de José Alsina Clota, Bosch, Barcelona, 1977.

Con el fin de echar alguna luz sobre estos problemas, hemos recurrido al excelente libro *Polémicas y Paradigmas en la Invención de la Gramática*, de la Dra. Claudia T. Mársico. En esta obra, la autora investiga los textos de los pensadores antiguos, que van desde el *Crátilo* de Platón, hasta autores de la era cristiana, como Dionisio Tracio y Apolonio Díscolo. Del trabajo de Mársico extraemos algunas ideas interesantes: por ejemplo, la oposición entre *lêxis* y *lógos*, que, según la autora, se explicita por primera vez en la *Poética*, dado que es en dicha obra donde se atestigua por primera vez la expresión “*mére tês léxeos*”. Al parecer, el término *lêxis* hacía referencia, en tiempos de Aristóteles, a la “palabra”, tanto en una acepción general, en el sentido de “discurso”, como a “palabra” en términos de unidad mínima del léxico, mientras que *lógos*, voz frecuentemente traducida, al igual que *lêxis*, como “palabra” y “discurso”, hacía referencia al “discurso”, pero con una *connotación sintáctica*. Por ello, podría decirse que, hasta muy entrada la época alejandrina (posterior a Aristóteles), los estudios gramaticales operaban sobre la oposición “*mére tês léxeos*” vs. “*mére toû lógou*”³; como si modernamente dijésemos “partes del discurso” vs. “partes de la oración”. Esto nos lleva a preguntarnos qué se entendía en tiempos de Aristóteles por “oración”, o si, incluso, se disponía propiamente de un concepto semejante. Dada la naturaleza de este trabajo, no pretendemos, ni mucho menos, elaborar conclusiones al respecto, sino solamente presentar la discusión. Esto no deja de ser interesante porque todavía a nosotros, lectores modernos, nos resulta controversial el complejo concepto de “oración”, y todo depende de qué punto de vista teórico se tome para definirla.

Volviendo a Mársico, y a su propuesta de pensar, en este contexto, la voz *lógos* como unidad sintáctica, es interesante observar cómo, según la autora, los antiguos griegos pensaban dicha unidad. Al parecer, las primeras menciones se vislumbran ya en el *Crátilo*, de Platón, diálogo en el que *lógos* es definido como un binomio *ónoma+rhêma*, es decir “Nombre+Verbo”, esto es, una secuencia predicativa en la que un verbo se refiere a un nombre que, desde una lectura muy posterior, se puede identificar como su “Sujeto”. Este *lógos* es llamado también *lógos apophantikós*, es decir “discurso demostrativo”, pues, como bien se plantea en el *Crátilo*, “Blanco” y “Hombre” (ejemplos que, curiosamente, reaparecen en Aristóteles) significan algo, pero por sí solos no expresan nada con sentido. A los asiduos lectores de gramáticas seguramente les resonará la definición de oración en términos de “sentido completo”. Ya se echa de ver cómo se pueden ir rastreando las ideas lingüísticas a lo largo de los tiempos y cómo discusiones muy actuales son también discusiones muy antiguas.

³ Encontramos esta expresión en *Metafísica*, 1079b6, y *Retórica*, 1403b8.

Desde luego (y esto lo sabían bien los antiguos griegos), una oración, o mejor, un *lógos apophantikós*, no se compone sólo de *ónoma* y *rhêma*, pero cabe pensar hasta qué punto se consideraba las clases de palabras como *mére tou̐ lógou*, y hasta qué punto como *mére tês léxeos*, esto es, como partes del discurso en general, y como partes de la unidad sintáctica propiamente dicha. A propósito de la discusión del término *lógos*, es interesante ver la definición que da el propio Aristóteles (*Poética*, 1457a24-30):

λόγος δὲ φωνῆ συνθετὴ σημαντικὴ ἧς ἔνια μέρη καθ' αὐτὰ σημαίνει τι (οὐ γὰρ ἅπας λόγος ἐκ ῥημάτων καὶ ὀνομάτων σύγκειται, οἷον ὁ τοῦ ἀνθρώπου ὀρισμός, ἀλλ' ἐνδέχεται ἄνευ ῥημάτων εἶναι λόγον, μέρος μέντοι αἰεὶ τι σημαῖνον ἔξει) οἷον ἐν τῷ βαδίζει Κλέων ὁ Κλέων. εἷς δὲ ἐστὶ λόγος διχῶς, ἢ γὰρ ὁ ἐν σημαίνων, ἢ ὁ ἐκ πλειόνων συνδέσμων, οἷον ἡ Ἰλιάς μὲν συνδέσμων εἷς, ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου τῷ ἐν σημαίνειν.

Lógos es una voz compuesta significativa de la que alguna parte por sí sola significa algo (pues no todo *logos* se compone a partir de verbos y de nombres, como la definición de “Hombre”, sino que puede ser un *lógos* sin verbos, aunque siempre una parte será algo significativo), por ejemplo en “Cleón camina”, “Cleón”. Sin embargo, uno solo es el *logos* doblemente, ya el que significa una sola cosa, ya el que a partir de muchas cosas significa una sola en conjunto, como por ejemplo la *Iliada*, que es una sola en conjunto, pero la definición de “Hombre” lo es por significar una sola cosa.

De este pasaje, haciendo una lectura detenida, se desprenden varias cuestiones importantes. En primer lugar, estamos ante una “voz compuesta”, es decir, una *unidad fónica*, que se distingue, por ejemplo, de las letras (*stokheîa*), que son indivisibles, es decir, no compuestas; pero también se trata de una *unidad significativa*, lo cual hace que la podamos agrupar junto al verbo y al nombre, que también son voces compuestas y significativas. Sin embargo, se advierte una diferencia, tanto con los verbos como con los nombres: ninguna de las partes de las palabras que conforman estas clases significa algo por separado, en cambio en el *lógos*, una de sus partes, o al menos una de ellas, significa algo por sí sola. Por lo tanto, estamos ante una *unidad sonora y semántica* cuyas partes se pueden aislar y analizar por separado, pero también se puede pensar en función de un conjunto (*morfología y sintaxis*). La aclaración que hace el Estagirita acerca de que no todo *lógos* se compone de nombres y de verbos, sino que puede haber *lógos* sin verbo, pero siempre habrá una parte significativa, es decir, que dé a entender algo, que debe haber una parte predicativa.

Aquí se presenta un aspecto complejo, pues es un pasaje particularmente ambiguo del texto. Aristóteles dice que “no todo *lógos* se compone a partir de verbos y de nombres, como la definición de Hombre”, de lo cual se siguen dos lecturas posibles:

- a) Hay un tipo de *lógos* compuesto de nombre y verbo, cuyo ejemplo es la definición de Hombre, pero no siempre es así.
- b) Hay un tipo de *logos* compuesto de nombre y verbo, y otro que no lo es, cuyo ejemplo es la definición de Hombre.

Nosotros, a diferencia de otros traductores,⁴ nos inclinamos por la interpretación A. Es decir, Aristóteles parece estar pensando el *lógos*, la unidad sintáctica, fundamentalmente en términos de “nombre+verbo”, aunque puede haber otras secuencias predicativas, es decir, en las que “una parte por sí sola significa algo”. Esto nos permite conjeturar estructuras que la Gramática Tradicional llamó “Predicado Nominal” y que, más modernamente, se conocen como “oraciones copulativas con elipsis verbal”. Apoyamos esta suposición en el hecho de que Aristóteles toma como ejemplo “la definición de Hombre”, como si dijésemos “El hombre *es* un animal racional” o “El Hombre, animal racional”, donde no hay verbo, pero sí hay una secuencia predicativa, y sus partes por separado (hoy diríamos: sujeto+predicado) significan algo.

Otro argumento que esgrimimos en pos de esta interpretación es la oración adversativa que sigue a “pues no todo *lógos* se compone a partir de verbos y de nombres, como la definición de Hombre”, que dice “*sino que* puede ser un *lógos* sin verbos...”. Aristóteles dice que “uno solo es el *lógos doblamente*, ya el que significa una sola cosa, ya el que a partir de muchas cosas significa una sola en conjunto”.

Es decir, hay un doble *status* del *lógos*. Por un lado, puede ser una secuencia “*ónoma+rhêma*”, caracterizada por la unidad temática, pero también se puede incluir en la misma categoría una unidad mucho más compleja, como la propia *Ilíada*, siempre que respete el requisito de unidad temática.

En otras palabras, contamos con una unidad sintáctica simple, como la definición de “Hombre”, que es una sola “por significar una sola cosa”, de manera que hay una correspondencia entre unidad sintáctica y unidad lógico-semántica. A la vez, se incorpora una unidad sintáctica compleja, que se caracteriza por “a partir de muchas cosas, significar una en conjunto”, con lo cual estamos en presencia de un *lógos* en el que no hay correspondencia entre unidad sintáctica y unidad lógico-semántica. Sin embargo, el criterio que prime será el de unidad lógico-semántica. Es decir, una sola cosa puede ser dicha a partir de varias secuencias *ónoma+rhêma*; por ello, nos hallamos en un punto en el que se conectan no ya simplemente nombres y verbos, sino varias secuencias de nombres y verbos, o sea, una

⁴ Como José Alsina Clota, por ejemplo.

unidad sintáctica compleja, compuesta de varias unidades sintácticas más simples, lo cual es consistente con la propuesta general del pasaje que estamos trabajando, en el que se define cada categoría desde la más simple hasta la más compleja.

De manera que con *lógos* se podría cubrir lo que, desde un acercamiento funcional, llamaríamos “oración”, pero también el “texto”.

Sin embargo, podemos preguntarnos: ¿qué es lo que hace que dos cosas tan diferentes, como la definición de “Hombre” y la *Ilíada* entren en una misma categoría? Pues bien, Aristóteles lo dice claramente, si bien subraya la diferencia: significar “una sola cosa”, es decir, la unidad temática, dado que bien podríamos, aunque con un notable reduccionismo, resumir la *Ilíada* en “Aquiles se encolerizó” o la *Odisea* en “Ulises regresó a Ítaca”. Esta preeminencia del criterio de unidad lógico-semántica hace que propongamos para verter al castellano, en este contexto, la voz *lógos* como “proposición”, a la vez que, dado su carácter amplio, en el que se conjugan unidades de muy diverso rango, reservemos para *lêxis* el término “discurso”.

Hechas estas salvedades, proponemos, para *Poética*, 1456b20-21, la siguiente versión al castellano:

Las partes del discurso –considerado en su conjunto –son las siguientes: la letra, la sílaba, la conjunción, el artículo, el nombre, el verbo, la flexión y la proposición.

Para concluir: como adelantábamos, vemos que, a pesar de ser un trabajo pionero en su tipo, la *Poética* constituye una reflexión profunda, compleja y consistente del lenguaje, a la vez que todavía hoy goza de una notable pervivencia, puesto que en ella se hallan presentes discusiones que siguen concerniendo al quehacer del pensamiento lingüístico moderno.

Bibliografía

Ediciones y traducciones de la Poética de Aristóteles:

Aristóteles. *Poética*. Edición bilingüe. Traducción de José Alsina Clota, Bosch, Barcelona, 1977.

Aristóteles. *Poética*. Introducción, traducción y notas de Eduardo Sinnott, Colihue, Buenos Aires, 2006.

Aristotle. *Ars Poetica*. Edited by R. Kassel, Clarendon Press, 1966. [disponible en <http://www.perseus.tufts.edu>; consulta: 09/09/2013].

Diccionarios:

Liddel, H. G.-Scott, R. *A Greek English Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 1968.

Sebastián Yarza, F. I., *Diccionario Griego-Español*, Sopena, Barcelona, 1954.

Estudios:

Mársico, C. T.: *Polémicas y paradigmas en la invención de la gramática*, Del Copista, Córdoba, 2007.

Sinnott, E.: *Aristóteles. Poética*. “Introducción”, Colihue, Buenos Aires, 2006.

Hernández, Rocío Belén: “La constitución de la subjetividad en las patologías del lenguaje”

HERNÁNDEZ, ROCÍO BELÉN
rocio_hernandez@live.com

La constitución de la subjetividad en las patologías del lenguaje

Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo.

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus* 5.6, 1922

El objetivo de este trabajo* es reflexionar desde una perspectiva socio y psicolingüística sobre las relaciones, incidencias e implicancias entre los trastornos del lenguaje y los trastornos de la subjetividad. A tal efecto, haré primero mención al modo en que las ciencias médicas y las neurociencias entienden los vínculos en cuestión. Sin embargo, considerando el punto de vista restringido de mi formación, no corresponde entrar en la descripción o estudio de las patologías pero sí, en cambio, realizar lo indicado en el objetivo del trabajo.

¿Qué es el lenguaje?... una pregunta que no tiene nada de inocente. A lo largo de la historia, la manera en que ha sido interpretado ha ido variando considerablemente. Cristina Corredor Lanás, en el libro *Filosofía del lenguaje. Una aproximación a las teorías del significado del siglo XX* (1999), indica tres grandes hitos dentro del recorrido histórico: el primero signado por el ‘paradigma ontológico’, característico de la filosofía griega, donde el lenguaje aparece como un objeto más entre otros; el segundo regido por el ‘paradigma mentalista’, el cual comienza a surgir a fines de la Edad Media y cuestiona la adecuación conciencia-objeto presente en el primer paradigma; y finalmente, un tercer momento gobernado por el ‘paradigma del lenguaje’, donde la conciencia está subordinada al lenguaje. Éste “...pasa a ser un fenómeno de carácter único y fundante: las estructuras categoriales de la realidad, así como su apropiación por parte de los seres humanos –incluida su realización en el “habla callada” del pensamiento-, se comprenden desde el lenguaje”.¹ Dos funciones centrales vienen a configurar esta nueva perspectiva sobre él: por un lado, su función comunicativa y por otro, su función epistémica. En tanto que la primera reclama atender al aspecto intersubjetivo del habla y a la comunicación que posibilita, la segunda requiere reconocer el valor del lenguaje como posibilidad de conocer el mundo. Dentro de las teorías de la comunicación, son de fundamental importancia las investigaciones realizadas por el Círculo Lingüístico de Praga, que siguiendo pero también apartándose de Ferdinand de Saussure, insistió en reparar en el funcionamiento del código lingüístico y en la naturaleza comunicativa del lenguaje. A través de su aporte teórico, Émile Benveniste estudió la puesta en funcionamiento del ‘aparato formal de la enunciación’ y la correlativa emergencia de la subjetividad en el discurso. A su vez, desde una mirada marxista, Valentín Voloshinov hizo

* El presente trabajo responde a mi desempeño como ayudante-alumna en la materia Socio y Psicolingüística de la carrera de Letras (Facultad de Humanidades y Artes, UNR).

¹ Corredor Lanás, Cristina. *Filosofía del lenguaje. Una aproximación a las teorías del significado del siglo XX*. Madrid: Visor, 1999, pág. 23.

su contribución significativa al evidenciar la relación existente entre lenguaje e ideología, es decir, al focalizar en la dimensión simbólica del signo lingüístico. Como explica Terry Eagleton, para este lingüista, “...el signo y su situación están inextricablemente unidos, y esta situación determina desde dentro la forma y estructura de una expresión”.² De aquí, la célebre analogía de Voloshinov del signo lingüístico como “arena de la lucha de clases”. Lev Vygotski, si bien comparte el planteo ideológico de Voloshinov, centra sus estudios en el valor epistémico del lenguaje y así elabora una teoría en la que la interacción lingüística es fundamental. Destacó la filiación entre el pensamiento y el lenguaje, el ‘habla externa’ y el ‘habla interna’, poniendo de relieve el estatus lingüístico de la conciencia, definida, sin más, como “contacto social con uno mismo”. Para él, la adquisición del lenguaje es un proceso de aprendizaje gracias al cual el habla del otro deviene habla de sí y para sí, razón por la que el niño aprende a autorregularse y gana la posibilidad de interactuar con el otro –la voz del otro–: soporte, ayuda o guía fundamental para que surja el conocimiento.³

Otro es el punto de vista de las ciencias de la salud y el de las neurociencias, disciplinas que por lo general ven en el lenguaje un elemento anecdótico o circunstancial, habitualmente, un mero medio para interpretar la realidad. Dado esto, no es de extrañar que, en ocasiones, un trastorno del lenguaje sea en realidad interpretado como simple sintomatología de una enfermedad o lesión cerebral sin llegar a calcular los efectos inversos, es decir, los alcances que puede tener una afección del lenguaje en el sujeto psico-social y no en el sujeto empírico o biológico.

En sentido médico, cuando se habla de patologías del lenguaje, se hace referencia al conocimiento de enfermedades por las que el lenguaje o alguna de sus funciones se ven afectadas. Al respecto, Juan E. Azcoaga, Berta Derman y Walter M. Frutos, quienes trabajaron en el campo de la neuropsicología, de la fonoaudiología, y de la psicopatología, respectivamente, en *Alteraciones del lenguaje en el niño* (1971), señalan que “...una inhibición de funciones del lenguaje, en unos casos corresponde sólo a la elocución, mientras que en otros afecta a la comprensión del lenguaje”.⁴ Asimismo, indican que las causas de estos trastornos particulares pueden ser de distinto tipo: auditivas, neurológicas, o bien, psíquicas.

² Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción*. Trad. de Jorge Vigil Rubio, Barcelona: Paidós, 2005, pág. 251.

³ El concepto de ‘Zona de Desarrollo Potencial’ es clave para comprender esto. Vygotski introduce dos conceptos: el ‘Nivel de Desarrollo Actual –reúne actividades que el chico es capaz de realizar por sí mismo– y el ‘Nivel de Desarrollo Potencial’ –reúne las actividades que el niño puede realizar con ayuda–. De la distancia entre estos dos niveles nace la ‘Zona de Desarrollo Potencial’, que es la zona del aprendizaje por excelencia, ya que en ella surge la aspiración a un nuevo estadio dentro del proceso evolutivo.

⁴ Azcoaga, Juan E.; Derman, Berta; Frutos, Walter M. *Alteraciones del lenguaje en el niño*. Rosario: Editorial Biblioteca Departamento de Publicaciones de la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1971, pág. 22.

El conocido lingüista Roman Jakobson, entre 1939 y 1945, escribió una serie de ensayos sobre los trastornos afásicos, reunidos posteriormente en un libro titulado *Lenguaje infantil y afasia*. Del griego ‘a-’: “sin” y ‘phásis’: “palabra”, la afasia es la alteración en el dominio de alguna de las habilidades del lenguaje -la expresión y/o la comprensión- como consecuencia de un daño neurológico. A principios del siglo de XIX, se incrementó considerablemente la descripción del habla de pacientes con este tipo de alteración lingüística; sin embargo, no se supo muy bien qué hacer con todos esos datos. Más adelante, a comienzos de la década de 1860, el médico francés Paul Broca asoció la incapacidad de hablar con lesiones en un área determinada del cerebro. A su vez, en 1874, el neurólogo y psiquiatra alemán Carl Wernicke identificó otra zona cerebral vinculada a los problemas ligados a la comprensión. Estos hallazgos dieron lugar a la distinción entre las denominadas ‘afasia motriz’ y ‘afasia sensorial’, respectivamente. Para Jakobson esta discriminación es insuficiente puesto que no da cuenta del funcionamiento del lenguaje en uno y otro caso; por lo que “...los deterioros del lenguaje observados en la afasia pueden considerarse como formando un desorden general de una única dimensión”.⁵ La motivación que lo acerca hacia el estudio de esta patología se debe a que estima que “Los lingüistas se interesan por el lenguaje en todos sus aspectos –el lenguaje en actividad, el lenguaje considerado en movimiento, el lenguaje en su estado naciente, el lenguaje en disolución”.⁶ Argumenta que la lingüística es la disciplina más competente para el estudio de alteraciones de este tipo, puesto que conoce el funcionamiento normal del código lingüístico. Por este motivo, Jakobson insiste en clasificar desde este campo del saber los trastornos afásicos, de modo que se apele a la existencia de un criterio homogéneo y se evite tropezar con falsas interpretaciones. Decide tratar las afasias desde una perspectiva cualitativa y se vale de la siguiente justificación:

En la época del otro período –cuando la lingüística sólo desempeñaba un papel menor en el estudio de los trastornos del lenguaje- nacieron ciertas concepciones entre los no lingüistas, que revelan, por decir las cosas claras, una despreocupación total en cuanto al aspecto lingüístico de la patología del discurso (...). Por desgracia, muchos psicólogos han acabado creyendo que la afasia no presenta más que un único tipo, y que las diferencias que se pueden encontrar entre las diversas variedades de perturbaciones verbales no son nunca cualitativas, sino simplemente cuantitativas (...). Pero para ser capaces de contar seriamente es preciso saber lo que se está contando. Sería inútil contar sin haber definido características cualitativas, sin disponer de una clasificación de las unidades y las categorías que hay que contar.⁷

⁵ Jakobson, Roman. “Hacia una tipología lingüística de los trastornos afásicos”. En *Lenguaje infantil y afasia*. Trad. de Esther Benítez, Madrid: Ayuso, 1974. 175-206, pág. 182.

⁶ Jakobson, Roman. “La afasia como problema lingüístico”. *Op. Cit.* 139-174, pág. 141.

⁷ Jakobson, Roman. “Tipos lingüísticos de afasia”. *Op. Cit.* 207-234, pág. 210-211.

A partir de aquí, establece una diferenciación entre dos tipos de trastornos afásicos. Señala que el lenguaje tiene un doble aspecto, puesto que para hablar hay que seleccionar y combinar. Si la primera capacidad es la que se ve dañada, es propicio hablar de un trastorno de la semejanza en el eje paradigmático -polo metafórico del lenguaje-; en cambio, si es la segunda capacidad la disminuida, cabe hablar de un trastorno de la contigüidad en el eje sintagmático -polo metonímico del lenguaje-. En el primer caso, el afásico pierde la ‘capacidad de conmutación del código’, no puede buscar sinónimos, ni heterónimos ni expresiones equivalentes en otros idiomas; en cambio, el contexto⁸ es fundamental: “Cuanto más dependan sus palabras del contexto, más éxito tendrán sus esfuerzos de expresión”.⁹ En el segundo caso, lo que se ve alterado es el contexto, o mejor dicho, “...la facultad de combinar entidades lingüísticas simples para constituir otras más complejas...”,¹⁰ esto hace que en la frase se manifiesten desorganizaciones sintagmáticas. Jakobson explica que en las afasias lo relevante no es la capacidad de producir o percibir sonidos, sino el valor lingüístico que se les otorga, y en este aspecto reside el *quid* de las cuestiones afásicas.

Si bien las descripciones de las patologías hechas desde la medicina separan entre trastornos del habla y del lenguaje, en general no emplean criterios cualitativos para hacerlo ni explicitan en ningún momento en qué medida se puede hallar comprometida la subjetividad del hablante. Asimismo, si bien es alentador que Jakobson como lingüista se haya ocupado de los trastornos afásicos y haya contribuido a lograr un orden para poder pensar las operaciones del lenguaje involucradas en las afasias, lo cierto es que al igual que los enfoques científicos, presenta limitaciones a la hora de deliberar acerca de la incidencia de un trastorno de esta índole en la constitución de la subjetividad. Si bien atiende al impacto que provoca la afasia en las unidades lingüísticas –morfema, sintagma, frase, discurso–, desatiende el impacto que produce en el sujeto. Al respecto, el hecho de que cifre la disolución del lenguaje en el afásico como un espejo de la adquisición, en el sentido de que el afásico perdería primero los últimos elementos lingüísticos que ha adquirido, da cuenta de que el lenguaje se entiende de modo acotado: Jakobson hace a un lado su dimensión subjetiva, lo cual no le deja advertir la distancia que separa a un afásico de un niño: una criatura que todavía no ha adquirido el lenguaje, no se encuentra subjetivada por él, es decir, no tiene conciencia de ‘yo’, recién se encuentra comenzando su proceso de socialización y sus relaciones con la palabra del otro, de

⁸ Por ‘contexto’ se entiende un contexto estructural y exclusivamente lingüístico, referente a los distintos niveles y no a un contexto socio-cultural, o sea que el morfema es contexto del fonema, la palabra es el contexto de los morfemas y la frase, contexto las palabras.

⁹ Jakobson, Roman. “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia”. En Halle, Morris; Jakobson, Roman. *Fundamentos del lenguaje*. Trad. de Carlos Piera, Madrid: Ayuso, 1973, pág. 7. [Disponible en internet].

¹⁰ Jakobson, Roman. *Op. cit.*, pág. 11.

modo que está comenzando a funcionar en el lenguaje (Teoría de la Escuela de Campinas-Claudia Lemos); al contrario, la persona con afasia ya se encuentra subjetivada por el lenguaje, por lo que tiene conciencia de lo que le sucede y sufre por ello. Además, el afásico inicia su recuperación a partir de lo que ya sabe, en tanto que el niño no cuenta con conocimientos lingüísticos previos. De hecho, la función del lenguaje es tan importante que el pronóstico del cuadro clínico varía según la lesión se produzca antes o después de la adquisición. Se habla de 'retardo afásico' y de afasia, respectivamente. Azcoaga y sus colegas advierten la diferencia entre uno y otro caso:

...si el niño ha sufrido un traumatismo o tumor cerebral después de los 4-5 años de edad, las manifestaciones clínicas que presentará en este orden de cosas serán las que corresponden a un adulto afectado por una lesión similar (...). Pero si la lesión (...) [se presenta] dentro del primer año de vida, el niño no consigue organizar la elocución del lenguaje y como consecuencia, su desarrollo se caracterizará por la falta de expresión oral. En ambos casos, se ha comprometido el analizador motor verbal, pero la diferencia reside en la existencia o no de lenguaje integrado.¹¹

De todas formas, cabe destacar que tampoco estos profesionales tienen en cuenta la incidencia del lenguaje en la subjetividad, ya que para ellos, "...el desarrollo del lenguaje en el niño es un proceso biológico, dotado de leyes internas, con etapas principales y con los correspondientes indicadores de esas etapas".¹² Consideran que una afección del lenguaje puede derivar en una complicación u obstáculo para el aprendizaje de tipo más abstracto, complicación sometida a variación según la gravedad del caso. Sin embargo, si la capacidad lingüística se encuentra alterada, no habría mayores inconvenientes para los aprendizajes de tipo concreto ¿Realmente importa si hay aprendizaje concreto cuando lo primero que debe aprender el niño es a vivir y actuar en sociedad? ¿Se puede interactuar sin lenguaje, es decir, sólo manejando 'conocimientos concretos'? ¿Es posible que haya sujeto sin lenguaje?

Para responder esta serie de preguntas, se hace necesario cambiar la perspectiva de análisis sobre él: la socio y la psicolingüística proporcionan una mirada ventajosa en este sentido. Ellas, en su intención de superar un análisis estanco y disciplinar, a la hora de hacer su interpretación sobre el lenguaje, logran combinar las dimensiones comunicativa y epistémica, propias del tercer paradigma. Desde este punto de vista, el lenguaje no vehicula sólo un mensaje confeccionado según reglas del código, sino también información social -edad, sexo, zona de pertenencia, etc.- e incluso emocional -estados de ánimo-. El lenguaje no es un simple instrumento de comunicación sino condición por la que el ser humano se constituye en sujeto

¹¹ Azcoaga, Juan E. *et al. Alteraciones del lenguaje en el niño*. Rosario: Editorial Biblioteca Departamento de Publicaciones de la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1971, pág. 67.

¹² Azcoaga, Juan E. *et al. Op. cit.*, pág. 27.

social e individual. El lenguaje no es aquello que siempre dominamos sino aquello que en ocasiones nos domina y, en este sentido, acudiendo al psicoanálisis, cabe preguntarse si hablamos un lenguaje o si acaso es él quien nos habla. El lenguaje no es medio sino condición de conocimiento. Entonces, teniendo en cuenta la cantidad de direcciones en que disemina, ¿es lícito pensar en que un trastorno del lenguaje implique sólo una afección de tipo lingüístico?

En verdad, podríamos pensar en la existencia de una dinámica interna entre el proceso de subjetivización y el lenguaje, dinámica que en algunos casos lleva a que haya síntomas en el lenguaje provenientes de problemas derivados de las dificultades de subjetivización; y viceversa.

Dado esto, podríamos cuestionar la clasificación clásica o usual de las patologías del lenguaje. Estaríamos en presencia de una de ellas sólo cuando la constitución del sujeto se ve afectada por alguna 'falla lingüística', o bien, cuando la 'falla lingüística' es signo de una complicación dada en la dimensión subjetiva. Desde este punto de vista, la sordera, por ejemplo, no sería una patología. En cuanto a los anacúsicos e hipoacúsicos, la mayoría de los médicos coinciden en señalar que sólo pueden relacionarse con los elementos más concretos y directos del ámbito cultural, en tanto que carecen del pensamiento abstracto o bien de matices que sólo posibilita el lenguaje. Sin embargo, esto puede ser cuestionado ya que los sordomudos no están por fuera de una relación con el signo lingüístico. De hecho, investigaciones actuales en las que se utilizan mapeos cerebrales demostraron que el cerebro se vale de 'plasticidad compensatoria' y que la corteza auditiva -región cerebral que normalmente procesa el sonido- de las personas sordas, no se ocupa del sonido:

.... La corteza auditiva de los sordos que leen los labios realmente empieza a responder a movimientos de la boca (...). Del mismo modo, la corteza auditiva de las personas sordas que se comunican mediante el lenguaje de los signos empieza a responder a movimientos de las manos.¹³

Igualmente, las personas con deficiencia mental o con Síndrome de Down, tampoco padecerían una patología lingüística, puesto que se encuentran subjetivados por el lenguaje, razonan y se comunican gracias a él.

En definitiva, las patologías del lenguaje no remiten sólo a problemas de tipo biológico ni plantean relaciones mecánicas y universales entre lo natural y lo simbólico: a tal lesión, tal patología lingüística, sino que involucran también la dimensión psico-social del sujeto, y esto sucede porque el lenguaje participa activamente en su constitución: el sujeto se constituye en y por el lenguaje. A modo de cierre, corresponde señalar que los matices de la

¹³ Blakemore, Sarah-Jayne; Frith, Uta. *Cómo aprende el cerebro. Las claves para la educación*. Trad. de Joan Soler, España: Ariel, 2005, pág. 224.

relación entre el proceso de subjetivización y el lenguaje son muy complejos y requieren de una investigación de envergadura, capaz de dar cuenta de tal complejidad.

Bibliografía

Azcoaga, Juan E. *et al. Alteraciones del lenguaje en el niño*. Rosario: Editorial Biblioteca Departamento de Publicaciones de la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1971.

Blakemore, Sarah-Jayne; Frith, Uta. *Cómo aprende el cerebro. Las claves para la educación*. Trad. de Joan Soler, España: Ariel, 2005.

Corredor Lanas, Cristina. *Filosofía del lenguaje. Una aproximación a las teorías del significado del siglo XX*. Madrid: Visor, 1999.

Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción*. Trad. de Jorge Vigil Rubio, Barcelona: Paidós, 2005.

Jakobson, Roman. *Lenguaje infantil y afasia*. Trad. de Esther Benítez, Madrid: Ayuso, 1974.

------. “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia”. En Halle, Morris; Jakobson, Roman. *Fundamentos del lenguaje*. Trad. de Carlos Piera, Madrid: Ayuso, 1973. [Disponible en internet].

Lemos, Claudia. “Interrogando la noción de desarrollo: el caso de la adquisición del lenguaje”. (Trad. Norma B. Desinano), 1998, S/D.

------. “Procesos metafóricos y metonímicos: su estatuto descriptivo y explicativo en la adquisición de la lengua materna”, 2000, S/D.

Quintanar-Rojas, Luis. “Breve historia del estudio de las alteraciones del lenguaje”. *Revista Española de Neuropsicología* 4 (2002): 7-14. [Disponible en internet].

Rivière, Ángel. *La psicología de Vygotski*. Madrid: Visor, 1988.

Vygotski, Lev. *Pensamiento y habla*. Trad. de Alejandro Ariel González, Buenos Aires: Colihue, 2007.

Hernández Aparicio, Santiago: “Rilke y la imaginación vegetal”

HERNÁNDEZ APARICIO, SANTIAGO
santiago.hernandezaparicio@yahoo.com.ar

Rilke y la imaginación vegetal

*Oh, arder en el amor de la tierra y de sus criaturas, de su criatura,
arder en la nostalgia de la total relación.*

Juan L. Ortiz. "Sí, sobre la tierra..."

Se intentará en este trabajo, como su nombre lo indica, trazar una escueta descripción y, en lo posible, interpretación, de la simbología de lo vegetal dentro de la obra madura de Rainer Maria Rilke, que consiste en las *Elegías de Duino (Duineser Elegien)* y los *Sonetos a Orfeo (Sonetten an Orpheus)*, ambos culminados en lo que el poeta mismo llamó "una tormenta sin nombre, un huracán del espíritu". Aunque las *Elegías* se encontraban esbozadas ya desde 1912, entre el veintiuno de enero y el once de febrero de 1922, Rilke cristaliza lo que estuvo madurando por años, y escribe raudamente entre el dos y el veintitrés de febrero de ese mismo año los cincuenta y un sonetos que componen las dos partes del libro en cuyo título se dedican a Orfeo. Es por ello que entre las dos obras existe una gran afinidad estética que permite aproximárseles como un conjunto.

A modo de rápida rememoración, mencionaremos las etapas de la evolución artística de Rilke y algunos hechos esenciales de su biografía para poder ubicar en su contexto estas obras. Como sabemos, Rainer Maria Rilke nació en Praga en 1875, aunque su vida como poeta encuentra su primer hito recién en 1899, el año de los dos viajes a Rusia en compañía de Lou Andreas-Salomé, que lo llevan a escribir el *Libro de horas*. Su segunda etapa se remite a su mudanza en 1900 a la colonia de artistas de Worpswede, donde la influencia de las plásticas Paula Becker y Clara Westhoff determinan en él la idea del *Dingedicht*, el poema cosa, que llevará a su esplendor en su estancia en París, desde 1902, como discípulo de Rodin (los *Nuevos Poemas*). En 1907, sin embargo, corta relaciones con el escultor, y en 1910 produce los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, una suerte de novela donde ya se configuran los vectores que definirán su obra madura: la interiorización de la realidad externa mediante el sentimiento, el amor intransitivo, el pensamiento de la muerte como superación de la dualidad muerte-vida, etc. En 1909, por otro lado, Rilke había conocido a la princesa Marie Von Thurn und Taxis, importante aliada y amiga, que le concedería su castillo de Duino en el Adriático para trabajar, y a quien Rilke dedica, claro, los *Elegías*. El poeta pasa la guerra en Munich, y en 1918 se traslada al castillo de Muzot, en Suiza, donde termina las obras que tratamos en 1922 y, a los pocos años, en 1926, fallece debido a la leucemia que lo venía debilitando.

Señala Hans Egon Holthusen (1960: 9) que lo que en su generación y, en su opinión, en nuestra época, llamó y llama la atención de la obra poética de Rilke no es la primera etapa, de raigambre neorromántica y simbólica, sino la "esotérica" de sus últimos años, escrita en el marco de Hölderlin y que participa de una visión de poeta visionario y profético. Es Martin

Heidegger quien en un texto de *Caminos del bosque* llamado "¿Y para qué poetas?" reflexiona sobre el lugar de Rilke desde una tradición instaurada en el siglo XIX por Friedrich Hölderlin y que, por supuesto, Heidegger lee bajo la égida de su obra capital *Ser y Tiempo*. El filósofo intenta, en primera instancia, responder a la pregunta de Hölderlin en la elegía "Pan y Vino": "¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?". Ante la imposibilidad de citar innumerables párrafos, nos vemos obligados a intentar glosar la respuesta de Heidegger, obviando lo que de literaria tiene. Se nos dice que vivimos en tiempos de penuria por la falta de Dios en el mundo, significando esto que "ningún dios sigue reuniendo visible y manifiestamente a los hombres y las cosas en torno a sí estructurando a partir de esa reunión la historia universal y la estancia de los hombres en ella" (199). Incluso existe una indigencia de la penuria, ya que los hombres ni siquiera sienten la falta de Dios como falta. Ahora, y en esto siguiendo poemas de Hölderlin, Heidegger señala que la vuelta de los dioses estará signada por un cambio en los mortales, que consistirá en que estos encuentren su esencia, residiendo tal esencia en que un mortal alcanza el abismo antes que lo celestes. Si el mortal, consciente de sí, se reconoce en el abismo, entonces puede, de alguna manera, percibir la huella de lo divino que aún queda en el mundo. Es curioso que quien deje esta huella, para Hölderlin, sea Dionisos, el dios de la fiesta que une a hombres y a dioses, y que se encuentra profundamente relacionado con el Orfeo rilkeano a través del mito del descuartizamiento. Ahora bien, "Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rostro de los dioses huidos, siguen tal rostro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio" (201). Entonces, para Martin Heidegger, la poesía dice la esencia de la poesía porque dice la esencia del ser. Los demás deben escuchar al poeta, no dejar pasar de largo al ser en su palabra, que suele ser ocultado por el tiempo, el tiempo sólo en partes de "lo ente", desmembrado.

Cuando Heidegger se pregunta si Rilke es un poeta en tiempos de penuria, responde afirmativamente (203). En la visión rilkeana, los mortales no son dueños de su esencia porque el misterio del sufrimiento y de la muerte les permanece velado. "El tiempo es de penuria porque les falta desocultamiento de la esencia del dolor, la muerte y el amor". Sin embargo, la palabra del rapsoda preserva lo sacro. "Ah, fantasma de lo caduco, / pasa por el que se abre sin malicia, / como si fuera un humo. / Como los que somos, los que andamos errantes, / se nos ve, no obstante, junto a las fuerzas/ que permanecen, como una costumbre divina" (S. II-XXVII). Todos los entes, parece decirnos Rilke, y si usamos el vocabulario de Heidegger, tienen el mismo fundamento en cuanto a entes: la naturaleza, las fuerzas, el ser. Esta *physis* no hace diferencia entre historia, arte y naturaleza en el sentido estricto. Dice Rilke en el *Soneto*

XXII (I): "Todo ha descansado: / tiniebla y claridad, / flor y libro". Todo se encuentra unido en la pura relación, que Rilke llama *Bezug* y que, como apunta Heidegger, también significa "percepción", en cuanto percepción total de lo que es, perfección del sentimiento. "Las fuerzas" que menciona el poema de más arriba, el reconocimiento total al que accede la criatura dispuesta a la transformación. "Al que como una fuente se derrama lo reconoce el reconocimiento" (S. II-XII). No obstante, este acceso a "lo abierto" como completa percepción a la que se abandona el ente, sin obstáculo a su mirada y oído, varía según los grados de consciencia de las criaturas. De hecho, la representación humana es el mayor obstáculo para que un hombre acceda a *lo Abierto*. El animal, la planta, en cambio, pueden hacerlo. "Con todos los ojos ve la criatura / lo Abierto" comienza la famosa *Elegía octava*. Y el mismo pensamiento reverbera en el pabellón de la época: "En el hálito de lo inmutable. Un rostro de animal / se petrifica ante lo azul, ante lo santo" se lee en un poema de Georg Trakl¹. Pero mientras que el animal o el ángel (cifra de *lo Abierto*) conforman la zoología poética o jerarquía de entes que se acercan en diferentes grados al Ser, los seres del reino vegetal, además de serles atribuida la participación en él, simbolizan los procesos de transformación o de elevación o lucha que el hombre asume al enfrentar su destino e intentar penetrar a la pura relación.

De hecho, uno de los aspectos que toma lo órfico de la poesía de Rilke, además de la reflexión metapoética, es el simbolismo de lo vegetal, el ciclo de las estaciones donde vida y muerte se anudan en una celebratoria "Corona de Flores", como llamará el sujeto lírico a una constelación en la *Elegía décima*. Si bien, como señala Eustaquio Barjau (1995), las dos obras difieren en tanto los *Sonetos* toman a Orfeo como esa figura que no separa vida y muerte, que une los dos reinos; y las *Elegías* al Ángel, creemos que los procesos de cambio propios de ambos poemarios (la elevación espiritual de las segundas y la metamorfosis de la vida de los primeros) están intensamente simbolizados por elementos vegetales. Para esbozar la significación del mito citamos la versión de Ovidio (X- II)²:

Sobre la montaña donde Orfeo se había retirado, la vegetación bien pronto se tornó maravillosa. Y desde que él, en momentos solemnes, empezó a tocar su lira y a cantar, los árboles, sensibles al son y al acento, empezaron a conmovirse en suntuosidad de frondas: los laureles, los fresnos, los cipreses, los olmos, las encinas y los sauces. Las palmas dieron mejores coronas para los triunfadores. Los madroños tuvieron frutos más rojos. Y el piso reverdeció para siempre.

¹ Trakl, Georg (Trad. Aldo Pellegrini). *Poemas. Die Dichtungen*. Corregidor, Buenos Aires, 2009.

² Ovidius. *Metamorphoses*. Perseus Project. *The Perseus Digital Library*, [en línea]. Gregory Crane, Editor-in-Chief, Tufts University. Dirección URL: <<http://www.perseus.tufts.edu/>>. [Consulta: 12/09/2013].

El pasaje narrado corresponde a la vida de Orfeo después de haber viajado al infierno en busca de su amada Eurídice, y haberla perdido por no seguir la rúbrica de Hades y Proserpina, en la versión latina. Posteriormente, el narrador pasa a relatar los cantos de Orfeo en esta etapa, donde éste su vez narra las desventuras de quienes mueren/se metamorfosean jóvenes: Cipariso y Jacinto, el ciprés y la violeta. Como sabemos, en Rilke, quienes experimentan este tipo de muerte, como Wera Ouckama-Knoop, a quien están dedicados los *Sonetos a Orfeo*, encuentran una jerarquía especial en relación a *lo Abierto*. Luego, las bacantes matan al cantor, descuartizándolo (el *sparagmós*) porque este las despreció como amante. Otro tema caro a Rilke: el del amor intransitivo, que no quiere un objeto, sino que se sacia eternamente en su propia fuente, tal como sucedió con Safo, Gaspara Svampa, Mariana de Alcoforado... El descuartizamiento de Orfeo pertenece a una serie de mitos de muertes de este tipo (Penteo, Licurgo, Acteón) reunidas bajo la paradigmática muerte de Dionisos, que fue descuartizado por los titanes al nacer, y luego resucitó. Los estudiosos actuales (Edmons 1990) relacionan la narración con un fondo de antiguos ritos de iniciación chamánicos, y en un sentido menos estricto, extendido a todas las prácticas rituales de la antigüedad. Plutarco, en *De Iside et Osiride*³ liga el mito órfico de desmembramiento y resurrección con el antiguo mito egipcio de Osiris, el dios de la vida (entre otros dominios) que fue asesinado por su hermano Seth. Este desperdigó las partes de Osiris por el valle del Nilo, que su esposa, la diosa Isis, pacientemente recogió para resucitarlo. Pero al mismo tiempo, Plutarco explica el mito refiriéndose a la noción neoplatónica de *diakósmesis*, el paso de lo Uno a lo múltiple. Como vemos, incluso en el ámbito de las ideas la historia de Orfeo se muestra eficaz y poéticamente rica para la elaboración de Rilke.

Ahora pasamos a enumerar y explicar por grupos los símbolos vegetales en las dos obras. Se expondrá un símbolo, con las referencias que de él se hagan primero en las elegías y después en los sonetos. Es conveniente recordar la interpretación de Heidegger para integrarlos en un sistema coherente:

El árbol: Es un símbolo del cosmos en perpetua regeneración. Por lo tanto, evoca el ciclo de muerte y resurrección. En la *Elegía primera*, para referir al espacio del mundo interior donde no nos sentimos zozobrar señala que "Nos quede tal vez/ algún árbol en la ladera" (vv. 13-14). Pero más adelante, en la *Elegía cuarta* entona "Oh árboles de la vida, oh, ¿Cuándo invernales?" (v. 1). El árbol es el ciclo unitario de vida y muerte, por eso nunca es consciente de su muerte: en sus anillos agrupa el pasado y el futuro en un presente eterno. En el *Soneto I*

³ Plutarcus *De Idise et Osiride* Perseus Project. *The Perseus Digital Library*, [en línea]. Gregory Crane, Editor-in-Chief, Tufts University. Dirección URL: <<http://www.perseus.tufts.edu/>>. [Consulta: 12/09/2013].

(I) aparece el árbol con la misma significación: "Entonces ascendió un árbol ¡Pura superación! / ¡Oh, canta Orfeo! ¡Alto árbol en el oído!" De la semilla al fruto a través de la flor, el árbol es la instancia que todo lo contiene. *Soneto I* (II): "Tú, lisa corteza un día, /redondez y hoja de mis palabras" El árbol entra en el canto.

La flor: En la *Elegía segunda* se habla del ángel como "Polen de la divinidad en flor". En la *Elegía tercera* se dice que los hombres "No amamos, como la flor, desde un único año" (v. 66). En la *Elegía octava* se dice que "Nosotros nunca tenemos, ni siquiera un solo día / el espacio puro ante nosotros, al que las flores / se abren infinitamente" (vv. 14-16).

La rosa: El mito de Adonis relaciona a la rosa, junto a la anémona, al renacimiento místico (Chevalier). *Rosa. Ros.* Lluvia y rocío. En la *Elegía quinta* hay una anti-rosa que produce perfume sólo para sí misma, persiste en la muerte. En el *Soneto VI* (II) se habla de su plenitud en la pobreza: "Ropaje tras ropaje en tu opulencia/ pareces, junto a un cuerpo sólo brillo; /más cada hoja al mismo tiempo evita/ y niega toda vestidura". La similitud con el *Epitafio* no se puede soslayar: "Rosa, oh, pura contradicción, / placer de ser el sueño de nadie/ bajo tantos párpados (cantos)". La rosa simboliza el paso entre los dos reinos, dada su participación en el ser y el no ser, su ambigüedad entre eterna y efímera. La anémona, por otra parte, tiene que ver con una disposición pasiva a las influencias espirituales: "(...) a la anémona / la mañana del prado / a va abriendo / hasta que en su seno la polífona /luz de sonoros cielos se derrama" (*Soneto V- II*).

La higuera: "Higuera, cuánto tiempo hace ya que significa algo para mí / que tú, casi del todo, saltes por encima de la floración / y empujes hacia el interior tu fruto decidido antes de tiempo, sin gloria, tu puro secreto" (*Elegía VI* vv. 1-3). La higuera tuvo en Egipto un sentido iniciático. Los eremitas hicieron de los higos una importante parte de su dieta. La higuera va hacia la esencia del ser, sin querer en el mundo, sino mediante el amor intransitivo.

La hierbas fúnebres: A modo de símbolos de paso, actúan de goznes en el avance del poema. "Porque el caminante, de la ladera al borde de la montaña no lleva / al valle un puñado de tierra, lo inefable para todos, /sino una palabra conseguida, pura, la genciana / amarilla y azul." (*Elegía novena* vv. 28-30) La genciana es una extraña flor de los Alpes asociada a leyendas que indican que quien las arranca debe morir, y que, cerca de la cama de un enfermo, ayudan a espantar la muerte. El verso cincuenta y ocho de la *Elegía quinta* inventa la *sibrisia saltatoris* como antídoto de la familia circense que, enloquecida en sus saltos en el aire, sin base (metafísica), encuentra en la sonrisa de unos de sus miembros más jóvenes una

prefiguración de la beatitud. La fumaria y la ruda, también funerarias, aparecen en el *Soneto VI (I)* y la adormidera en el *Soneto IX (I)*: "Tan solo aquel que comió con los muertos/ la adormidera, la de ellos/ no volverá a perder/ el más leve sonido" Claramente se refiere a las notas de Orfeo, y a su doble presencia en ambos mundos. La amapola representa el olvido y los sueños de la muerte antes de la resurrección, según Chevalier.

Primavera: Estación de fecundidad de lo vegetal, y a través de ello, de lo vivo ("... ¿Hay árboles rodeados de ocultos vuelos de ángeles / y por ocultos, lentos jardineros tan extrañamente cultivados / que nos dan fruto sin pertenecernos?" vv. 12-14 *Soneto XVII-II*). En la *Elegía primera* se expresa: "Las primaveras te necesitaban. Te pedían, por encima de tus fuerzas / algunas estrellas que las percibieras (...)" (vv. 25-27). El hombre salva a las cosas con su palabra, y la primavera del mundo es el momento propicio para que éste se interiorice en el sujeto mediante el canto.

En los poemarios estudiados existen muchísimas más referencias al reino vegetal: frutos, jardines, vergeles, las lógicas del espacio se multiplican y la interpretación podría continuar extensamente, pero creemos que la muestra escogida es lo suficientemente sugerente del importante valor de estos símbolos en la constelación rilkeana.

Por último, recordamos una afirmación de Egon Holthusen (26) de que en Rilke se pierde el espacio euclidiano de la poesía clásica; cada poema debe reconquistar su espacio y cada sentimiento poético debe luchar por el ser y la realidad, ya que pertenecen a un mundo ciertamente desmoronado. La coyuntura deja fuertes marcas en la escritura. De ahí que los símbolos y familias simbólicas de esta poesía sean tan personalísimos y originales en su resolución en la totalidad del conjunto. Totalidad a la que Rilke nos instiga mirar como actitud poética y vital: "Y si lo que es terrestre te olvidara, / a la tranquila tierra dile: Fluyo; / al agua presurosa dile: Soy."

Bibliografía

Fuentes

Rilke, Rainer Maria (Trad. Eustaquio Barjau) *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*. Altaya. Barcelona. 1997.

Rilke, Rainer Maria. *Duineser Elegien* [en línea] Universitätsbibliothekhe Bielefeld. Dirección URL: http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/2005/rilke_elegien/ [Consulta: 12/09/2013]

Rilke, Rainer Maria. *Sonetten an Orpheus* [en línea] Universitätsbibliothek Bielefeld.
Dirección URL: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer2/image/2033157/1/LOG_0000/
[Consulta: 12/09/2013]

Bibliografía crítica

Barjau, Eustaquio (1997) "Introducción" en *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*. Altaya. Barcelona.

Heidegger, Martin (1946) "¿Y para qué poetas?" en *Caminos de bosque*. Alianza. Madrid. 2010.

Holthusen, Hans Egon (1960) *Rainer Maria Rilke*. La Mandrágora. Buenos Aires.

Edmons, Radcliff (1990) "Tearing apart the Zagreus myth. A few remarks on Orphism and original sin" en *Classical Antiquity. Vol. XVIII*. University of California Press. Los Angeles.

Diccionarios

Chevalier, Jean (Dir.) *Diccionario de símbolos*. Editorial Herder. Barcelona. 1986.

Grimal, Pierre. *Diccionario de Mitología griega y romana*. Paidós. Buenos Aires. 1994.

LÓPEZ GAGLIARDO, NATALIA
nlopezgagliardo@gmail.com

Crimen y castigo.
El recuerdo infantil en “Voz en el teléfono” de Silvina Ocampo

“Los cuentos de Silvina Ocampo son a menudo la ocasión de que una voz, interesada en *revelar* sus secretos personales, *muestre* además sus inclinaciones íntimas”.¹

Se necesitan dos para jugar este juego: hace falta que haya *otro* con quien hablar para que la revelación de *una voz* alcance el fuero de los secretos personales y las inclinaciones íntimas y justifique los excesos, el afán taxonómico, la ironía o el humor. “Voz en el teléfono” se presenta, de este modo, como un claro ejemplo de esta lógica dual. La voz del narrador que *cuenta* se alza en todo su poderío sin sentirse amenazada por lo que le relata a su interlocutor, sin un tamiz —que podríamos llamar moral— que filtre el horror, la crueldad o lo grotesco que yace y brota de los hechos referidos. En la voluntad de esta voz de verbalizar todo, lo sugerido queda abolido:

Los detalles aparecen como otras tantas posibilidades de la voluntad de verbalización que se observa desde un principio: el relato quiere ser excesivo, por lo tanto monocrorde, y los detalles, en lugar de quebrar esa excesividad a modo de descanso, resultan incorporados a ella.²

El cuento comienza con una serie de negaciones:

No, no me invites a casa de tus sobrinos. Las fiestas infantiles me entristecen. Te parecerá una macana. Ayer te enojaste porque no quise encender tu cigarrillo. Todo está relacionado. ¿Que estoy loco? Tal vez. Ya que nunca puedo verte, terminaré por explicar las cosas por teléfono. ¿Qué cosas? La historia de los fósforos. Detesto el teléfono. Sí. Ya sé que te encanta, pero a mí me hubiera gustado contarte todo en el auto, o saliendo del cine, o en la confitería. Tengo que remontarme a los días de mi infancia.

El narrador (que en el párrafo siguiente se descubre como “Fernando”), le expresa a su interlocutor (que nosotros no vemos o no leemos sino indirectamente en el eco que el narrador hace de él) cierta aversión hacia las fiestas infantiles, los fósforos y el teléfono y, siendo necesario explicar cómo “todo está relacionado”, se remontará a los días de su infancia para así reconstruir desde la memoria un hecho —o un cúmulo de hechos con un gran final— y revelar ese entramado de relaciones.

El *racconto* comienza con la frase ominosamente fatal de la madre:

Fernando, si jugás con fósforos, vas a quemar la casa—me decía mamá. O bien—: Toda la casa va a quedar reducida a un montoncito de cenizas —o bien—: Volaremos como fuegos de artificio.

Esta frase contiene una relación lógica que puede considerarse una advertencia: a la causa “jugar con fósforos” se le atribuye la consecuencia “vas a quemar la casa/ toda la casa va a quedar reducida a un montoncito de cenizas/ volaremos como fuego de artificio”;

¹ Podlubne, Judith. “La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo”. Dossier completo sobre Silvina Ocampo, Revista *Orbis Tertius* IX (2004): 21-27.

² Molloy, Sylvia. “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje”. Revista *Sur* N° 320, octubre (1969): 15-24.

considerándose la consecuencia como *indeseable* o *funesta*, se infiere la prohibición: "no juegues con los fósforos porque (podés quemar la casa y) eso está mal/no es bueno". Fernando y su interlocutor consideran, por lo tanto, que la advertencia de la madre es *natural* porque entienden que la consecuencia puede en efecto considerarse funesta. Sin embargo, hay un pero: "todo esto me inducía a tocar los fósforos, a acariciarlos, a tratar de encenderlos, a vivir por ellos". Es la *prohibición* lo que dispara esa peligrosa fascinación por el objeto negado (los fósforos) y, además, debe sumársele como agravante el desafío o la promesa de *espectáculo*: "volaremos como fuegos de artificio". En última instancia, comprobaremos que no sólo la prohibición y la promesa de un espectáculo llevarán a Fernando-niño a *vivir* por los fósforos, sino también a *matar-dejar morir* por ellos.

Establecido el objeto de deseo, Fernando reconstruye, desde su lugar de niño, el recuerdo de la vida diaria pasada reflejada en las relaciones humanas y en su materialidad. El mundo que se revela es un mundo rico en objetos, espacios y actores. La casa en donde pasó su infancia "era enorme" (enumera: "cinco dormitorios, dos vestíbulos, dos salas con cielo raso pintado, con nubes y angelitos", "dos escritorios", "ocho corredores, tres cuartos de baño (uno con dos lavamanos)", "dos cocinas (una económica y otra eléctrica), dos cuartos para lavar y planchar la ropa (uno de ellos decía mi padre que estaba destinado a arrugarla), una antecocina, un antecomedor, cinco cuartos de servicio, un cuarto para los baúles", "otro cuarto para los armarios, otro para los cachivaches"). Su interlocutor lo interpela sobre su estilo de vida, a lo que él responde "¿Te parece que vivía como un rey? No creas. Siempre había líos entre los sirvientes", lo que deja entrever que había *suficientes* sirvientes como para que pudiese haber dos bandos bien distinguidos, a saber, los partidarios de la madre de Fernando y los partidarios de Nicolás Simonetti, el cocinero. Daniel Balderston comenta: "Varios cuentos de Silvina Ocampo indagan ese mundo burgués de Buenos Aires, que se revela (...) como escenario ideal para hechos fantásticos o grotescos, ya que siempre ha sido un mundo más pensado que realizado".³

La red de intrigas que se desenvuelve en esa enorme casa acaba por terminar con el despido de uno de los actores fundamentales: Nicolás Simonetti, el cocinero, el otro adulto que "contribuyó tanto como mi madre a despertar mi pasión por los fósforos, que encendía para que yo los apagara soplando", explica Fernando a su interlocutor y agrega que "lo quería con locura". En el relato de su infancia, el narrador demuestra una interacción bastante

³ Balderston, Daniel. "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock". *Revista Iberoamericana* Vol. XLIX, Núm. 125, Octubre-Diciembre (1983): 743-752.

profunda con este adulto: “Me amenazaba, en broma, con un enorme cuchillo lustroso, me daba trocitos de carne y hojitas de lechuga para que me entretuviera, me daba caramelo que derramaba sobre el mármol”; por lo menos fue así hasta que, víctima de “los partidarios” de la madre y a raíz de la aparición de un pelo larguísimo en un budín de arroz, se precipitó su partida de la casa:

No sé qué frase sarcástica o hiriente hizo que Nicolás Simonetti se quitara el delantal que amasó como un bollo para tirarlo y anunciar que dejaba la casa. Yo lo seguí al cuarto de baño donde se vestía y se desvestía diariamente. Aquella vez, él que era tan atento conmigo, se vistió sin mirarme. Se peinó con un poquito de grasa que le quedaba en las manos. Nunca vi manos tan parecidas a peines. Luego, con dignidad juntó, en la cocina, los moldes, los cuchillos enormes, las espátulas y las metió en una valijita que siempre traía y se dirigió a la puerta con el sombrero puesto. Para que se dignara mirarme le di un puntapié en la pierna; entonces, puso su mano, que olía a manteca, sobre mi cabeza y dijo: —Adiós, pibe. Ahora muchos apreciarán las comidas de Nicolás. Que se chupen los dedos.

Es así como el tal vez único adulto que siempre había sido atento con Fernando-niño, gracias a la intervención de su madre, sale de la casa llevándose sus objetos consigo, despojando a la casa de un querido actor y su mojón de materialidades. El hecho de que Fernando-niño se sienta obligado a propinarle un puntapié para llamarle la atención puede entenderse como un pequeño acto de violencia hacia *el otro* que lo deja de lado. Asimismo, este episodio del puntapié puede entenderse como el antecedente del episodio de los fósforos, ambos relacionados en la lógica de la *exclusión-violencia*.

Sobreviene, luego, la fiesta de cumpleaños:

Para el día de mi cumpleaños mi madre organizó una fiesta. Invitó a veinte varones y veinte mujeres para que me trajeran regalos. Mi madre era previsora. ¡Tenés razón, era un amor! Para el día de la fiesta los sirvientes sacaron las alfombras, los objetos de las vitrinas que mi madre reemplazó por caballitos de cartón con sorpresas y automovilitos de material plástico, matracas, cornetas y flautines, dedicados a los varones; pulseras, anillos, monederos y corazoncitos a las mujeres.

La fiesta es el escenario —cuidadosamente preparado: lo verdaderamente valioso, los objetos en las vitrinas, se reemplazaron por chucherías para niños, las alfombras se quitaron, las habitaciones quedaron desnudas— donde se organizan otros dos bandos: por un lado, una *zona* para los niños invitados, por el otro, *otra zona* para las mamás, tías o abuelas encargados de traerlos. Después del acto simbólico más significativo de todo cumpleaños que significa apagar las velitas, Fernando-niño quiere asistir al espectáculo que están dando los adultos, encerrados en la “salita más íntima de la casa”. Este espectáculo (“Las voces retumbaban como en un teatro”) lleno de risas, frivolidades y regido por las delicadas reglas del mundo adulto y femenino, se descubre ajeno e inentendible para el niño-mirón que permanece oculto e invisibilizado: “Las madres, tías o abuelas se sentaron en un rincón para conversar. Yo las

escuchaba de pie, soplando una corneta que no sonaba", "Conseguí esconderme detrás de un sillón, pisotear el sombrero de una señora, sentado en cuclillas, apoyado contra una pared para no perder el equilibrio. Ya sé que soy un bruto. Las señoras reían tanto que apenas comprendía yo las palabras que pronunciaban", "Hablaron de medidas: resultó que se trata de un juego". El niño-mirón, además de caracterizar el rol que jugaba cada uno de los actores de este espectáculo con mucha agudeza (tal vez, nacida del ejercicio retrospectivo), atestigua desde su escondite, además, un hecho que para el lector resulta extraño y enigmático pero no así para el narrador:

En ese momento sonó el teléfono que estaba colocado junto a unos de los sillones; Chinche y Elvira, repartiéndoselo, lo atendieron; luego, tapando el teléfono con un almohadón, dijeron a mi madre:

—Es para vos, che.

Las otras se codearon y Rosca tomó el teléfono para oír la voz.

—Apuesto a que es el barbudo— dijo una de las señoras.

—Apuesto a que es el duende— dijo otra, mordiendo sus collares.

Entonces comenzó un diálogo telefónico en que todas intervinieron pasándose el teléfono por turno. Olvidé que estaba escondido y me puse de pie para ver mejor el entusiasmo, con tintineo de pulseras y collares, de las señoras. Mi madre al verme cambió de voz y de rostro: como frente al espejo se alisó el pelo y se acomodó las medias; apagó con ahínco el cigarrillo en el cenicero, retorciéndolo dos o tres veces. Me tomó de la mano y yo, aprovechando su turbación, robé los fósforos largos y lujosos que estaban sobre su mesa, junto a los vasos de whisky. Salimos del cuarto.

—Tenés que atender a tus invitados —dijo mi madre con severidad—. Yo atiendo a los míos.

¿Quién era la voz en el teléfono? ¿Quién era el llamado "barbudo" o el "duende"? ¿En qué secreto se gesta la complicidad entre las mujeres allí encerradas? ¿Qué juego de máscaras presencié Fernando-niño y no alcanzó a dilucidar en su ejercicio retrospectivo? Dado que el relato de Fernando no responde a estas interrogantes, será el lector el que tendrá que arrojar respuestas en su propio ejercicio de lectura.

Devuelto Fernando-niño a la tierra yerma de la sala dismantelada de los preciosos objetos que valoraba más que los juguetes mismos, el narrador descubre el desprecio que guardaba hacia el otro bando, los niños invitados ("impostores para mí", "sinvergüenzas"). Sobrepuestas las "muchas vacilaciones, muchas dificultades para entrar en relación con los niños", Fernando se sienta con sus invitados para jugar con los fósforos. Otro comentario ominoso en su desacierto es el que le hace una niñera a su compañera al pasar por donde estaban los chicos: "Cada uno cuando está solo es un diablo, pero acompañado se te vuelve un Niño Dios". El desacierto viene de la falta de especificación: ¿quién, acompañado de quién, se vuelve un Niño Dios? Como nos revela el relato, no es sino después de la llegada de Cacho

que tratan de *encender* los fósforos. Alarmantemente, este acto deviene en aprendizaje, perfeccionamiento y planificación macabros:

A la primera chispa nos quemamos los dedos. Cacho era muy sabio y dijo que sabía no sólo preparar sino encender una fogata. Él tuvo la idea de cercar la antecocina, donde estaba su niñera, con fuego. Yo protesté. No teníamos que desperdiciar los fósforos en niñeras. Esos fósforos lujosos estaban destinados para la salita íntima donde los había encontrado. Eran los fósforos de nuestras madres.

La fascinación que producen los objetos y el lugar que se le da en la totalidad del relato es algo perturbador, sobre todo, si consideramos que el mueble chino parece recibir más atención que la muerte de la madre de Fernando. Incluso, hacia el final, se sobreentiende que el interlocutor también pregunta por ese mueble chino con muchos cajoncitos y figuras talladas. ¿Es la fascinación lo que opera allí? ¿Se trata de esa *fascinación* que describe Blanchot que hace que ningún objeto parezca real? Puede ser, teniendo en cuenta que hay una cierta atracción irresistible que lleva a Fernando a comprobar cuánta verdad hay en las declaraciones maternas, sin olvidar la *instigación* solapada del cocinero, todo lo cual confluye en el acto de jugar *en serio* con los fósforos. Y es que el aura de misterio, de prohibición y fascinación que emana de los fósforos (y en última instancia, del fuego iniciado por ellos) le otorgan un lugar y una función específica: llevar a cabo la "profecía materna" y devolverla a la fuente. Esto es, es Fernando quien protesta en contra de la idea de usar los fósforos con las niñeras, el que cierra la puerta con llave, el que la saca de la cerradura y se la guarda en el bolsillo, porque el verdadero blanco *tenía* que ser el grupo de madres. Y en esta declaración (que nunca llega a ser escandalosa), Fernando fortalece aún más la subjetividad de su persona, en este acto que parece no dejar secuelas de culpabilidad. Él enuncia su vida y la muerte con la misma intensidad y lucidez con las que recuerda el fuego, pero su punto de vista siempre se bifurca: por un lado las acciones y los hechos, y por el otro, los *fascinantes* objetos ("Los objetos son como esos mojones que indican los kilómetros recorridos: la casa tenía tantos que mi memoria está cubierta de números", y más adelante, "Las alfombras, las arañas y las vitrinas de la casa me gustaban más que los juguetes"). El lector, entonces, encuentra que su horror se desata a causa de la ingenuidad y la *presunta inocencia* con la que el narrador relata los acontecimientos y la crueldad que se desprende de éstos, sumado a la insensibilidad (o sensibilidad por los objetos) del interlocutor que también se deja leer:

Sobre el piano enfundado alguien había colocado los regalos que los amigos me habían traído. ¿Pobre piano? ¡Por qué no decís, más bien, pobre Fernando! (...) Descubrí que algunos de los niños habían aprovechado de mi ausencia para apoderarse de nuevo de los regalos que me habían traído. ¿Vivos? Sinvergüenzas.

Agrupados debajo de un árbol vimos la casa en llamas, y la inútil llegada de los bomberos. ¿Ahora comprendés por qué no quise encender tu cigarrillo? ¿Por qué me impresionan tanto los fósforos? ¿No sabías que era tan sensible? (...) ¿Y el mueble chino? El mueble chino se salvó, felizmente. Algunas figuritas se estropearon: una de una señora que llevaba un niño en los brazos y que se asemejaba un poco a mi madre y a mí.

La extrañeza que le produce a Fernando-niño el mundo vedado de los adultos lo lleva, luego de ser desalojado y aleccionado, a volver una vez más a las puertas de ese teatro, para iniciar el fuego prohibido, que naturalmente desembocará en la muerte.

"La dialéctica del desamparo y del humor es inherente a todos los cuentos. En consecuencia, la infancia mutilada halla su complemento en la *vendetta* de la infancia",⁴ nos señala Alejandra Pizarnik. Y la *vendetta* de Fernando logra ser memorable en tanto profecía anunciada y cumplida, al pie de la letra, de la palabra y de la voz. De esta manera, el final marca la culminación de todos los indicios que lo anteceden, y a la vez marca el límite a partir del cual es posible retroceder para recuperar aquellos acontecimientos que parecían autónomos.

Bibliografía

- AAVV. "Dossier completo sobre Silvina Ocampo". Revista *Orbis Tertius* IX (2004).
- Balderston, Daniel. "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock". Revista Iberoamericana Vol. XLIX, Núm. 125, Octubre-Diciembre (1983): 743-752.
- Molloy, Sylvia. "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje". Revista *Sur* N° 320 (Octubre 1969): 15-24.
- Ocampo, Silvina. "Voz en el teléfono". En *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 166-170.
- Pezzoni, Enrique. "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social". En *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986. 187-272.
- Pizarnik, Alejandra. "Dominios ilícitos". Revista *Sur* N° 311, abril (1968): 91-95.
- Podlubne, Judith. "La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo". Dossier completo sobre Silvina Ocampo, Revista *Orbis Tertius* IX (2004): 21-27.

⁴ Pizarnik, Alejandra. "Dominios ilícitos". Revista *Sur* N° 311, abril (1968): 91-95.

Lucero, Victoria: “Algunas líneas de análisis para los problemas en la interfaz léxico-sintaxis”

LUCERO, VICTORIA
vittorialuces@gmail.com

Algunas líneas de análisis para los problemas en la interfaz léxico-sintaxis

En este trabajo nos proponemos responder algunos interrogantes postulados a partir de la relación léxico-sintaxis:

-¿De qué manera el significado léxico de un verbo llega a determinar el tipo de configuración sintáctica en que puede aparecer?

-¿Qué problemas se presentan? ¿Qué soluciones se plantean?

-¿Cuáles son las limitaciones de las teorías semánticas y sintácticas para resolver dichos problemas?

Con respecto a estas cuestiones en primera instancia diremos que las relaciones de interfaz entre el léxico y la sintaxis han sido uno de los tópicos más relevantes en la gramática generativa dado que, a partir de dicha relación, podemos analizar los modos en que se producen las derivaciones, en el sentido chomskiano, que producen una expresión lingüística legítima, entendida como un par sonido- significado.

En este trabajo pretendemos dar un panorama de los aspectos más relevantes de la teoría léxica, desde el marco de la lingüística generativa, que intentan responder algunos de los interrogantes planteados más arriba.

Para ello, nos centraremos primero en los aspectos que involucran al léxico en relación a la configuración, o lo que es lo mismo, la semántica léxica, para hacer foco en el problema del enlace (*linking*) entre los argumentos y sus posiciones sintácticas en la estructura oracional.

Por otro lado, pasaremos revista al léxico en relación al significado, semántica eventiva, y, desde esta perspectiva, analizaremos la relación entre los adjuntos, el aspecto léxico (*aktionsart*) y sus consecuencias gramaticales.

Finalmente trabajaremos los alcances empíricos de las propuestas desarrolladas y sus hipótesis para resolver los problemas planteados de la relación léxico-sintaxis en la gramática generativa.

La relación léxico-configuración

En relación con el primer interrogante, y si aceptamos la centralidad del léxico y su proyección en la sintaxis, un ítem léxico porta información morfológica, sintáctica y semántica bajo la forma de rasgos, que determina su estructura argumental. De este modo, el léxico no solamente proporciona una información de orden semántico sino que también forma parte en el aspecto creativo de la estructura sintáctica.

Para que una derivación sea legítima debe cumplir, desde esta teoría, con los requisitos de saturación y descarga temática. Esto se proyecta, en la oración, en la estructura argumental

(E.A) o relación predicado argumento. En la correlación de los factores mencionados se produce un esquema por donde se articula la relación léxico-sintaxis.

Así, según el principio de proyección Chomsky (1981) una pieza léxica debe estar debidamente saturada en todos los niveles de representación, lo que invalida derivaciones como:

*Sofía dio a David

*Sofía dio un premio

El requisito de saturación argumental implica que, tomando como ejemplo la categoría léxica V, un verbo como *dar* selecciona-s un [A, T, D] a estas informaciones semánticas corresponden realizaciones estructurales canónicas: SD para A y para T, y SP (encabezado por 'a') Esto quiere decir que una derivación estará debidamente saturada cuando se han descargado en la sintaxis los argumentos seleccionados por el V.

Una de las ventajas de esta teoría, de acuerdo a lo postulado por Bosque y Gutiérrez-Rexach, consiste en que, por un lado, proporciona las posiciones que el principio de proyección debe satisfacer a lo largo de la derivación y, por otro lado, nos muestra también las categorías que corresponden a cada uno. Finalmente, ofrece el esqueleto del significado de los predicados.

Permite además, considerar clases semánticas naturales. Por lo tanto, podemos analizar verbos de tipo "[A, T, U]" como una clase que agrupa *situar, colocar, ocultar, etc.*¹ Las estructuras temáticas no informan sobre los adjuntos, sino sobre los argumentos. Algunas de esas nociones pueden manifestarse como adjuntos con otros predicados, lo que confirma que tiene interés el hecho de caracterizarlas semánticamente. Por ejemplo: 'bien' es un argumento en "se porta bien" pero es adjunto en "escribe bien". El verbo preocuparse se construye con argumentos de causa en "se preocupa mucho por sus hijos" pero también admite adjuntos de causa en "se preocupa mucho porque tiene problemas serios".

Otra ventaja de postular la Estructura Argumental es estudiar la forma en la que los predicados 'heredan' las propiedades verbales como es el caso de las nominalizaciones.

Por ejemplo, el sustantivo 'interpretación' hereda totalmente su estructura argumental del verbo 'interpretar', concretamente [A, T]: *-la interpretación de la sonata.*

Aún siendo productiva en este sentido, la teoría presenta algunos problemas, como nos referíamos más arriba. Uno de ellos es el problema del enlace (*linking*) entre papeles temáticos y posiciones sintácticas, o, dicho de otra manera, cómo se proyectan en la sintaxis los argumentos seleccionados por el V. Este problema es fundamental porque de la solución del mismo depende en gran parte la proyección del léxico en la sintaxis.

¹ Ignacio Bosque y Javier Gutiérrez -Rexach, "Léxico y sintaxis" en Fundamentos de sintaxis formal, Akal, Madrid, 2008, pp. 274-275.

Un primer modo de solución lo encontramos en la Teoría Temática. En Chomsky (1981) se introduce el principio de correspondencia entre argumentos, al cual se llama CRITERIO TEMÁTICO, o CRITERIO THETA. El cual establece que:

- a- Cada argumento se asigna a un solo papel temático.
- b- Cada papel temático se asigna a un solo argumento.

Este criterio parece fallar por ejemplo en (b) en los casos en que no se asigna a ningún argumento, lo que sucede en el caso de los argumentos implícitos: "*Juan come*". La primera parte del criterio (a) parece fallar en los casos en los que un argumento representa dos papeles temáticos, lo que sucede con los complementos predicativos, que representan la llamada predicación secundaria: *Mi hijo siempre se bebe fría 'la leche del desayuno'*.²

El que los agentes sean argumentos externos no es una convención arbitraria, sino probablemente un universal lingüístico.

La relevancia del orden interno de los papeles temáticos se detectó en la gramática generativa desde mediados de los ochenta. Perlmutter y Postal (1984) quienes proponían que los papeles temáticos de una estructura argumental deberían aparecer desordenados. En esta propuesta el orden lo impone una 'jerarquía' independiente que se establece de una sola vez para toda la gramática de una lengua de acuerdo con la denominada "Hipótesis de Alineamiento Universal". Esta hipótesis ordena los argumentos de izquierda a derecha, de forma que si uno de ellos es externo, los de su izquierda no podrán aparecer, mientras que los de la derecha deberán ser internos: AGENTE>TEMA>DESTINATARIO>UBICACIÓN.

La hipótesis predice que no vamos a encontrar EA del tipo * [T, A]. En cambio, se admiten [T, D]: "*El río se dirige al mar*".

Esta hipótesis es insuficiente ya que no alinea tan firmemente los argumentos que siguen al tema y tampoco nos proporciona una serie finita de estructuras argumentales entre las que los predicados habrían de elegir.

Baker desarrolló esta idea con la HUAT (hipótesis de la asignación temática universal). Esta hipótesis establece que, cuando existe una relación temática entre argumentos, dicha relación se mantiene en la configuración sintáctica. Si un SD recibe el papel temático de Agente y otro el de Tema y asumimos que existe entre ellos una relación jerárquica de acuerdo con la cual el Agente ocupará una posición más prominente que el SD tema. La relación de prominencia en la estructura de base será una relación sintáctica: el SD

² Ignacio Bosque y Javier Gutiérrez –Rexach, *op.cit.*, pp.272-273

Agente mandará-c a la posición que ocupe Tema. El problema otra vez es que parece no haber acuerdo generalizado sobre cuál es la jerarquía.

También se plantean problemas en el caso de las oraciones pasivas o inacusativas.

La HUAT de Baker (Hipótesis de la Uniformidad de la Asignación Temática) establece, respetando la Jerarquía temática, que el rol de tema, por ejemplo, se genera en la posición del argumento interno del verbo, a la derecha del V°. Cuando en la sintaxis el agente no aparece en su posición canónica, la de argumento externo, se entiende que ha mediado un movimiento: otro argumento se ha exteriorizado ocupando el lugar del sujeto, sin cambiar por ello su rol temático. En este punto la HUAT se combina con la Hipótesis Inacusativa de Perlmutter (1978) para explicar los casos de los verbos inacusativos, cuyo sujeto es no agentivo y se constituye como sujeto derivado por movimiento, ya que no se originó en dicha posición externa.

- La puerta se cerró de golpe.
- El buque se hundió

En los ejemplos, *la puerta* y *el buque* son, por proyección léxica, los objetos-tema de los verbos *cerrarse* y *hundirse* respectivamente, verbos inacusativos de cambio de posición, con causa externa. Dichos sintagmas nominales se han movido desde la posición de argumento interno del verbo a la de argumento externo, en un proceso en el que no se explicita el agente

Como lo explicita la hipótesis de Baker, a cada relación temática entre los ítems corresponde una relación estructural en la sintaxis. Para cuando esto no se refleja como en el caso de movimiento de sujeto al lugar del tema, se complementa con la hipótesis de inacusatividad propuesta por Perlmutter.

La relación léxico-significado

Para esta relación me aproximaré a la teoría eventiva. Existen dos tipos de semánticas, como dijéramos más arriba, una léxica que determina la interpretación temática y otra eventiva que trabaja en torno a la semántica aspectual [+/- proceso].

El aspecto léxico denominado también *Aktionsart* o modo de acción está relacionado con una temporalidad inherente al verbo, más allá del tiempo gramatical: presente, pasado, futuro que es señalado a partir de la morfología verbal.

Teniendo en cuenta el tipo de evento que se intenta describir Vendler (1957) postuló la siguiente clasificación:

Actividades: Pepe corre por el parque, el vecino está cantando...

Estados: mi primo sabe francés, temía a los ratones...

Logros: los piratas encontraron el tesoro, el corredor alemán ganó la carrera...

Realizaciones: Pepe dibujó un círculo, los obreros construyeron una casa...

Así, la clasificación se ordena en torno al rasgo (+/- Proceso).

Los estados carecen de límite natural mientras que los logros y las realizaciones los exigen. Los logros carecen de duración, mientras que los estados carecen de alteración.

De acuerdo con los siguientes rasgos:

-Delimitación o telicidad: una eventualidad es tética cuando tiene un punto final o determinación en el que culmina o se completa y tras el cual ya no tiene lugar.

-Duratividad: una eventualidad es durativa cuando transcurre en un fragmento de tiempo, es decir, en un intervalo temporal. Hay eventualidades instantáneas, momentáneas o puntuales y no tienen duración.

-Dinamicidad: una eventualidad es homogénea o no dinámica si sus partes son homogéneas y no experimentan cambios en su desarrollo temporal.

En este sentido, en el del aspecto léxico, un evento no es delimitado en su morfología sino que este límite del movimiento o fin de la acción es producido por los adjuntos.

Asimismo la presencia de ciertos complementos puede hacer que cambie por completo el significado del verbo: "*Juan sale de su casa*" o "*Juan sale con Cintia*". El verbo selecciona un SP como AI. Sin embargo, puede asociarse con dos estructuras temáticas diferentes.

Pongamos por ejemplo a los adjuntos "hasta" y "durante":

1-Caminó durante una hora

2-Caminó hasta la esquina

En este caso, en la primer oración el tipo de eventualidad es una *Actividad*, mientras que en la segunda es una *Realización*. La delimitación de una u otra eventualidad está dada por los adjuntos.

De este modo, el aspecto léxico incidiría en el aspecto sintáctico de modo fundamental. Las propiedades selectoras de estos complementos pueden ser interpretadas como rasgos y deben incorporarse en el mecanismo generativo de la gramática.

Hasta ahora habíamos prestado atención a las categorías léxicas, sin embargo, cuando se trata de adjuntos, no se sabe bien dónde ir a buscar para saber algo sobre ellos. En la mayoría de los casos, los adjuntos son prescindibles, es por eso que podemos sustituirlos o quitarlos de la oración muchas veces sin que se altere la frase. Pero de ninguna manera significa lo mismo, *leer una obra* que *leer una hora*, que *leer una hora en la cocina*, etc., como tipos de eventualidad son actividades distintas. Davidson denominó a esto el Problema

de la Valencia Variable y postuló para esto una solución de saturación, por marcado para su argumento no eventivo, y una saturación por la identificación del predicado con el evento, postulando así un rol fundamental para los complementos circunstanciales.

Las consecuencias de las teorías neo-davidsonianas postulan que todos los verbos poseen un argumento eventivo ya que no sólo los verbos de acción se refieren a eventos o situaciones. Esto otorga un valor fundamental por parte del aspecto léxico en la determinación de la estructura sintáctica. Sostiene la Hipótesis de Interfaz aspectual de Tenny (1992-1994) que: "la proyección de las propiedades temáticas en la sintaxis está determinada por las propiedades aspectuales". De acuerdo con esta hipótesis, sólo las propiedades aspectuales de la estructura temática resultan 'visibles' en la sintaxis.

Tenny postula que el AI posee un papel esencial en la constitución y el desarrollo del tipo de eventualidad. Así, el verbo "leer" denota una actividad en "Leí durante un rato" pero si añadimos un SD como AI 'una novela', obtenemos un predicado de realización: "Leí el periódico en media hora". El papel del AI consiste en medir el evento al que se refiere el verbo, en el sentido de que dicho argumento determina el final del evento.

Tenny formula la siguiente 'restricción de medida': "El argumento interno de un verbo no sufre cambio o movimiento alguno, a no ser que esos procesos midan el tiempo del evento". Los AI son por tanto, los únicos argumentos que pueden medir el evento. Los verbos de 'estado' o bien carecen de AI o, cuando lo tienen, designan una entidad que no experimenta cambio o movimiento.

Para concluir con este trabajo diremos que todo lo expuesto solo ha tenido la intención de mostrar sucintamente uno de los tópicos más relevantes en la Teoría Léxica desde un marco generativo como es el constituido por las relaciones entre el Léxico y la Sintaxis, con el propósito de revisar algunos de los problemas que presentan los acercamientos planteados señalando sus alcances y limitaciones.

Bibliografía

Bosque, Ignacio y Gutiérrez-Rexach, Javier: "Léxico y sintaxis" en *Fundamentos de sintaxis formal*, Akal, Madrid, 2008.

Múgica, Nora y Solana, Zulema: *Gramática y Léxico. Teoría lingüística y Teoría de adquisición del lenguaje*, Edicial, Buenos Aires, 1999.

Mendikcoetxea, Amaya, "En busca de los primitivos léxicos y su realización sintáctica. Del léxico a la sintaxis y viceversa". *2ª Xarxa Temàtica de Gramàtica Teòrica*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2004.

Maggi, Marina y Serrati, Pablo J.: “‘Oda a la nostalgia’, de Ricardo E. Molinari”

MAGGI, MARINA
mar_oshea@hotmail.com

SERRATI, PABLO J.
prodigoserr@gmail.com

«Oda a la nostalgia», de Ricardo E. Molinari

*Hay edades que no olvidan a sus seres.
Sus cuerpos viajan por los bordes últimos del cielo...*
R. E. M.

En mayo de 1973, la revista «Crisis», con Eduardo Galeano como director editorial, lanzó su primer número, el cual incluyó, además de un breve pero sustancioso cuestionario al poeta Ricardo E. Molinari, seis poemas inéditos de su autoría. Una sucinta presentación del poeta se halla en las primeras páginas de la revista; allí figuran también, entre otros, los nombres de Ernesto Sábato, David Viñas y Henry Miller. La presentación en cuestión dice así:

Ricardo Molinari (1898)

Su obra poética, difundida a menudo en ediciones artesanales, registra gran cantidad de títulos, en su mayoría inhallables en la actualidad. CRISIS publica en esta edición su bibliografía completa.¹

Puede resultar llamativo el hecho de que la información que se brinda del autor versa, en realidad, sobre datos relativos a la circulación de su vasta obra. Dos son los aspectos que se destacan: la difusión en ediciones de factura artesanal y su condición de ser (ya en 1973) inhallables en su mayoría. La revista «Crisis» anuncia, además, la publicación del listado de su bibliografía completa hasta el momento, probablemente facilitado por el mismo Molinari.

El cuestionario aparece en la página 30, seguido de un retrato del autor realizado por el dibujante Hermenegildo Sábato, colaborador estable de la publicación bonaerense. «¿Puede definirnos su poesía?» es la pregunta que abre el diálogo. Molinari responde, y en su respuesta se cita a sí mismo, lo siguiente:

Dije una vez: «Soy apenas un escritor; más cierto, un entretenido con la literatura». Quizás esta proposición parezca intrascendente y sin embargo es así. Me interesa la literatura como un esparcimiento de ingenio o suerte. Sé lo que lleva la poesía de hondo y sagrado. Pero a mí me alienta y gusta. Otras veces al referirme a ella contesté: es un largo juego solitario de desocupado.²

La segunda pregunta que se le hace es: «¿Cuál de sus libros ama más entrañablemente? ¿Por qué?». La respuesta no deja lugar a vacilaciones:

Las odas es la parte literaria más importante que he realizado. A mí me agrada también *El huésped y la melancolía*, es el libro del clímax y desde él comenzó la separación de las aguas. Tenía en esa época unos 48 años, los últimos porrazos de la juventud.³

El cuestionario sigue. Nosotros nos detenemos aquí. De las dos respuestas que transcribimos nos interesa resaltar, por un lado, que Molinari se refiere a la poesía como a «un largo juego solitario de desocupado», frase que sintetiza ejemplarmente toda una concepción

¹ «Ricardo Molinari dice: “ando por mi camino”, un reportaje al poeta argentino.» *Crisis*. N° 1, mayo 1973: 2.

² *Ibidem.*, p. 30.

³ *Ibidem.*

sobre la figura y la labor (¿habría que hablar tal vez de función social?) del poeta; y, por otro, el modo como tan contundentemente pondera las odas como la parte más importante de su producción, con la mención explícita del libro *El huésped y la melancolía* como punto de quiebre o inflexión. En especial nosotros nos ocuparemos de la «Oda a la nostalgia», contenida, precisamente, en *El huésped y la melancolía*.

Para ser más exactos, el propósito de este trabajo es indagar, en los versos de la oda elegida, la manera sutil e intrincada, si bien sostenidamente armoniosa, como el poeta supo constituir, con acendrada predilección lírica, el particular modo de decir de un yo poético que, siguiendo los ecos del mítico Orfeo, en su canto lamenta, y celebra, un tiempo añorado y perdido. El tiempo, en la obra de Molinari, se presenta (con especial nitidez se aprecia esto en las odas) como un compuesto de memoria y olvido, de nostalgia y melancolía; la palabra, rigurosa y fatal, como invocación de una cierta espacialidad transfigurada en que el hombre, ausente de sí y desasido del mundo, se halla extraviado y solo ante la atribulada perplejidad de un paisaje (la inextinguible pampa argentina) que es como la impenetrable forma muda de la eternidad. Así es que este modo tan particular de decir la vida puede a la vez negar la muerte y celebrarla. Ricardo H. Herrera, en «La muerte en la llanura: la poesía de Ricardo E. Molinari», asevera que «es la permanente fidelidad del poeta a su experiencia simultánea de amor y desamparo la que le da a su voz una fuerza persuasiva única».⁴ La llanura, dimensión única e insoslayable en la poética molinariana, cobija y al mismo tiempo desahucia todo sentimiento en su desbordante inmensidad. Es espacio de amparo y desasosiego: el impecable vacío original — el desierto—; «la llanura —escribe Herrera— deviene entonces una geografía metafísica donde el vacío del paisaje se ahonda hasta el espanto, convirtiendo en una quimera la esperanza de vida».⁵ Perdido y solo, rendido por el agobio inagotable, el hombre, en el escenario de la pampa —que es la presencia incondicional, dominante, en los poemas de Molinari— llega a vislumbrar, con azorada tristeza, los imprecisos bordes, fundidos en transparencia pura, de un algo que muy lejanamente recuerda a las flores, a felices días.

En un artículo publicado en 1965 en la revista venezolana «Zona franca», Alejandra Pizarnik afirma: «Los poemas [de Molinari] escritos entre 1927 y 1945 pertenecen a un excelente poeta, mientras que los que escribió a partir de esa última fecha (...) son los de un sobreviviente de sí mismo que trata de imitarse»⁶. Esta apreciación de corte temporal que hace Pizarnik respecto de la calidad de la producción de nuestro poeta a partir de 1945 coincide,

⁴ Ricardo H. Herrera, en «La muerte en la llanura: la poesía de Ricardo E. Molinari».

⁵ *Ibidem*.

⁶ Pizarnik, Alejandra. *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen.

curiosamente o no tan curiosamente, con la opinión que años más tarde, en la entrevista arriba citada, expresa el mismo Molinari respecto de su propio desarrollo lírico. Allí, éste ubica a *El huésped y la melancolía*, escrito entre 1944 y 1946, como «el libro del clímax», aquél desde el cual «comenzó la separación de las aguas». ¿Qué significa esta separación, este corte? Para Pizarnik, a partir de la fecha señalada se puede corroborar en los poemas de Molinari una cierta desatención poética, «la inflación de las formas en detrimento de los significados»⁷, riesgo que la lectura de Pizarnik detecta ya en los comienzos de la producción molinariana, avocada siempre al trabajo riguroso con la lengua poética heredada de la tradición lírica hispánica. Para Molinari, el corte está relacionado con lo que él llama «los últimos porrazos de la juventud», presumiblemente asociado esto al tedio y al hastío que sobrevuelan la etapa posterior de su producción.

La «Oda a la nostalgia» abre *El huésped y la melancolía*, libro publicado en 1946 por la editorial Emecé. Este poema, al igual que la gran mayoría de las odas molinarianas, se estructura íntegramente en versículos (unidades rítmicas, sintácticas y semánticas, sin patrón fijo). La tonalidad general es de sutil lamento. La figura retórica más recurrente, y que cumple una función estructural, vertebradora, es el apóstrofe, invocación dirigida a alguien o a algo que puede o no estar presente pero que generalmente no lo está; ya desde el comienzo, el yo lírico interpela a «sombras perdidas» que llevan la impronta de una clausura. El adverbio de negación por excelencia, la partícula «no», marca el comienzo de la oda, y se repite, en el mismo versículo inicial, dos veces de manera explícita más una vez en forma elidida; a medida que el poema avanza, la voz lírica se despliega —abandona la oscura cerrazón del «no»— en múltiples interrogantes, profiere dolosas exclamaciones.

«Molinari enuncia reiteradas veces su nostalgia de *otro espacio*», apunta Pizarnik en el artículo ya mencionado. Y sigue: «Se trata de un espacio immaculado, perfecto, no visitado por el tiempo. (...) El *otro espacio* es el depositario de todas las fidelidades, mientras que el olvido, además de ser uno de los nombres de la infidelidad, es, sobre todo, un emblema del mundo de aquí abajo» (en ningún caso el subrayado es nuestro). La noción de «otro espacio», propuesta por Pizarnik, responde, sin duda, a la necesidad de dar alguna precisión a ese algo indeterminado que la poesía de Molinari no puede nombrar. Ese «otro espacio», entrevisto a la luz de la «Oda a la nostalgia», podría ser interpretado como aquello perdido en la conciencia misma del hombre, un tiempo que arrastra hacia la eternidad la inextinguible ausencia de que está plagada la memoria. La nostalgia («esa sed», dice Pizarnik) es el

⁷ *Ibidem*.

sentimiento que da actualidad y sentido a la memoria de lo ausente, de lo perdido por antonomasia.

No; no tiréis de mí, sombras perdidas; de mi lengua abierta, igual que un río.
No me busquéis así: apretando, entre las espesas horas, en desaliento.
Alguna vez me habréis visto volver del cuerpo, de las desventuras, antiguo como una palma, abatido por las lágrimas.
¿Dónde moráis, horas felices, luciendo los extremos y embellecidos ojos?
¿Dónde residen mis cabellos, mi cabeza de insaciable sueño? Hermosura crecida sin destino;
amapola sombría, verdor agrio.⁸

«El *otro espacio* es el depositario de todas las fidelidades —dice Pizarnik—, mientras que el olvido, además de ser uno de los nombres de la infidelidad, es, sobre todo, un emblema *del mundo de aquí abajo*»⁹ (el último subrayado es nuestro). En otra oportunidad hicimos notar que es posible rastrear en la poesía de Molinari una arquitectura singular (con ecos visibles en la estructura rítmico-sintáctica) que ordena jerárquicamente, por niveles, realidades diversas. El canto es esa voluntad de ascensión impetuosa que quiere escalar hasta más allá de las nubes. El cielo es una marca de ascensión que conlleva ese pasado irrecuperable, que no puede evocarse sino a través de los elementos constitutivos de un paisaje que encarna el vacío que no puede ser nombrado por la palabra. La adjetivación desmaterializa, transparenta el sentido, provocando así la sensación de desasimiento, de extrañeza, de lejanía —no siempre, sólo a veces, de elevación—, en el corazón del poema. El ritmo de cada versículo conlleva pausas, cambios de tono (de la interrogación a la exclamación desesperada) que estructuran cierta cadencia de indefinida añoranza: la desconcertante reminiscencia de imposibles recuerdos.

En la última estrofa del poema, el yo lírico se identifica con los seres anteriormente evocados, aquellos testigos de la auténtica e irremediable soledad del hombre. El desierto — radical intimidad del verbo extasiado en luz— es el espacio en que se despliega, indiferente, el vacío, la ausencia absoluta:

Mi piel aún conserva el color árido de los arenales,
y mi voz es sorda y honda como la de los seres cuyos nombres nacen en el desierto.¹⁰

La voz del poeta lleva consigo el estigma de un destierro: el nombre cuyo origen es el desierto, espacio sin horizonte visible, sin duración. Los «seres cuyos nombres nacen en el desierto» dimensionan el silencio de la eternidad presentida en la melodía desnuda y muda del paisaje, configurado a partir de una inconmensurable carencia arrebatada al olvido, que todo

⁸ Molinari, Ricardo E. *El huésped y la melancolía*. Buenos Aires: Emecé, 1946.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ Molinari, Ricardo E. *El huésped y la melancolía*. Buenos Aires: Emecé, 1946.

lo arrastra. La voz del poeta señala hacia la muerte como ese otro espacio de reconciliación del hombre en soledad con la eternidad impasible.

El apóstrofe primero en el poema está orientado a las «sombras perdidas». Enseguida se invoca a las «horas felices»; luego, a los «invisibles días, cubiertos aún de luz/ de desnudos cielos transparentes». La transparencia transluce la opacidad de aquello que es añorado: «sangre antigua, llama llena de flores». La referencia tan rotunda a las flores en el contexto del desierto y de la estación apagada del otoño se relaciona, visiblemente, con el sentimiento tan hondo de orfandad: el yo lírico, encaramado en su propia voz iridiscente, alcanza a percibir, tras la acechante y crecida soledad, el atisbo de algo extraordinario e inquietante, pero no cuenta con una presencia tutelar que lo apunte y guíe hacia allí. La desesperación y el espanto de la inmovilidad lo alejan todo, lo pierden todo en el insaciable y abrumador olvido.

(Esta tarde unos ángeles volaban dentro de la muralla del otoño;
yo los miraba hendir la atmósfera, separados; sus cuerpos deshacían
los frutos y las hojas secas,
y vi cómo la noche les resbalaba por las faces, igual que una rama
obscura, desprendida, sin cubrirles las mejillas resplandecientes.
Nadie me vio, acaso estuve solo —tal el cielo de muchos días— en las
llanuras y sentí en mi ser el aire frío mover la nostalgia.)¹¹

«Oda a la nostalgia» concentra lo que acaso sea lo esencial de la poética molinariana, el despliegue de una voz enraizada con lo más profundo de la tradición lírica, a partir de las perplejidades del poeta: la soledad irremediable del hombre acechado por el olvido y reticente a la palabra definitiva.

Bibliografía

Herrera, Ricardo H., *Espera de la poesía*: «La muerte en la llanura: la poesía de Ricardo E. Molinari». Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1996.

Molinari, Ricardo E. *El huésped y la melancolía*. Buenos Aires: Emecé, 1946.

Pizarnik, Alejandra. *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen.

«Ricardo Molinari dice: “ando por mi camino”, un reportaje al poeta argentino.» *Crisis*. N° 1, mayo 1973: 30.

¹¹ *Ibidem*.

MORGANTI HERNÁNDEZ, DELFINA
delfina.morganti@gmail.com

**Estrategias de novela:
las “dos especies de mentira” en *Le Rouge et le Noir* de Stendhal**

¿Será verdad que no existo realmente? [...] ¿Tendrá razón este hombre al decir que no soy más que un producto de su fantasía, un puro ente de ficción?

Miguel de Unamuno, *Niebla*

Le Rouge et le Noir como *Chronique de 1830*¹

En “La Mansión de la Mole”, de *Mimesis*, Erich Auerbach se ocupa de diseccionar el realismo moderno en tres tipos análogos a los perpetrados por los novelistas franceses Stendhal², Honoré de Balzac y Gustave Flaubert. Como en el resto de *Mimesis*, Auerbach se vale de uno de los cuadros narrados en la novela *Le Rouge et le Noir (Chronique de 1830)*³ de Stendhal para introducir este capítulo. En dicha escena, Matilde, hija del marqués de la Mole, escucha una conversación entre su padre y el protagonista de la novela, Julián Sorel, quien oficia entonces de mano derecha del marqués. Auerbach califica esta escena como “una obra maestra, muy admirada de Stendhal” en la que despierta la pasión de Matilde hacia el “servidor” de su padre (426). La tesis del autor de *Mimesis* es que dicha escena sería incomprensible sin el conocimiento de la situación política, económica y social de la Restauración posnapoleónica en Francia. A propósito de ello, María Teresa Gramuglio afirma: “1830 es el año de la revolución llamada de las “tres gloriosas” (por las tres jornadas que duró, en que hubo luchas callejeras y barricadas: se expulsó a los Borbones, pero se instaló una nueva monarquía, es decir que fue en realidad un cambio de dinastía de Luis XVIII a Luis Felipe de Orléans” (2012b: 1).

La escena recuperada por Auerbach lo habilita a reformular algunas características del denominado “realismo trágico moderno”, el cual se enraíza en una “fundamentación histórica del acaecer”, en un “fondo de contemporaneidad” (430). El aburrimiento, factor decisivo en la novela, es rescatado por Auerbach como un elemento clave: se respira en Francia una atmósfera carente de libertad de expresión, alimentada por frases oficiosas y triviales sobre el clima y los bailes de salón, al tiempo que se pretende encubrir las conversaciones de tinte político y se acentúa la corrupción de la burguesía enriquecida. El personaje de Julián Sorel, joven hijo de un carpintero de provincia, encarna el llamado “mito napoleónico”, el cual “se puede resumir en la famosa frase del mismo Napoleón: ‘cada soldado lleva en su mochila el bastón de mariscal’. Esto significa: la carrera abierta al talento. Obtenerlo todo a partir de la nada” (2012a: 2). Con su natural desprecio por la hipocresía de las clases dominantes y su espíritu ambicioso-maquivélico, Sorel pujará por encarnar la viva prueba de que “las

¹ Agradezco a la Prof. Ma. Fernanda Alle por su generosidad al aceptar corregir este trabajo.

² Stendhal es uno de los seudónimos utilizados por Henri Beyle (Grenoble, 1783 – París, 1842).

³ De aquí en adelante, *El Rojo y el Negro. Crónica de 1830*.

posibilidades de ascenso social ya no dependen exclusivamente de los privilegios de nacimiento” (2). El mérito personal juega un rol crucial en el camino hacia el ascenso de clase y Julián, con su conciencia de *ce jour-là, tout était possible*⁴, se perfila desde sus primeros pasos y amoríos como un personaje condenado a la eterna insatisfacción. Auerbach concluye que si “el realismo moderno serio no puede representar al hombre más que ensartado en una realidad total, en constante evolución político-económico-social —como sucede ahora en cualquier novela o película—, hablaremos de considerar a Stendhal como un fundador” (435).

*Ce personnage est tout à fait d’imagination*⁵

En el segundo volumen de *El rojo y el negro* encontramos dos pasajes, correspondientes a los capítulos XIX y XXII, cuyo tenor metaficcional es el que da origen a este trabajo. Por un lado, estos fragmentos descubren la *retórica de la ficción* de Stendhal y permiten una lectura en clave metaficcional; por el otro, aún es posible leerlos como intervenciones del autor enmarcadas en el fundamento sociopolítico del texto stendhaliano.

FRAGMENTO A

Esta página puede perjudicar al desgraciado autor. Las almas de hielo lo acusarán de falta de pudor. No es que quiera insultar a las jóvenes que frecuentan los salones de París suponiendo que alguna de ellas puede ser susceptible de los mismos impulsos de locura que degradan el carácter de Matilde. Este personaje es completamente imaginario e incluso imaginado fuera de las costumbres sociales que aseguran un rango social tan elevado a la civilización del siglo XIX [...]

¡Eh, señores! Una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino. Tan pronto refleja el azul del cielo ante nuestros ojos, como el barro de los barrizales que hay en el camino. ¡Y el hombre que lleva el espejo en el cuévano será acusado por ustedes de ser inmoral! Más justo sería acusar al largo camino donde está el barrizal y, más aún, al inspector de caminos que deja el agua estancada y que se formen los barrizales». ⁶ Ahora que ya queda bien claro que es imposible que el carácter de Matilde se dé en nuestro siglo, no menos prudente que virtuoso, tengo menos miedo a irritarlos prosiguiendo el relato de las locuras cometidas por esa amable muchacha. (2010: 381-382)

FRAGMENTO B

Aquí el autor hubiera querido poner una página de puntos.

—No será gracioso —le dijo el editor—; y tratándose de un escrito tan frívolo, no ser gracioso es como morir.

—La política—prosigue el autor— es una piedra atada al cuello de la literatura y que en menos de seis meses la sumerge. La política, cuando existen intereses de imaginación, es un disparo de bala en medio de un concierto. Es un ruido desgarrador sin ser enérgico. No puede concertarse con ningún instrumento. La política que sigue ofenderá mortalmente a la mitad de los lectores y aburrirá a la otra, que ya la habrá leído en el periódico de la mañana en forma mucho más especial y enérgica...

⁴ En Michelet, *L’Histoire de la Révolution*.

⁵ El título de este apartado lo tomamos de Stendhal. “L’opéra bouffe”, *Le Rouge et le Noir*, cap. XIX (vol. II). Paris, Ed. Librairie Générale Française: 2009: 361. [“Este personaje es completamente imaginario”].

—Si sus personajes no hablan de política —continúa el editor—, no son franceses de 1830; y su libro ya no es un espejo, como usted pretende [...] (2010: 401)

En primer lugar referiremos a la *metaficción*. Ana M. Dotras recupera el término en *La novela española de metaficción* a partir de la definición de Linda Hutcheon: “La metaficción... es ficción sobre ficción, esto es, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa” (1994: 21). En concordancia con los fragmentos seleccionados, nos interesa la afirmación de Dotras cuando señala que, “aunque no se debe identificar al autor dramatizado con el autor real, es inevitable la impresión de que el autor real entra en el mundo textual y rompe, de esta forma, la barrera ontológica entre su mundo y el de su creación” (112).

En segunda instancia, resulta relevante la categoría de “retórica de la ficción”. La misma es recuperada por Marthe Robert en el capítulo “¿Por qué la novela?”, de *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, a partir de los postulados de Wayne Booth:

El hecho de mentar la realidad puede hacernos olvidar que la novela es obra de ficción (...) Para ello, el novelista apela intencional o inadvertidamente a una serie de tácticas que en conjunto configuran —como bien observa Wayne Booth— una “retórica de la ficción”, una estrategia de la narrativa orientada a presentar los hechos de tal manera que parezcan reales (...) como si fueran una parte de la vida misma. (1973: 30).

Por *retórica de la ficción* entendemos, entonces, la articulación de estrategias o dispositivos de artificio que remiten al vínculo —incluido el mayor o menor parentesco— entre realidad y ficción.

A partir de los pasajes de los capítulos XIX y XXII de *El rojo y el negro* (vol. II), formulamos, entre otras, las siguientes preguntas: ¿cómo definir las intervenciones del autor en estos capítulos? ¿Qué valor tienen dichos fragmentos en tanto configuraciones de la retórica de la ficción stendhaliana?

Géneros con mala fama y autores “desgenerados”. La figura del novelista vergonzante

En su capítulo “¿Por qué la novela?”, Marthe Robert recorre los avatares del género novelístico como aquel que en sus orígenes ganó el “desprecio de la gente de buen gusto” y el “rango de género menor y desacreditado” (15). En esta línea, la autora emprende un breve recorrido por la reputación del género hacia 1719, “fecha comúnmente admitida como la de su nacimiento oficial” y época en la que aun se encuentra en significativo “des crédito”:

Daniel Defoe [...] rechaza de antemano cualquier asimilación de su obra maestra con ese subproducto de la literatura que él considera, todo lo más, “bueno para aprendices”, y condenado, en suma, por su público. Si le creyéramos, *Robinson Crusoe* debe ser considerada una historia verdadera, mientras que la novela es un género falaz, por

naturaleza insípido y sensiblero, inventado para corromper a un tiempo el corazón y el gusto. (14)

Al revisar el matiz negativo que comúnmente acompañaba al género, Robert advierte que el “juicio peyorativo” dominaba, además, en Diderot, “también novelista vergonzante”. Cuenta Robert que “[...] en el *Eloge à Richardson*, donde se ve encerrado entre su admiración por el novelista y su desdén por el género, llega incluso a exigir que se dé otro nombre a las obras de este autor, puesto que el de novela es demasiado bajo para designarlas” (14).

Hacia fines del siglo XVIII, la autora inglesa Jane Austen alude en su novela *La abadía de Northanger*⁷ a los mecanismos vergonzantes implementados por sus contemporáneos que apenas se animaban a infiltrar escenas de lectura dignas en sus novelas:

[...] no pienso ser como esos escritores que censuran un hecho al que ellos mismos contribuyen con sus obras, uniéndose a sus enemigos para vituperar este género de la literatura, cubriendo de escarnio a las heroínas que su propia imaginación fabrica y calificando de sosas e insípidas las páginas que sus protagonistas hojean, según ellos, con desprecio. (Austen: 50)⁸

Austen se refiere también a la necesidad de que los novelistas comiencen a autoperibirse como un todo, como un “cuerpo denigrado” que debe unirse en pos de una causa común —la reivindicación del género novelístico— para asumirse como productor de algo más que “apenas una novela”⁹. El discurso metaficcional de Jane Austen puede leerse en clave de crítica a la actitud autodenigrante o vergonzante que adoptaron muchos de sus contemporáneos —no exclusivamente ingleses— frente a sus propias creaciones novelísticas.

⁷ *Northanger Abbey*, escrita entre 1798 y 1803, y publicada póstumamente en 1818, sobresale entre las demás producciones de Jane Austen como un ingenioso ejemplar paródico respecto de la ficción gótica. En dicha obra la autora presenta a una protagonista (Catherine Morland) a quien le gana la ficción novelesca. A causa de leer tantas novelas góticas, llega un punto en la vida de Catherine que solo puede interpretar los sucesos de la realidad en términos de ficción, lo cual desencadena una serie de vicisitudes que hará peligrar su destino de heroína.

⁸ Un vínculo interesante entre los protagonistas de las novelas de Austen y Stendhal resulta de que tanto Catherine Morland como Julián Sorel se nos presentan como personajes que leen. Por lo tanto, habilitan la inclusión de diversas escenas de lectura en las novelas que protagonizan. Al mismo tiempo, sus caracteres se fundan —en gran parte, por lo menos— en un saber esencialmente libresco. Mientras que a Julián corresponde una modalidad napoleónico-maquiavélica de pensamiento, Catherine Morland interpreta los hechos reales desde una modalidad gótica. En ambos casos, se trata de entes de ficción cuya experiencia o aprendizaje derivan del enfrentamiento que trazan entre sus lecturas predilectas y la realidad dentro de la novela.

⁹ La expresión “only a novel”, que elegimos traducir como “apenas una novela”, pertenece al capítulo V de *La abadía de Northanger*. La mutilamos de un fragmento hartamente metaficcional dentro de la obra, famoso por la definición polifónica que la autora produce del género novela. Si no la incluimos aquí no es porque la consideremos irrelevante para este trabajo —todo lo contrario— sino por necesidad de priorizar otras categorías y debido a cuestiones de espacio.

FRAGMENTO A: conciencia de autor, conciencia de lector

Al comienzo del extracto citado, el autor se enuncia en tercera persona (es un “desgraciado autor”) pero, hacia el final de este mismo pasaje (“tengo menos miedo de irritarlos...”), la voz que hasta entonces presentaba una ininterrumpida secuencia de escenas verosímiles, concordantes con la atmósfera de una crónica propia de 1830, ahora pretende desentenderse del asunto, quiere apartarse de su propia creación para dejar en claro que su personaje es “completamente imaginario”.

Al respecto, nos parece pertinente explicar este tipo de intervención del autor desde dos posibles categorías de análisis. La primera consiste en vincularla con la figura narratológica de la *metalepsis*. A propósito de ella, en su artículo *El lector como detective: teoría de la metalepsis*, Isaías Fanlo González señala que “aunque existente con anterioridad, la metalepsis es una técnica narrativa apadrinada por Gérard Genette en 1972, año en que publicó su soberbio ensayo *Figures III* (2005: 1). Fanlo González refiere a la metalepsis como un “procedimiento transgresor” y la reformula en tanto estrategia narratológica que consiste en “la inserción de entes narrativos en marcos ontológicos a los que no pertenecen” (1). Desde esta óptica, es posible caracterizar el pasaje citado de *El rojo y el negro* como un caso de metalepsis: la voz que se enuncia como “autor” —figura que entendemos como la entidad de carne y hueso, lógicamente perteneciente a la esfera de lo real y extraficcional— irrumpe en un marco ontológico (la ficción) que no le corresponde.

FRAGMENTO B: el editor como apuntador novelado

La figura del “editor”, que había aparecido en una “Advertencia del editor” al principio de la primera parte, vuelve a incurrir en la novela recién en el capítulo XXII de la segunda parte. Allí su impronta es mayor dado que su materialización se actualiza mediante un parlamento en estilo directo, el interlocutor del “autor”. Por un lado, vemos a un autor disconforme con la idea de combinar política con “intereses de la imaginación”. Por el otro, la voz del editor recuerda a Stendhal su postura frente a lo que no puede dejar de ser una novela: un espejo. Esta objeción, puesta en boca del “editor”, puede leerse como la voz de la conciencia de un autor que raya en la contradicción: al tiempo que aspira a recrear el espíritu de una época cargada de tensión política como es la década a la que alude en su título, preferiría eludir la narración de ciertas escenas y librar al lector a una *page de points*.

La segunda categoría teórica que puede responder a esta irrupción del autor en la novela es la de *autorema*, propuesta por Liliana Swiderski en *Autores en tensión*. El autorema

condensa las esferas de la literatura y la sociedad, articula las estrategias discursivas del autor con el contexto de producción de su obra:

Los autoremas son postulados como puntos de nodos, ‘índices de autor’ en los que se podría observar el enlace con el contexto. Esta nueva categoría cubre una gama de fenómenos heterogéneos que la autora divide en tres grupos de estrategias: la autorrepresentación aural, el diseño de una figura de lector y la formulación de ‘cláusulas programáticas’” (Estrella, 2013: 188).

Asimismo, nos interesa destacar la necesidad de leer los dos fragmentos trabajados en serie debido al modo en que Stendhal trabaja el discurso del “autor” de manera que el lector se halla en ambos casos implicado en su discurso. En el “fragmento A” destacamos la metamorfosis de la tercera a la primera persona del singular y, con esta, la interpelación directa al lector según sus presuntas expectativas. En el “fragmento B”, la respuesta final del editor se configura desde la presuposición, categoría pragmática del Análisis crítico del discurso que nos sirve para ver cómo juega Stendhal con el hecho de que los miembros de la tríada autor-editor-lector comparten un mismo dato central para la interpretación de la novela: *El rojo y el negro* es una novela, *crónica de 1830*; su autor entiende la novela como *espejo*.

El arte de novelar en Stendhal

Hay una cuestión que hasta ahora no hemos analizado: precisamente cuando el personaje de Matilde de la Mole no podía parecerse más real, el autor despeja toda probabilidad de duda y revela que se trata —para decepción de muchos lectores— de un ser imaginario. A propósito de ello, formulamos una última pregunta, quizá la más desafiante de todas: ¿acaso el discurso metaficcional sobre la novela como espejo y el descubrimiento de Matilde como personaje meramente imaginario no atentarían contra el efecto de ilusión novelesca? Responderemos que no, que lejos de atentar *contra* el efecto de credibilidad, lo complementan y lo elevan.

En primer lugar, las intervenciones del autor y del autor-editor deliberadamente complementan la estrategia del “hacer creer”. Como sugiere Marthe Robert, “puede que la ilusión realista sea el medio novelesco más frecuentemente elegido” por los novelistas para “aparentar la verdad”, pero otros tantos, “y no de los peores, no solo no intentan hacer pasar a sus criaturas por verdaderas, sino que afirman rotundamente el carácter ficticio de sus fantasmagorías” (23). Desde esta perspectiva, repensamos los fragmentos citados en su carácter eminentemente reforzador de la legitimidad de lo narrado. El discurso stendhaliano, que elige como subterfugio el camino de la negación, de la ironía, de la aparente

contradicción, lejos de apartar a su Matilde de los hábitos sociales típicos de la civilización del siglo XIX logra el efecto opuesto. Nada queda más confirmado ante el ojo lector y lector entre líneas que ese sólido anclaje de Matilde de la Mole, y de toda la novela, en el contexto sociopolítico y cultural del cual el autor pretende desligarse. Por lo tanto, así como acordamos con Robert que “el deseo de verosimilitud no es más legítimo que el designio contrario”, encontramos en la siguiente frase la síntesis de nuestro análisis a propósito de *El rojo y el negro*: “nunca es la ilusión tan engañosa como cuando ella misma se niega” (23; 30).

Por último, si un autor “sólo puede elegir entre dos formas de engañar, entre dos especies de mentira, que apuestan más o menos por la credulidad”, es posible conjeturar que en el caso de Stendhal nos encontramos frente a una mentira al cuadrado, un engaño que doblaga su apuesta por la credibilidad/no credibilidad de la obra. De un lado, hallamos todas las referencias exofóricas y alusiones a fechas y lugares geográficos específicos, situaciones y diálogos verosímiles concordantes con la época que le sirve de materia para su novela. Por otra parte, encontramos a un autor que reflexiona sobre qué es una novela, teme —en apariencia— que sus lectores lo acusen de inmoral y se presenta, a simple vista, como otro de los tantos novelistas vergonzantes de la historia de la literatura. Lejos de ser calificado como novelista vergonzante, nos aventuramos a designar a Stendhal como *novelista no conformista* (a pesar de la cacofonía), que lejos de contentarse con aparentar la verdad también pretende luego jugar a que la verdad era, en realidad, mentira. La retórica de la ficción en *El rojo y el negro* consiste en una exquisita e ingeniosa mezcla entre dos seductoras especies de mentira, dos formas de engañar complementarias. A pesar de la aparente contradicción entre la sostenida pretensión de verdad primero, y la posterior aclaración de que usted, lector, ha estado todo este tiempo frente a una novela (mero artificio). La doble valencia de los fragmentos analizados permite, entonces, a) una lectura literal (el autor se desdice, teme a la censura, protege con la contradicción su integridad) y, b) una lectura entre líneas (el autor se sirve de la negación para burlarse del lector distraído, burlar la posible censura y burlar, al fin y al cabo, la tradicional práctica del *make believe* en la novela).

Bibliografía

- Auerbach, Erich. "La Mansión de la Mole". *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 427-463.
- Austen, Jane. *La abadía de Northanger*. [En línea]. Luarna Ediciones. URL: <http://www.ataun.net/BIBLIOTECAGRATUITA/C1%3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Jane%20Austen/La%20abad%C3%ADa%20de%20Northanger.pdf>. 28-10-13.
- , *Northanger Abbey*. "Penguin Popular Classics". Londres: Penguin Group, 1994.
- Dotras, Ana María. *La novela española de metaficción*. Madrid: Júcar, 1994.
- Estrella, María. "Liliana Swiderski. Pessoa y Antonio Machado. Autores en tensión. Los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad". *Estudios de Teoría Literaria*. Revista digital, N.º 4 (2013): 187-189.
- Fanlo González, Isaías. "El lector como detective. Teoría de la metalepsis". [En línea] Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Literatura Comparada, 2005. URL: http://www.upf.edu/materials/fhuma/oller/recerca/refl_text/isa1.htm. 11-06-13.
- Gramuglio, María Teresa. "Sobre el Romanticismo en Francia" en *Materiales de trabajo para clases de Literatura Europea II*, 2012a. 1-2.
- Gramuglio, María Teresa. "Stendhal. Romanticismo y Modernidad, *Le Rouge et le Noir*". *Ficha de trabajo para clases de Literatura Europea*, 2012b. 1-3.
- Robert, Marthe. "¿Por qué la novela?". *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Taurus, 1973. 13-35.
- Stendhal. *Le Rouge et le Noir*. Paris: Librairie Générale Française, 2009.
- Stendhal. *Rojo y Negro*. Traducción de Belén Jáuregui. Buenos Aires: Gradifco, 2010.

Noguera, Luján: “Los géneros discursivos en *Boquitas pintadas*: lo uno y lo múltiple”

NOGUERA, LUJÁN
lujan_noguera@hotmail.com

Los géneros discursivos en *Boquitas Pintadas*: lo uno y lo múltiple

En primera instancia, el texto literario que analizaremos, *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, se trata de una novela en forma de folletín, tipo de relato propio de las novelas por entregas; cada una de éstas está encabezada por epígrafes con diferentes citas de tangos y boleros (de donde precisamente proviene el nombre de la obra, de la letra de un tango escrito por Alfredo Le Pera, "Rubias de New York"), y cuya característica distintiva la constituye el contar la historia mediante un encadenamiento de discursos y cada uno de estos está realizado en uno o varios géneros. Es decir, se trata de una yuxtaposición de géneros discursivos.

Los géneros discursivos, definidos por Bajtín como "tipos relativamente estables de enunciados",¹ brindan a estos la posibilidad de no caer en un formalismo y en una abstracción excesiva, sino fortalece el vínculo que el lenguaje presenta con el contexto; se tratan de "enunciados concretos (escritos u orales) relacionados con diferentes esferas de la actividad humana y de la comunicación"². Pero debemos destacar un hecho importante: que a cada género le corresponde un estilo que pertenece a condiciones específicas de una esfera dada.

En la obra que nos compete se aprecia ese vínculo indisoluble entre género y estilo de una manera peculiar. En ella la categoría de género se vuelve notablemente productiva, porque por medio de ésta se puede leer todo un entramado de significaciones, pero esta categoría no se define unilateralmente, desde los géneros primarios mismos, es decir, géneros simples constituidos en la comunicación discursiva inmediata; sino que crea un propio "status teórico", recurriendo a un enlazado de dichos géneros, cuya finalidad principal es estructurar una totalidad discursiva propia, lo que deviene en una reestructuración y renovación de los géneros que emplea.

Y en ese estilo propio de narración, de alternancia de géneros discursivos, se incluye a la vez lo uno y lo múltiple. Encontramos un género secundario, complejo, que absorbe y reelabora diversos géneros primarios, entre ellos cartas, diálogos telefónicos, diálogos cotidianos, discursos de narradores diversos, voces de radios, etc.. La obra nos presenta una resignificación o reasimilación de esos géneros primarios. Mas la particularidad radica en la forma en que estos discursos simples tienden hacia un género particular más general, hacia un melodrama sentimental. Y, entonces, se realiza un nuevo tipo de melodrama, combinando todas las clases de melodramas modernos: folletín literario, radio teatro, tango y melodramas cinematográficos. Es decir, en la obra se realizan usos "singulares" de lo masivo.³

¹ Bajtín, Mijaíl M. "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982, p. 248.

² *Op. cit.*, p. 251.

³ Kozak, Claudia. "Una política del género" en *Homenaje a Manuel Puig, América Hispánica*. Río de Janeiro: Universidad Federal de Río de Janeiro, 1990, p. 22.

La obra se nos presenta por medio de voces triviales en las cuales se puede reconocer muy claramente una gran cantidad de lugares comunes provenientes e instaurados por diversos códigos sociales, porque “una obra artística es un condensador de evaluaciones sociales no articuladas, cada palabra está saturada de ella”⁴. Estos lugares comunes, desde la impersonalidad, pasan a formar aquel lugar donde la distinción no existe; donde todos se encuentran y nadie lo hace a la vez. Como afirma Barthes: “Los signos de que está hecha la lengua solo existen en la medida en que se repiten; el signo es gregario. En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que se *arrastra* en la lengua”⁵. Los estereotipos son ideogramas sociales con los cuales trabaja el arte, presupuestos dogmáticos compartidos socialmente. Estos estereotipos, moralizadores, reducen lo diferente a lo mismo, manifiestan la voz de la doxa y anulan la expresión de individualidad, instaurando una generalidad.

Las voces de la novela de Puig no se escapan a estos estereotipos, sino que cada una de ellas manifiesta fuertemente su identidad ya sea social, cultural o sexual, siguiendo el código de la opinión pública, de una cultura de masas o de la Iglesia. Así, por ejemplo, podemos entrever las valoraciones sociales a través de la voz del personaje de Nené: “¿Qué chicas iban al Social? Chicas que podían ir bien puestas, o porque los padres tenían buena posición, o porque eran maestras, pero [...] las chicas de las tiendas iban más bien al club Recreativo.”⁶ Las valoraciones morales también representan un gran peso en toda la obra, cuál era el “correcto” proceder tanto para mujeres como para los hombres en la localidad de Coronel Vallejos. Estos últimos presentan un mandato firme de demostrar su masculinidad: “si no se apresuraba a dar el zarpazo se le adelantaría cualquier otro”⁷, son las palabras de Juan Carlos a Pancho respecto de Raba. Las mujeres, por su parte, siguen un discurso social principalmente siguiendo una preservación de la “virtud o inocencia”: “He mentido [...] que tuve relaciones con un solo hombre que se iba a casar conmigo [...] No, padre, el pecado de lujuria ya lo he confesado [...], otro Padre Cura me absolvió”⁸, son las palabras de Mabel en su confesión a un sacerdote.

En la obra de Puig, en general hay un discurso directo donde los personajes se muestran tal como son, utilizando sus propias palabras; exhibiendo así sus subjetividades “sin

⁴ Voloshinov, Valentín. “El discurso en la vida y el discurso en la poesía”. *Zvezdá* N° 6 (1926): 244-267 (Jorge Panesi Trad) Bs. As.: Universidad de Buenos Aires, p. 12.

⁵ Barthes, Roland. “La lección inaugural” en *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística* del Collège de France (Oscar Terán Trad) México: Siglo XXI, 1993 (Trabajo original publicado en 1978), pp. 120-121.

⁶ Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Booket, 2011, p. 24.

⁷ *Op. cit.*, p. 58.

⁸ *Op. cit.*, p. 185.

recurrir a un punto de vista personal exterior, situado fuera de lo que ocurre en sus escrituras”.⁹ Al recurrir a esta modalidad, o estilo, en el relato se percibe una especie de construcción social, en la cual “una trama social constituye un lenguaje propio”¹⁰. Mas esto no implica que el autor no manifieste una valoración propia, porque “la elección del contenido y la elección de la forma proceden de un único e idéntico acto que instituye la posición fundamental del creador, y [...] se expresa una única e idéntica evaluación social”.¹¹

En *Boquitas pintadas* encontramos un narrador distinto al omnisciente tradicional; en su lugar hallamos un narrador en tercera persona desdoblado en múltiples tipos (descriptor hiperobjetivo, titulador, relator, etc.). Pero hay una única entrega, la decimotercera, en la cual el narrador tomará esa posición omnisciente tradicional, convirtiéndose en uno que sabe más sobre sus personajes, y en cuyo relato va a realizar juicios de valores sobre los mismos y sobre las situaciones en las cuales se encuentran. Este narrador omnisciente será fundamentalmente importante no solo para delimitar el contexto, el marco del diálogo entre las protagonistas del capítulo, sino que también para conocer y comprender aquello “no dicho” o los sobreentendidos en los enunciados. Además, este capítulo tiene la particularidad de presentar las características de un relato de un radioteatro, similares precisamente al radioteatro que incluye el mismo capítulo. La narración en esta entrega presenta un estilo poético, con una selección cuidadosa del vocabulario, en donde se expresan las ideas de una manera original, esmerada y elegante, un estilo distinto al empleado en las demás entregas y distinto a las voces que figuran en el capítulo también. El narrador emplea diferentes recursos retóricos que aumentan la expresividad de la narración, que la embellecen, como por ejemplo: “Altas casas de departamentos de ambos lados de la acera ocultaban los rayos del sol, y las ramas se tendían oblicuas, como suplicando, hacia el centro de la calzada... buscando la luz.”¹². Asimismo, siguiendo el género melodramático, esta entrega incluye tópicos sentimentales característicos de las “historias de amor”.

La decimotercera entrega nos muestra el diálogo entre Nené y Mabel, dos amigas que se reencuentran; dos personajes que a lo largo de la obra fueron antagonistas. El diálogo se presenta como una “arena de lucha” en la cual se refleja ese antagonismo, y además, podemos ver claramente, el poder que ejerce el lenguaje en el destinatario, el carácter contestatario del

⁹ Giordano, Alberto. “Lo común y lo extraño” en *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001, p. 141.

¹⁰ Kozak, Caludia. “Nuevamente, el género. Allí, también, la singularidad. (Notas a las notas... a propósito de un diálogo crítico)” en Amicola, José; Speranza, Graciela (Comps): *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, p. 290.

¹¹ Voloshinov, Valentín. “El discurso en la vida y el discurso en la poesía”. *Zvezdá* N° 6 (1926): 244-267 (Jorge Panesi Trad) Bs. As.: Universidad de Buenos Aires, p. 14.

¹² Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Booket, 2011, p. 169.

enunciado y la influencia que ejercen los estereotipos en la vida y en el discurso de estos dos personajes, puntos que serán desarrollados a continuación.

En esta “arena de lucha” ambos personajes son conscientes de que se trata de una confrontación de pensamientos, de conocimientos, de personalidades: “Nené sintió que un contrincante más astuto lo había atacado por sorpresa”¹³. Pero esta “lucha” no se lleva a cabo entre dos contrincantes en condiciones iguales, porque Mabel se halla en una posición de ventaja respecto a Nené: Mabel es la que *sabe* más sobre Juan Carlos, más de cine, de música, de moda, de la vida. Y precisamente, basada en esa ventaja, es que Nené va a idear todas sus estrategias de “ataque”.

“El poder está en los más finos intercambios sociales: [...] en las modas, en las opiniones corrientes, en los espectáculos, los juegos, los deportes, las informaciones, las relaciones familiares y privadas”¹⁴, y, justamente, apropiándose del poder presente en el mismo discurso, y en la ventaja de tener mayor conocimiento que Nené, Mabel va a dejar en claro, en evidencia, lo que Nené *no sabe*, lo que le falta. Y para conservar ese *saber* –y el poder– recurrirá al ocultamiento. A través de sus discursos va a establecer su voluntad de imponer un orden, de lograr hacer “algo” en su contrincante; característica que todo lenguaje entraña.

A través del radioteatro de la tarde (que Mabel impone a Nené), más precisamente al diálogo entorno a él, ambos personajes van a dejar traslucir sus deseos pasados y presentes, sus posturas y sus satisfacciones –o insatisfacciones– de una manera indirecta, teniendo como tema central la figura de Juan Carlos en los pensamientos particulares de cada una de ellas. Mediante la identificación con los hechos y con los personajes de la novela *El capitán herido*, ese encuentro que representa ser en realidad una “comedia de la felicidad”, se transforma, así, en un momento para lograr ver “a través del velo de las apariencias” de las protagonistas, utilizando al radioteatro como un instrumento y una motivación para encauzar la conversación en sus propias historias: “Yo creo que una tiene que jugarse el todo por el todo [...]. Me arrepentiré siempre de no haber sabido jugarme”,¹⁵ son las palabras de Nené, mientras que Mabel, por su parte, afirma: “-Mirá, Nené, yo creo que todo está escrito, soy fatalista [...]”.¹⁶

Remitiéndonos al diálogo mismo, contextualizándolo dentro del capítulo, en él cada enunciado responderá a otros enunciados anteriores de la cadena discursiva, pero al mismo tiempo se anticipará a enunciados futuros: “-Sí, la novela es linda, pero ella no trabaja muy

¹³ *Op. cit.*, p. 171.

¹⁴ Barthes, Roland. “La lección inaugural” en *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France* (Oscar Terán Trad) México: Siglo XXI, 1993 (Trabajo original publicado en 1978) p. 116.

¹⁵ Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Booket, 2011, p. 179.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 179.

bien.- Nené temió elogiar la labor de la intérprete, recordaba que a Mabel no le gustaban las actrices argentinas”.¹⁷ Al mismo tiempo, se aprecia claramente cómo el discurso tanto de Nené como de Mabel va a condicionar el discurso de su destinatario. Pero las respuestas no siempre se dan en forma de enunciados, sino que en este capítulo, el silencio y los gestos también se convierten en verdaderas respuestas, cargadas de sobreentendidos y valoraciones: “No sabía que responder [...] más prefirió encogerse de hombros y sonreír enigmáticamente”¹⁸. Y son este silencio y su incapacidad de responder los recursos a los que recurre Nené para defenderse en esa “lucha” de la astucia y del *saber* de su contrincante.

Entonces, hallamos el poder del lenguaje representado en la “autoridad de aserción”, mediante el cual *hablar* siempre tendrá como fin la afirmación; donde la negación, la duda, la posibilidad, la abstención de emitir un juicio, se convierten solo en modalidades relativas a la afirmación. Pero, además, podemos apreciar ese poder en el carácter gregario del signo, en aquello que la lengua *arrastra*, en los estereotipos.

Como mencionamos anteriormente, los personajes de *Boquitas pintadas* se hallan fuertemente influenciados por las valoraciones sociales y morales implicadas en los lugares comunes, y en la decimotercera entrega podemos notarlo claramente. Por ejemplo, en la diferencia realizada por Nené: “¿Pero qué clase de tipo de chica era ella? ¿era seria o de las de hacer programas?”¹⁹; o en la que hace Mabel: “Tomó un camino malo, sabés que entenderse con los viajantes es fatal”.²⁰ Pero independientemente de cuáles sean estos lugares comunes, en esas valoraciones y presupuestos se percibe el grado de poder que los estereotipos ejercen sobre ellas, y el grado de sometimiento, al punto de significar la infelicidad en la vida de ambas. El hecho de que el encuentro tenga lugar en Buenos Aires y que la conversación gire en torno a la localidad de Coronel Vallejos es un indicio claro.

Vale mencionar que si bien existe la diferencia de posiciones sociales -porque Mabel es maestra mientras que Nené, antes de ser ama de casa, fue vendedora de una tienda-, en esta entrega en particular la diferencia se ve reflejada solo en el relato del narrador omnisciente, mediante las diferentes descripciones que realiza: “El frente del edificio de departamentos le pareció lujoso [a Mabel], más la ausencia de una alfombra en la entrada la tranquilizó”.²¹ Es decir, las diferencias sociales no se ven reflejadas en el discurso de Nené y Mabel.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 177.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 171.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 174.

²⁰ *Op. cit.*, p. 172.

²¹ *Op. cit.*, p. 169.

A modo de resumen, la decimotercera entrega de *Boquitas pintadas* rompe con el tipo de narrador con el que se caracteriza en su gran mayoría, presentándonos en esta oportunidad a un narrador omnisciente tradicional, que a través de una transcripción del contexto en el cual se desarrolla el encuentro, de una traducción de las emociones que van embargando a las protagonistas, logra un mayor acercamiento con el lector. Asimismo, es fiel al género teatral, sentimental, en donde confluyen los diferentes géneros que reabsorbe la obra entera; la incorporación de la novela de la radio a la entrega, incrementa y acentúa el grado de sentimentalismo. Pero, sobre todo, por medio del diálogo que mantienen Nené y Mabel, o más precisamente la “arena de lucha” que se entabla, se deja divisar la modalidad que rige a toda la obra al establecer diferentes clasificaciones “binarias”, opuestas, con respecto a las distintas valoraciones sociales y morales que se perciben en las diferentes voces: “las maestras” frente a “las chicas de las tiendas”; “las chicas mansas, que no *saben* nada” frente a las “egoístas y malas”, “las chicas serias” frente “a las de hacer programas”, “los hombres de verdad” frente a los “tontos”, etc. En otras palabras, “detrás de toda tipología hay una *máquina binaria* que hace de cualquier campo semántico un campo de batalla”,²².

²² Giordano, Alberto. “Lo común y lo extraño” en Manuel Puig. *La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001, pp. 150-151.

Bibliografía

Fuente:

Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Booket, 2011. pp. 24, 58, 169, 171, 172, 174, 177, 179, 185

Teórica:

Bajtín, Mijaíl M.. “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982. pp. 248 y 261.

Barthes, Roland. “La lección inaugural” en *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France* (Oscar Terán Trad) México: Siglo XXI, 1993. (Trabajo original publicado en 1978). pp. 116, 120 y 121.

Voloshinov, Valentín. “El discurso en la vida y el discurso en la poesía”. *Zvezdá* N° 6 (1926): 244-267 (Jorge Panesi Trad) Bs. As.: Universidad de Buenos Aires. Recuperado el 24 de agosto de 2013, de http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/teoria_y_analisis_literario/sitio/El_discurso_en_la_vida_y_el_discurso_en_la_poesia.pdf

Crítica:

Giordano, Alberto. “Lo común y lo extraño” en *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001. pp. 141, 150 y 151.

Kozak, Claudia. “Una política del género” en *Homenaje a Manuel Puig, América Hispánica*. Río de Janeiro: Universidad Federal de Río de Janeiro, 1990. p. 22.

----- “Nuevamente, el género. Allí, también, la singularidad. (Notas a las notas... a propósito de un diálogo crítico)” en Amicola, José; Speranza, Graciela (Comps): *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998. p. 290.

SICILIANO, MARIANA LUCINA
marian_jrdhotmail.com

**Charles Baudelaire, culpable y poeta.
Aproximaciones a un libro condenado**

¿Y si hubiera merecido su vida?
¿Si, al contrario de los ideas recibidas,
Los hombres nunca tuvieran sino la vida que merecen?
Jean-Paul Sartre

Baudelaire publica el 1 de junio de 1855 en la *Revue des Deux Mondes* una selección de dieciocho poemas con el título de *Las flores del mal*. Sin embargo, la primera edición recién va a salir en 1857, edición cuyos poemas fueron escritos a partir de 1841.

El primer anuncio del libro es de 1845, con el título de *Les lesbiennes* (*Las lesbianas*), en la contratapa de un libro de Pierre Dupont: *L'Agiotage*, poeta hacia quien Baudelaire sentía admiración. Luego, en 1848, junto a la publicación de «El vino de los asesinos» en el *L'Echo des Marchands de Vin* –periódico que se dedicaba a alabar las bondades del vino–, hace conocer un título nuevo del libro: *Les Limbes* (*Los limbos*).

En *Le Messenger* y en la *Revue de Paris* se publican entre 1851 y 1855 «Lesbos» y «Spleen» primero, y después «El mal monje», «De profundis clamavi», «La Beatriz», «La muerte de los amantes» y «La muerte de los asesinos», bajo el título de *Les Limbes*. Pasaron dos años más todavía desde la publicación de esos dieciocho poemas en la *Revue des Deux Mondes* hasta la publicación de la primera edición de las *Fleurs*. De modo que es importante subrayar, por su carácter significativo, el hecho de que una gran parte de los poemas que constituyen la edición de 1857 ya estaban escritos tempranamente.

En este trabajo, nos proponemos analizar el proceso de publicación a un tiempo que de censura de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire. Asimismo, este trabajo comprenderá un análisis temático y organizador de las secciones del libro, ya que éstas fueron alteradas en ese proceso señalado.

Una extensa controversia se puso de manifiesto por los tres títulos sucesivos: *Las lesbianas*, *Los limbos* y *Las flores del mal*. En efecto, el primer título, *Les lesbiennes*, tuvo para Baudelaire un propósito íntegramente provocativo. Éste comprendía los poemas consagrados a las mujeres condenadas, «Lesbos», y «Delfina e Hipólita». Lo que evoca el título no remite inmediatamente al amor entre mujeres –amor que Baudelaire pronuncia con el término tríbades¹–; lesbianas son las que viven en la isla de Lesbos, un mundo que, al ser habitado por mujeres, sugiere imágenes de esterilidad e impotencia. Precisamente, en el anuncio de publicación de *Les Lesbiennes*, una nota expresaba que estaba dedicado a representar las melancolías y los ardores de la juventud moderna.²

¹ Es importante subrayar que, a mediados del siglo XIX, el término *lesbiennes* no había alcanzado plenamente su significado actual.

² Cf. Pichois, Claude y Ziegler, Jean. *Baudelaire*, Valencia: Debates, 1989, p. 240.

En torno al segundo título del libro, Jean Pommier, en *La mystique de Baudelaire* de 1932, concede a la metáfora de los limbos un tono confrontatorio con respecto a la explosión francesa de la industria. Considera que los poemas de *Los Limbos* deberían ser leídos con un «optimismo» análogo al que comprende la dedicatoria, «a los burgueses», del *Salón de 1846*. De hecho, precisamente en *el Salón de 1846*, Baudelaire, al comentar *Mujeres de Argel*, de Delacroix, insiste en la atmósfera melancólica del cuadro, en que en éste hay una suerte de exhalación de perfume de lugar maldito que conduce inevitablemente a los limbos de la tristeza. A propósito del conjunto de motivos vinculados a la languidez y abatimiento del cuadro de Delacroix, Claude Pichois sostiene que la significación de «Los limbos» está más bien emparentada con el *spleen* baudelairiano que con el apasionamiento conforme con las agitaciones de 1848. Desde esta perspectiva, se encontraría recién en *Los limbos* una apelación al sentido crepuscular del libro, debido a que *Les Lesbiennes* fue solamente un conjunto de poemas aislados. Albert Tribaudet, en tanto partidario de *Los Limbes*, argumenta la imprecisión del título *Las flores del mal*, concediéndole un rasgo pintoresco, efectista y hasta confuso, al punto de lamentar que Baudelaire lo haya elegido. Porque *Los limbos*, para Thibaudet, adscribían el libro inmediatamente en la perspectiva de la *Commedia* de Dante –en la tradición topográfica del catolicismo–, y a través de esta perspectiva, en la continuidad clásica:

El catolicismo menos religioso que filosófico y literario de Baudelaire tenía necesidad de un lugar intermedio, particular, original, donde habitar entre Dios y el diablo. El título *Limbes* señalaba esa localización geográfica de los poemas de Baudelaire, permitía percibir mejor el orden que Baudelaire quiso establecer entre ellos, que es el orden de un viaje, y precisamente de un cuarto viaje, después de los tres viajes de Dante por el *Infierno*, el *Purgatorio* y el *Paraíso*, el poeta de Florencia continuado en el poeta de París.³

En diciembre de 1856, luego de la negativa de Lévy, Baudelaire firma contrato con Poulet Malassis para publicar *Las flores del mal*. De enero a junio del año siguiente, se obstina en realizar correcciones, al punto de demorarse largamente, de postergar. De hecho, la historia de la publicación de *Las flores del mal* comprende prácticamente toda su vida literaria: anuncia el libro por primera vez desde mediados de los años 40, hasta su primer ataque de hemiplejía, en 1866, en Bruselas, cuando prepara la tercera edición, que al final es publicada póstumamente por Banville y Asselineau.

Poulet Malassis, con ironía, escribe a su cuñado y socio en la editorial que las *Fleurs* van a aparecer cuando Dios y Baudelaire lo dispongan. El 28 de junio de 1857 comenzó a distribuirse el libro para su venta. El 5 de julio, Gustave Bourdin publica un primer ataque en

³ Thibaudet, Albert. *Historia de la literatura francesa (Desde 1789 hasta nuestros días)*, Buenos Aires: Losada, 1957, p. 282.

el *Figaro*. Llama «cuatro monstruosidades» a cuatro poemas: «La negación de San Pedro» leído como agravio blasfemo, y como *debilidad* la evocación del sacrificio de Cristo; «Lesbos» y las dos «Mujeres condenadas» leídos como escándalo sexual. Esa concepción provenía para Baudelaire de un mundo que había dejado de leer a los clásicos. El *juicio* ya estaba encaminado en dos causas: ofensa a la moral católica y ofensa a la moral pública. El gobierno de Napoleón III manifestaba las inclinaciones y perspectivas ideológicas de una burguesía más fortalecida, más pusilánime, más puritana. A principios de 1857, se condena *Madame Bovary*. Flaubert fue juzgado por la misma cámara correccional que juzgaría las flores malditas baudelairianas; sin embargo, a diferencia de éstas, Flaubert fue absuelto gracias a la intervención de la princesa Matilde.

El 12 de julio, un segundo artículo en el *Figaro* bajo la firma de M. J. Habans condena el libro en la misma dirección que Bourdin. Un informe de la Dirección General de Seguridad Pública del Ministerio del Interior de fecha 7 de julio citado por Claude Pichois asevera:

Las flores del mal constituyen un reto lanzado contra las leyes que protegen la religión y la moral. La inmoralidad hiere el alma y las creencias más entrañables del cristianismo y expresan la más repugnante lubricidad, como «Mujeres condenadas», un canto en honor del vergonzoso amor de las mujeres por las mujeres (...) es una de esas publicaciones malsanas destinadas a tener éxito por escandalosas.⁴

El juicio fue llevado a cabo por la sexta cámara correccional. La estrategia de defensa de Baudelaire se centró en señalar el error de leer los poemas en forma aislada, ya que *Las flores del mal* requerían de una lectura que comprendiera el conjunto, y que de ninguna manera atentaban contra la moral religiosa. Baudelaire solicitó varios artículos en defensa de las *Fleurs*; entre ellos se encuentra el de Barbey d'Aurevilly que data de fines de julio, publicado en el *Pays*. En este artículo, que fue citado por el abogado defensor durante el juicio, por un lado, se destacan los lazos de tradición que lo relacionaban con Dante, y por otro, se expone la fuerte moralidad del libro precisamente bajo el argumento de su unidad secreta, de su arquitectura compositiva, y con el pensamiento de que Baudelaire había actuado según un cálculo, reflexivo y voluntariamente decidido. De modo que no es una *serie de poemas* seguidos de manera fragmentaria sino que es una *obra poética*. Barbey sostiene el hecho de un plan voluntario, calculado y enunciado tantas veces por parte de Baudelaire. Éste habría consistido en la restauración a través de la literatura de lo que la moral hegemónica desde el siglo XVIII había pretendido olvidar: el mal, la figura del pecado, tal como asevera Baudelaire en *Le peintre de la vie moderne*:

⁴ Pichois, Claude y Ziegler, Jean. *op. cit.*, pp. 388-389.

La mayoría de los errores relativos a lo bello nacieron de la falsa concepción moral del siglo XVIII. La naturaleza fue tomada en ese tiempo como base, fuente y arquetipo de todo bien. La negación del pecado original con la ceguera general de esa época.⁵

La fiscalía de Ernest Picard condenó el libro, a su autor y a su editor en agosto de 1857 por ofensa a la moral pública.⁶ Baudelaire tenía que pagar 300 francos de multa, 200 francos el editor, y debían retirarse estos poemas: «Las joyas», «El Leteo», «Las metamorfosis del vampiro», «A la que es demasiado alegre», «Lesbos» y «Mujeres condenadas». La edición que había sido de 1000 ejemplares intentó ser secuestrada, aunque en vano, porque sólo se encontraron 270; el resto circuló de manera furtiva. La acusación se centró en el mismo argumento que se utilizó contra Flaubert: el llamado *realismo*, condenándose poemas que se sospechaban de contenido lascivo, que arremetían contra la moral pública y las buenas costumbres. Por el contrario, no se hallaron pruebas seguras en la causa encaminada contra las supuestas faltas a la moral católica. Luego de una contendida carta de Baudelaire enviada a Eugenia, la emperatriz, el Ministerio otorgó una reducción en la multa. La censura de los poemas condenados recién fue levantada en la posguerra, en 1949, y bajo la ayuda de la misma cámara que los había juzgado.

Baudelaire acordó con Poulet Malassis la publicación de una segunda edición (1300 ejemplares). La portada de la misma decía "aumentada por 35 poemas nuevos". Ésta, en razón de otra organización de los ciclos, de los poemas agregados, de una colocación distinta de ciertos poemas en el interior de los ciclos, y de la ausencia de los poemas censurados, es una edición bastante diferente de la anterior. El número de poemas de «Spleen e Ideal» fue aumentado; se incorporó el ciclo de los *Tableaux Parisiens* que comprende dieciocho poemas centrales para la composición y el espíritu de las *Fleurs*.

De manera que esta segunda edición, tanto por su organización como por el efecto que provocan los poemas que incorpora, se orienta a mostrar más intensamente lo que implicaba el *spleen* baudelairiano: un cuadro de ruina, débil, enfermizo respecto del espíritu de progreso, la embriaguez, la muerte, el mal: horizonte de un mundo despojado de su alucinado esplendor. «Spleen» e «ideal» son dos categorías fundamentales del sistema alegórico baudelairiano. Reformulan el motivo de lo doble:

⁵ Baudelaire, Charles. "Le peintre de la vie moderne", *Œuvres Complètes*, (a cargo de M. Ruff), Paris: Éditions du Seuil, 1968, pp. 561-562.

⁶ Todo el proceso condenatorio del libro se encuentra disponible en francés en: <http://www.19e.org/documents/culture/1857baudelairefleursdumal.htm>

Hay en todo hombre a toda hora dos postulaciones simultáneas: una hacia Dios, otra hacia Satán. La invocación a Dios o espiritualidad es un deseo de subir de grado; la de Satán o animalidad es la alegría de descender.⁷

Spleen e ideal van a encarnar esa tensión moral con su respectivo correlato estético: la belleza que proviene de todo lo fugaz, lo transitorio, y su otra mitad que proviene de lo inmutable, de lo eterno, es decir, la correlación alegórica del cuerpo –lo bajo, el descenso– (“Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle”, “Cuando el cielo bajo y denso cae como una losa” va a escribir en el cuarto «Spleen») y del alma –en tanto ascenso a lo alto–.

De esta segunda edición van a provenir todas las lecturas críticas representativas de *Las flores del mal*, excepto la edición de Pichois, quien mantiene aparte los poemas condenados por una suerte de fidelidad histórica a la edición de 1861, en contraposición con las ediciones modernas, que, por su parte, mantienen los poemas censurados en su colocación original.

En la edición de 1861, la unidad del libro se orienta hacia un movimiento de temas, de figuras, de contrastes, tanto entre poema y poema como entre las secciones. Estas resonancias y continuidades se ponen de manifiesto ya en la primera de las secciones: «Spleen e Ideal». Los poemas que dan comienzo poseen como foco la figura del *Ideal*, que al mismo tiempo va a abrirse en dos grandes ejes: el ideal de belleza y el ideal amoroso. La belleza, en las *Flores del Mal*, está enlazada con la alegoría de la mujer inaccesible, la belleza proviene tanto del cielo como del infierno; en contraste con el ideal de armonía y de equilibrio intemporal de la belleza que va a caracterizar a los *Poemas en prosa*. Respecto del ideal amoroso, éste comprende un ciclo de poemas de tema amoroso ocupado por el teatro de las mujeres: ciclo constituido por series de poemas dedicadas a Jeanne Duval, Madame Sabatier y Marie Daubrun, en el que la gracia, la belleza y el mal preponderarán a través de atribuciones alegóricas y variadas de la mujer.

De hecho, la imagen de la mujer se constituye en una doble vertiente simultánea: la mujer ángel y la mujer demonio, imagen dual que vislumbramos con claridad en, por ejemplo, «Sed non satiata», a través de esa «Bizarre déité» («diosa extraña»), de ese «démon sans pitié» («demonio impiadoso»). Asimismo, la mujer es la depositaria de la virtud proveniente del teatro del artificio y la apariencia, las joyas, el maquillaje, y también es una naturaleza desnuda, solamente un cuerpo dominado por medidas crueles, tal es el ejemplo del poema 27, en el cual se pone de manifiesto la visión de la mujer como la “reina de los pecados”, como un animal vil, que se cree experta en el mal. Así, el *eros* baudelairiano comprende un

⁷ Baudelaire, Charles. *Mon cœur mis à nu*, citado en Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*: trad. Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Losada, 1949, p. 29.

dualismo de imágenes de repulsión y fascinación, de crimen y esterilidad. Y el oxímoron en esa tensión dual va a ser el eje de la retórica de Baudelaire.

El ciclo de los Tableaux, por su parte, pone el acento en la ciudad, oscilando entre imágenes diurnas y nocturnas según la dinámica crepuscular. No hay referencias explícitas en cuanto a la descripción de la ciudad, más que por la mención del Carrousel –viejo barrio de los jardines del Louvre–. De manera que París se configura a través de la ausencia de nombres y de marcas que posibiliten distinguir una cierta topología. El París de *Las Flores del mal* es el París de los crepúsculos, de la prostitución, del juego, del vino; es no tanto sus calles ni su arquitectura sino más bien un clima en tanto representación alegórica, que no necesita ser descripto espacialmente. Por otra parte, la sección «El vino» se vincula con la concepción baudelairiana de los paraísos artificiales, al tiempo que el apartado «Flores del mal» condensa la intención del libro: aquella de expresar la belleza del mal. El apartado «Revolté» («Rebelión») comprende el asunto teológico de la revuelta y la blasfemia, en torno a la figura de Caín, de quien parte la raza de los hambrientos, y en torno a la figura de Satán, quien en tanto “príncipe del exilio” muestra el gusto del Paraíso a parias y malditos.

En último término, la muerte sería el desenlace que consumaría el orden temático de las *Fleurs*; ésta al mismo tiempo envuelve cada una de las condensaciones temáticas del libro en su totalidad: los paraísos artificiales, la ciudad, el amor. La presencia de la muerte es obsesionante. Ya desde el comienzo su intensidad es activa; las *Fleurs* vienen con la muerte. «Une charogne» («Una carroña»), poema que pertenece al ciclo «Spleen e Ideal», invoca la manera en que los clásicos como Homero, Virgilio y Dante muestran epifanías escatológicas sobre la muerte, el hedor, el cadáver pudriéndose al sol. También los amores ya están descompuestos. La muerte ya se vislumbra en la ciudad, en el arte, en la prostitución, en los viajes, en la fugacidad del tiempo; todo se consume. Las *Fleurs* se precipitan en la muerte.

Charles Baudelaire, el poeta maldito por necesidad, atrajo y provocó con perseverancia su propia condena junto con el proceso condenatorio de *Las flores del mal* que hemos analizado. Quizás porque buscó con una cierta premeditación la destrucción de sí mismo, expiando sus culpas y aceptando sus consecuencias con una elegancia infernal en infinita oscilación estética y altiva de desmesura y prodigio.

Bibliografía

Bataille, Georges. *La littérature et le mal*, Paris: Gallimard, 1957.

Baudelaire, Charles. *Correspondencia general*, trad. Américo Cristófalo y Hugo Savino, Buenos Aires: Paradiso, 2005.

------. *Les fleurs du mal*, Édition et Introduction par Jacques Dupont, Paris: Flammarion, 1991.

------. *Las flores del mal*, Introducción, traducción y notas de Carlos Pujol, España: Planeta, 2000.

Jones, Mansell. *Charles Baudelaire*, trad. F. J. Baldiz, Buenos Aires: Sur, 1956.

Nadaux, Marc. *Charles Baudelaire et Les Fleurs du mal sont condamnés, 1857*, (en línea).

Disponible en Internet en:

<http://www.19e.org/documents/culture/1857baudelairefleursdumal.htm>

Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*, trad. Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Losada, 1949.

Thibaudet, Albert. *Historia de la literatura francesa (Desde 1789 hasta nuestros días)*, Buenos Aires: Losada, 1957.

Siciliano, Mariana Lucina: "Louise Labé y el lenguaje poético del amor. Temas e imágenes"

SICILIANO, MARIANA LUCINA
marian_jrdhotmail.com

Louise Labé y el lenguaje poético del amor. Temas e imágenes

...*El mayor placer que existe después del amor, es hablar de él...*
Louise Labé

La sociedad francesa del siglo XVI es una sociedad que vive grandes cambios, ya sea en la esfera social como en la esfera cultural, en la medida en que el Humanismo –en tanto corriente de pensamiento– y el Renacimiento italiano se adentran no sólo en la sociedad francesa del siglo XVI sino también en Lyon. Los círculos literarios se encuentran en auge como resultado del influjo italiano, al tiempo que surge el «humanismo lionés», caracterizado por una ávida sed de cultura, el descubrimiento y aproximación a los textos antiguos, y el impulso y avance de la ciencias humanas y la poesía. La estética renacentista comprende el fervor por las literaturas clásicas y, particularmente, por la literatura italiana, al tiempo que se propagan diversas filosofías tales como el platonismo, la cábala o la gnosis.

En este marco se desenvuelve la poesía de la denominada *école lyonnaise*, la cual comprende a Maurice Scève, Permette du Guillet y Louise Labé, en tanto poetas representativos. Los tres autores escriben sobre temas vinculados con la belleza y el amor y, en torno a la figura específica de Scève, su escritura ha comprendido –además– una temática otra: poesía simbólica y filosófica.

Nos parece importante resaltar que, en el caso de du Guillet y Labé, se trata de mujeres que se han incorporado en pleno siglo XVI a los círculos literarios de la época, deviniendo activas en ellos, mediante el interés en las bellas artes, la música y la literatura.

La obra de Louise Labé encarna, por un lado, un momento significativo en torno a la tradición del *amour fou*, la cual tiene existencia desde los tiempos clásicos y, por otro, un hito en la historia del enfoque femenino respecto de los imperecederos temas del Amor, la Locura y el Arte. Su pluma poetiza el goce de la galantería que, sin abandonar las referencias mitológicas o los tópicos petrarquistas tales como la quemadura de amor, la frialdad de la dama, el Arquero triunfador, instaura en ese canon una suave hendidura. Este trabajo comprenderá el análisis de las características propias de la retórica amorosa en la producción de dicha poetisa, en razón de sus temas y sus imágenes.

Louise Labé, en su «Epístola a Clémence de Bourges», estimula a las Damas virtuosas a movilizarse mediante la fuerza y el coraje, reclamándoles que escriban. Este accionar evidenciará no sólo la aspiración del sexo femenino de igualar o sobrepasar a los hombres en belleza sino también en virtudes y ciencias.¹ Ella lo afirma en su «Disputa de la Locura y el Amor»:

¹ Louise Labé. "Epístola a Clémence de Bourges" en *Obras*, Introducción, cronología, bibliografía, notas y traducción inédita de Caridad Martínez, Barcelona: Bosch, 1976, pp. 78-79.

...le plus grand plaisir qui soit apres amour, c'est d'en parler. (...) c'est qu'incontinent que les hommes commencent d'aymer, ils escrivent vers. (...) il faut que chacun chante ou ses passions, ou celles d'autrui, ou couvre ses discours d'Amour, sachant qu'il n'y a rien, qui le puisse faire estre mieus reçu.²

En la mencionada «Epístola...», Labé incita a disfrutar del placer que las letras nos brindan:

...le passé nous resjouit, et sert plus que le present: mais les plaisirs des sentiments se perdent incontinent, et ne reviennent jamais, et en est quelquefois la memoire autant facheuse, comme les actes ont esté delectables. (...) Mais quand il avient que mettons par escrit nos concepcions, combien que puis après notre cerveau coure par une infinité d'affaires et incessamment remue, si est ce que long tems apres reprenans nos escrits, nous revenons au mesme point, et à la mesme disposition ou nous estions. (...) car nous retrouvons le plaisir passé qu'avons à...³

De modo que Louise Labé reivindica su derecho al amor y a la libertad de manifestar abiertamente sus propios sentimientos. Desde esta perspectiva, su creación poética es ciertamente innovadora e incluso atrevida, en función de que hay escasos precedentes en la literatura francesa de una poesía de estas características. A ella no parece importarle lo que piensen los demás, ni hombres ni mujeres; de hecho, de este modo se dirige a estas últimas en el «Soneto XXIV»: "Ne reprenez vous, Dames, si j'ay aymé: / Si j'ay senti mille torches ardentes...", ("No reprochéis, Señoras, si he amado / Si he sentido mil llamas ardorosas...").⁴

De manera que es la primera mujer que realmente aspira a reivindicar su derecho al amor, independientemente del sexo al que pertenece. Sus sentimientos aparecen desenmascarados, muestra sus pasiones y las refleja de forma clara a lo largo del poema. En este aspecto difiere de sus compañeros de escuela. Louise Labé –sin lugar a dudas– emplea el yo a lo largo de los poemas, por lo cual, lejos está de esconderse tras su poesía sino por el contrario: se desnuda en ella.

Por lo tanto, estamos ante una autora de poesía más personal, y precisamente en ello reside su originalidad. Recordemos que no ha dudado en utilizar su nombre en sus publicaciones y nunca se ha escondido tras un seudónimo, como muchos autores –

² "...el mayor placer que existe después del amor, es hablar de él. (...) en cuanto los hombres se enamoran, hacen versos. (...) preciso es que todos canten, o sus pasiones, o las ajenas, o revistan de Amor sus razonamientos, seguros de que nada hay que pueda reportarles mejor acogida", Labé, Louise. "Disputa de la Locura y el Amor", *Op. cit.*, pp. 150-153.

³ "...el pasado nos proporciona un goce y utilidad mayores que el presente, mientras que los placeres de los sentimientos se esfuman en seguida para nunca volver, y su recuerdo es a veces tan enfadoso como deleitosos fueron los actos. (...) En cambio, cuando ponemos nuestras ideas por escrito, aunque después nuestro pensamiento discorra por infinidad de otros asuntos y se agite sin cesar, al releer mucho tiempo después nuestros escritos revivimos aquella situación, y la disposición en que nos hallábamos. (...) entonces, pues revivimos el placer pasado que sentimos...", Labé, Louise. "Epístola a Clémence de Bourges", *Op. cit.*, pp. 80-81.

⁴ Ronsard – Du Bellay – Scève – Labé. *Poesía Francesa del siglo XVI*: Edición bilingüe, Selección, traducción y notas de Edith Pont de Bordelois, Prólogo de Federico Aldao, Buenos Aires: Botella al mar, 1983, pp. 210-211. Todas las citas remitirán a esta edición.

especialmente femeninos– han hecho, incluso posteriores a ella. Louise Labé va a poseer una importancia tal en la historia literaria que, para muchos, será una *courtisane* que ha podido emanciparse y lidiar con las críticas que recibió en razón de su forma de proceder. Ella aspira a que sus homólogas también se entreguen a la pasión amorosa para alcanzar su realización personal y la consecución de la felicidad.

La poesía amorosa del siglo XVI, por una parte, refleja influencias italianas –en razón del petrarquismo– al tiempo que neoplatónicas y, por otra, también presenta algunas innovaciones; si indudablemente hay imitaciones en ciertos autores del siglo XVI, la originalidad de los mismos radica en su capacidad de haberlas sabido adecuar a las necesidades de su público. La originalidad de Labé reside entonces tanto en la originalidad de sus textos –en haber sido capaz de escribir en una sociedad que no le era favorable– como en la sinceridad que transmite su poesía cuanto en su capacidad de asumir en su totalidad su condición de mujer y su sexo.

Respecto de las formas poéticas, la escritura de Labé comprende más bien y casi en exclusividad la forma soneto –veinticuatro sonetos, para ser precisos, además de tres elegías y un «Débat de Folie et Amour»–. En ellos transmite un amor sensual, de esta tierra, una incesante pasión vehemente. Su poesía constantemente proclama que es tan lindo amar como hablar de amor. Ahora bien, ¿podríamos enamorarnos si jamás hubiéramos escuchado hablar del amor? Respecto de ello, Barthes asevera: "(Hablar amorosamente es desvivirse sin término, sin crisis; es practicar una relación sin orgasmo. Existe tal vez una forma literaria de este *coitus reservatus*: es el galanteo). (...) Nadie tiene deseos de hablar del amor si no es *por* alguien".⁵ Mediante la alabanza al otro, las palabras son las que prepararán los gestos hasta llegar a la consumación sexual, tal como postula Labé en su «Débat...»:

...plus que toute chose, l'afeccion naturelle, que tous avons à aymer, nous le fait eslever et exalter. Car nous voulons faire paroître, et estre estimé ce à quoy nous nous sentons enclins. Et qui est celui des hommes, qui ne prenne plaisir, ou d'aymer, ou d'estre aymé? (...) Car autant y ha il de plaisir à estre baisé et aymé, que de baiser et aymer.⁶

De modo que, sin lugar a dudas, el tema exclusivo de los Sonetos de Labé es el Amor. Sobre ese eje se articulan otros temas relacionados con el discurso amoroso, tales como la distancia, el sufrimiento, la soledad. Así, pues, en todos sus poemas observamos la

⁵ Barthes, Roland. "La conversación" en *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2002, pp. 80 y 81.

⁶ "...por encima de todo, el sentimiento natural que a todos nos inclina a amar, es lo que nos lo hace ensalzar y exaltar. Porque nosotros queremos resaltar, y que se aprecie, aquello a lo que nos sentimos inclinados. ¿Y qué hombre hay que no encuentre placer en amar o en ser amado? (...) Porque tanto placer proporciona que le besen a amen a uno, como besar y amar", Labé, Louise: "Disputa de la Locura y el Amor", *Op. cit.* pp. 141-143.

coexistencia de un «yo» y un «tú», ambos presentes uno en relación con el otro, al tiempo que la dependencia amorosa –en algunos poemas– parecería ser ambigua: no alcanzamos a distinguir quién es sujeto y quién es objeto.

En ocasiones, el «tú» puede ser dual, debido a que se encuentra latente la insatisfacción amorosa frente a la ausencia del objeto de deseo: "Et si jamais ma povre ame amoureuse / Ne doit avoir de bien en verité, / Faites au moins qu'elle en ait en mensonge", ("Y si nunca mi alma enamorada / Con certeza abrazar el bien pudiera, / Haced que lo posea aun por engaño")⁷, («Soneto IX»).

Por otra parte, la búsqueda de la perfección persevera en el ser amado, y ésta incide a tal punto que el corazón lleno de deseo subyuga el instante perpetuado del yo poético que ama: "Qui plus penetre en chantant sa douleur? / (...) Quel naturel est le plus amiable? / (...) Que tout le beau que l'on pourroit choisir, / Et que tout l'art qui ayde la Nature, / Ne me sauroient acroitre mon desir"⁸ («Soneto XXI»).

El amor en tanto tal, está vinculado en la poetisa con la contradicción del deseo incesante –dulce mal–, deseo desgarrador y creador que, por un lado, se busca y al cual, por otro, no se quiere ver sucumbir. La oscilación entre desear la vida o la muerte en virtud de la contradicción amorosa se vincula con la búsqueda de la soledad para intentar escapar de lo que se encuentra dentro de uno: "...Que si je veus de toi estre delivre, / Il me convient hors de moymesme vivre, / Ou fais encor que loin sois en sejour", ("...Que si quiero de ti ser liberada, / conviene que en mí misma yo no viva. / O hacer aún más lejana mi morada")⁹, («Soneto XVII»).

En el «Soneto XI», Amor hiera con flechas el corazón a través de los ojos, provocando el enamoramiento, y luego el yo poético contradice la incitante herida mediante su corazón:

O dous regars, ó yeus pleins de beauté, / (...) Où sont d'Amour les flesches dangereuses, / Tant à vous voir mon oeil s'est arresté! / (...) Donques, mes yeus, tant de plaisir avez, / Tant de bons tours par ses yeus recevez: / Mais toy, mon coeur, plus les vois s'y complaire. / Plus tu languiz, plus en as de souci, / Or devinez si je suis aise aussi, / Sentant mon oeil estre à mon coeur contraire.¹⁰

Este no querer ver cesar la pasión amorosa deviene, en el «Soneto XIV», ausencia de precaución de la enamorada para evitar el «ataque» de amor, en virtud de la excelencia del objeto:

⁷ Ronsard – Du Bellay – Scève – Labé. *Poesía francesa del siglo XVI*, *Op. cit.*, pp. 180-181.

⁸ "¿Quién conmueve, cantando su dolor? / (...) ¿Qué manera de ser más cautivante? / (...) Que toda la belleza de este mundo, / Y todo el arte que a Natura ayuda, aumentar no sabrían mi deseo", *Ibid.*, pp. 204-205.

⁹ *Ibid.*, pp. 196-197.

¹⁰ "¡Oh dulces ojos de belleza plenos, / Donde de Amor las flechas peligrosas, / Detuvieron mis ojos para veros! / (...) Ojos míos que tanto habéis gozado / de otros ojos de cortesía plenos: / Mas tú, corazón mío, al ver su goce, / Más languideces, más aún te apenas. / Adivinad por eso mi tormento: / Mis ojos contrariando al corazón", *Ibid.*, pp. 184-185.

Tant que ma main pourra les cordes tendre / Du mignart Lut, pour tes graces chanter: /
Tant que l'esprit se voudra contenter / De ne vouloir rien fors que toy comprendre: / Je
souhaitte encore point mourir. / Mais quand mes yeus je sentiray tarir, / Ma voix cassee,
et ma main impuissante, / Et mon esprit en ce mortel sejour / Ne pouvant plus montrer
signe d'amante: / Priray la Mort noicir mon plus cler jour.¹¹

En la poética de Labé, el repertorio de metáforas vinculado con el léxico amoroso procede –sin lugar a dudas– de Petrarca, aunque no exclusivamente. De hecho, las mismas metáforas de flechas, llamas, heridas, etc. ya han sido utilizadas en la tradición narrativa medieval –no sólo en la lírica–, el origen de éstas se remonta, en efecto, a la influencia de Ovidio. En realidad, se trata de una tradición literaria occidental, ya que las mismas figuras se encuentran presentes en la lírica cortés de los siglos XII y XIII.

De modo que, si aceptamos el hecho de la influencia que Petrarca ejerce en todos los poetas de la época, no sería necesario enfatizar en aquello que la poeta le debe al escritor italiano. Por tanto, nos limitaremos, entonces, al análisis de las imágenes.

Las metáforas dominantes en los sonetos son aquellas que conciernen al fuego, en tanto resultado de una pasión amorosa. Un vasto vocabulario vincula el amor con el fuego, conforme la tradición que, desde Ovidio, se ha transformado en una suerte de *leit-motiv* de la lírica de Occidente. En la poeta, el léxico concebido desde esta temática está compuesto por sustantivos y verbos. La imagen de la pasión de amor como un fuego demoledor que abrasa el alma es constante; aquella es representada mediante diferentes expresiones metonímicas, generalmente las chispas. El poder de producir estas heridas es atribuido al amado, quien la mayoría de las veces es representado bajo un aspecto corporal suficientemente idóneo para estas tareas. Por otra parte, las heridas de amor también pueden ser producidas mediante los ojos –objeto de una gran tradición literaria– o mediante la imagen tradicional del dios Amor, es decir, armado con arco y flechas, quien a través de éstas perfora el corazón de la víctima.

A pesar de que gran parte de sus imágenes poéticas poseen una correspondencia con la tendencia de ese momento, es decir, pese a que la influencia de Petrarca se encuentra presente en su poesía, del mismo modo que en sus contemporáneos, ella no busca, sin embargo, una evasión en las especulaciones trascendentales que comprende el platonismo, la cábala o la gnosis; no ambiciona –tal como Scève en su poesía– continuar en ascensión hacia las alturas en las que se produzca la transfiguración del amor humano en el amor de la Idea. Su poesía –por el contrario– es el sonido de una pasión verdadera y carnal. Por tanto, sus imágenes, pese

¹¹ "Mientras mi mano aún tañer pudiera / Mi buen Laúd, para cantar tus gracias: / mientras quisiera mi alma contentarse / Con no ansiar nada sino comprenderte: / No desearía morirme todavía. / Mas cuando secos ya mis ojos sienta, / Mi voz cascada y sin calor mis manos, / Y mi alma en esta su mortal morada / No pudiendo mostrarse enamorada: / Venga la Muerte a ennegrecer mis días", *Ibid.*, pp. 190-191.

a que remiten a una herencia cultural, desbordan originalidad mediante la sinceridad y autenticidad del sentimiento:

en una época en la que el lirismo, por imitación de Petrarca, cantaba amores platónicos e ideales, o bien caía, por contraste, en un licencioso himno al placer físico, Louise ha sabido encontrar un justo término entre ambas tendencias. Sin ceder a la grosería jamás, ha concedido al placer corporal su verdadera importancia y ha contado sus sensaciones a la vez que sus sentimientos: osadía que muchos críticos, contemporáneos o muy posteriores, no han podido perdonarle. La alegría de la voluptuosidad aparece cantada con la misma sinceridad que el dolor.¹²

En una época saturada de convenciones y petrarquismo, su poesía es íntima y verdadera: canta al amor para enaltecer sus esperanzas de enamorada, su voluptuosidad espiritual y física de amante y su dolor de abandonada.

A modo de conclusión, desde una perspectiva laica, Labé se obstina en la carnal voluptuosidad amorosa, teniendo siempre presente el placer ante el amor físico, tal como escribe en su único soneto italiano, en tenacidad permanente de la narrativa del cuerpo, del roce, de las caricias. Por tanto, Labé hace un uso no convencional de lo convencional, es decir, el arrebató propio de la poesía cortés y la casuística amorosa a la manera itálica encarnan para ella el instrumento ardoroso mediante el cual hace transitar una lírica que se encuentra muy lejos de sublimar las ansias de posesión real del ser amado.

Los *Sonetos* simbolizan, de este modo, una suerte de desvío: estructuralmente intrincados y obstinadamente bellos, alejados de la pompa, alejados del virtuosismo, fervorosos de pasión, compulsivos y melancólicos. Deseos amorosos y desencantos zozobran vehemencia y devienen una alegría intensamente lacerante: la osadía del amor.

¹² Aragón, Fernández, María Aurora. "El vocabulario afectivo en los poemas de Louise Labé" en *Revista de la Facultad de Filología*, (1981-1982) Oviedo: pp. 129-130, consultado online en: http://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CDsQFjAC&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F143998.pdf&ei=5hwZUqemMoq48wSKqoAQ&usg=AFQjCNFCk3H7_BIWAPf2KjYjNfKXnRzKLw&sig2=FK8aHomPONbRGoWBNA7Hw&bvm=bv.51156542,d.cGE

Bibliografía

Aragón, Fernández, María Aurora. "El vocabulario afectivo en los poemas de Louise Labé"

en *Revista de la Facultad de Filología*, (1981-1982) Oviedo: pp. 113-131, consultado online en:

http://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0DsQFjAC&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F143998.pdf&ei=5hwZUqemMoq48wSKqoAQ&usg=AFQjCNFCk3H7_BIWAPf2KjYjNfXnRzKLw&sig2=FK8aHomPONbRGoWBNA7Hw&bvm=bv.51156542,d.cGE

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

García Peinado, Miguel Ángel. "Louise Labé y las traducciones al castellano de sus *Sonnets*"

en García Peinado, M. Á y Ortega Arjonilla, E. (Dirección). *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, Vol. II, Granada: Atrio, 2003, pp. 5-21.

Labé, Louise. *Obras*, Introducción, cronología, bibliografía, notas y traducción inédita de Caridad Martínez, Barcelona: Bosch, 1976.

Ronsard – Du Bellay – Scève – Labé. *Poesía Francesa del siglo XVI*: Edición bilingüe, Selección, traducción y notas de Edith Pont de Bordelois, Prólogo de Federico Aldao, Buenos Aires: Botella al mar, 1983.

Yebara, Sonia Mabel. "Notas sobre un soneto impertinente de Louise Labé" en *Actas de las terceras jornadas nacionales de Literatura Francesa*, Asociación Argentina de Profesores de Literatura Francesa, Córdoba: 1993, pp. 10-19.

Stortini, Delfina Emilia: “*Usina*, agujero en la media”

STORTINI, DELFINA EMILIA
delfinastortini@gmail.com

Usina, agujero en la media

“Yo quisiera escupir los vidrios de una expreso de lujo
para que rabien los millonarios/(...)
Yo quisiera explotar una bomba, derrocar un gobierno,
hacer una revolución con mis manos amigas del
cristal, de la luz,
de la caricia
-destruir todas las tiendas de los burgueses
y todas las academias del mundo- ...”
(Raúl González Tuñón, *La calle del agujero en a media*)

Entre los años 1929 y 1930 Raúl González Tuñón escribe su tercer libro de poemas en la ciudad de París, titulado *La calle del agujero en la media* publicado en Buenos Aires (1930). El poemario es producto del viaje, que emprende con su amigo Sicto Ponndal Ríos a Europa, subsidiado con el dinero que gana – 3 mil pesos- al obtener el segundo lugar del Premio Municipal con *Miércoles de ceniza* (Buenos Aires, 1928).

La obra se compone de treintaicuatro poemas, que oscilan entre las experiencias y las sensaciones del escritor por cada país durante los diez meses de estadía. Pone en la escena poética la problemática de los orígenes y la cuestión de la identidad genealógica, gatillada por los recuerdos de padres y abuelos en poemas como “Taller de escultura religiosa”: “Que bien estás ahí, frente a la posada del Farolillo. / (...) Mi abuelo, Don Estanislao González, era imaginero,/Imaginero./ Que hermosa profesión y qué hombre más borracho.”, es a través de su mirada de hijo de inmigrantes españoles que tamiza la percepción y apreciación del paisaje. El recuerdo surge como un retrato, en el que se evoca el sentimiento de la nostalgia que atraviesa todo el poemario, tal como señala Jorge Monteleone, “un recuerdo que debe buscarse, un retrato que es el espacio hueco en el cual va a elevarse uno de los sentimientos centrales de la poesía de Tuñón: la nostalgia”.¹ Por otra parte, en los poemas que expresan su conmoción ante las ciudades francesas, construye un sujeto poético como representación de la geografía citadina. Consigna en sus poemas la mirada de un argentino –un porteño- que, desde diferentes perspectivas observa sitios parisinos cargándolos de nuevas referencias culturales, y que se cruzan con referencias anteriores como se lee en los versos: “Una tarde por el ancho rumor de Montparnasse/(...)/¿Conocen ustedes el Neuquén?/(...)/ ¿Y Tucumán?/(...)/ ¿Y Santa Fe?...”, y en el mismo poema: “Vengo de Buenos Aires, digo a mis amigos desconocidos,/ de Buenos Aires que es tres veces más grande que París/ y tres veces

¹ Monteleone, Jorge: “Vagabundeo, revolución y entresueño” en *Raúl González Tuñón. Poesía reunida*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011. Pp. 11.

más pequeña...".² A la mirada de fascinación y deslumbramiento del joven poeta ante París, se contrasta la emoción frente a la nostálgica España paterna.

La calle del agujero en la media es un contrapunto con los dos libros precedentes,³ en los términos en que Monteleone advierte:

"el poliglotismo de los puertos se transforma en cosmopolitismo autobiográfico, y el sujeto se abre permitiendo que el acontecimiento traspase al poeta: la promesa de una revolución, hacer estallar una bomba, derrocar un gobierno. Y cada verso se dispone como un escenario nuevo, una cosa que se agrega, un gesto que se capta, un personaje que se advierte."⁴

La obra se escribe durante el viaje, por lo tanto es una experiencia inmediata: se escribe al tiempo que se vive. En los poemas la importancia que cobra el sujeto poético en la creación de las imágenes es definitivo, puesto que expresa su peculiar experiencia de encuentro con la ciudad, a partir de disposiciones perceptuales altamente subjetivas que imprimen la participación del sujeto en el espacio. De esta forma, ingresa a la ciudad, llega a París por ese agujero que la calle de cualquier ciudad le abre: "Yo conozco una calle que hay en cualquier ciudad/ (...) /Una calle que nadie conoce ni transita..."⁵

Procesa elementos y escenarios de la vida moderna, las figuras son internacionales, pertenecen al mundo del delito, a la fraternidad de la bohemia y de la insurgencia popular. Incluye personajes del cine y de las novelas norteamericanas, nombres extraídos de las crónicas de los diarios que cuentan sucesos ocurridos en San Francisco, Nueva York o Barcelona como se lee en "Poema del Boulevard Saint Michel", "Restaurant de la Salamandra", "La mère Catherine", "George Bancroft", "Evelyn Brent", "William Powell", entre otros. Tuñón mira espacios marginales, populares, proletarios o de transgresión, no consignados por viajeros argentinos ni por sus compañeros de generación, su poesía se define al hallarse *en la trastienda del espacio público*. El punto de vista que adopta el sujeto, permite que estos espacios ingresen como material poético en su escritura, ya que aparecen elementos y objetos que no son los esperados en el mundo europeo, como un lavadero público o una instalación industrial, que juegan en los poemas como referentes internacionales y cosmopolitas. La ciudad que se dibuja en *La calle del agujero en la media* es la ciudad de la

² González, Tuñón (1930): "Escrito sobre una mesa de Montparnasse" en *La calle del agujero en la media*, Buenos Aires, Eudeba, 2011. Pp. 42-43.

³ El primer libro que publica Raúl González Tuñón es *El violín del diablo* en el año 1926, y luego en 1928 publica *Miércoles de ceniza*.

⁴ Monteleone, Jorge: "Vagabundeo, revolución y entresueño" en *Raúl González Tuñón. Poesía reunida*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011. Pp. 11.

⁵ González Tuñón, Raúl (1930): "La calle del agujero en la media" en *La calle del agujero en la media*, Buenos Aires, Eudeba, 2011. Pp. 47.

transformación social y topográfica, se refleja una nueva escenografía urbana transfigurada por el cosmopolitismo. El sujeto se postula como testigo de la experiencia que vive a partir de la figura de coleccionista, creando un anecdotario que dialoga con la búsqueda permanente de reflejar todos aquellos cambios que se perfilan como revolucionarios en cualquier nivel. Conforman a lo largo de los poemas un *inventario minucioso* de lo que ve del mundo parisino que es resultado del encuentro sensorial con esa realidad registra los límites de la propia poética: mezcla urbana de oficios, profesiones, formas de vida, personajes y gustos. Desde la enumeración caótica de elementos, como prostitutas, *marionettes*, mesas de café, *vitroux*, órganos, *ferry-boat's*, el *French Can-Can* y el *Cake-Walck*, refleja uno de los procesos compositivos de los que se vale para montar sus poemas: la repentización. El “repentismo” es el término que emplea para nombrar el hecho de que sus poemas nacían de lo inmediato, en sus palabras: “Yo soy un repentista, en la medida en que soy absolutamente auténtico...”⁶ Su poética se signa por lo real, porque “se nutría, en general, en ambientes, hechos y tipos que existieron”⁷ como señala él mismo, lo que empieza a emerger en el poemario, es la maravilla de lo cotidiano, la belleza o al menos el encanto de lo sencillo y corriente. La fórmula de plasmar el instante del suceso, se evidencia en el quinto poema de la serie del libro, “Usina”, donde se narra lo que pasa en una instalación industrial. Establece un imaginario poético urbano-laboral-de denuncia, con una atmósfera que se percibe mediante los sentidos, e imprime a partir del montaje de imágenes, un espacio urbano en movimiento creando la sensación cinematográfica de estar viviendo el poema a partir de un “yo” que oscila desde lo vivo y fuerte a lo impreciso, móvil y fragmentado. “Usina” se construye a partir de un referente real, existente en cualquier ciudad industrializada, destinada a la producción de gas, electricidad, agua potable y otras fuentes de energía, es el espacio desde el cual describe el ambiente del trabajo: “(…)/mira/ el ruido siempre igual de las poleas veloces y de los aceitados/émbolos.”⁸ El verbo “mira”, del segundo verso, trabaja como un tropo uniendo la imagen sensorial de lo visual con lo auditivo, vale decir lo que se dispone a mirar el sujeto es el ruido de la fábrica, provocando la concatenación del accionar de la usina y sus trabajadores, parece que el poema se pone en marcha al igual que las poleas de la máquina.

Al ser el presente el tiempo del realismo, la cadencia del poema busca mostrar el movimiento de las máquinas a partir del uso del verbo “ser” en las conjugaciones presentes,

⁶ Salas, Horacio: Conversaciones con Raúl González Tuñón, Buenos Aires, La Bastilla, 1975.

⁷ González Tuñón, Raúl: “Presentación” en *El violín del diablo* (1926) y *Miércoles de Ceniza* (1928), Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1973. Pp. 7.

⁸ González Tuñón, Raúl (1930): “Usina” en *La calle del agujero en la media*, Buenos Aires, Eudeba, 2011. Pp. 36. De ahora en adelante todas las citas corresponden a la presente edición.

refractando la inmediatez de la escritura que ritma a la velocidad de la usina, descrita desde la mirada de un transeúnte, que percibe el cuerpo fatigado de los trabajadores: “Hay gente que desde la acera contempla siluetas negras/(...)”. Un sujeto poético que se aúna con la causa de la delación y la conmiseración por los trabajadores, siendo la usina configurada como una madre que sabe de su dolor: “Unas no conocen domingo ni descansan jamás/ y a veces, como las madres, dan sus hijos para la guerra.”.

El poema es una estrofa única compuesta de veintidós versos irregulares, donde el promedio de los versos es dispar, ya que hay aquellos que forman alejandrinos, otros en los que se atomizan las catorce sílabas, aunque también los hay de veinticuatro, veinte, diecisiete, dieciocho, diecinueve e incluso de doce, de diez, de cinco, de ocho y de dos, mostrando una particularidad del poema, dado que se forman pares de versos, e inclusive se observan tríos de versos que promedian las dieciocho y las diecinueve sílabas alejándose así de formas preestablecidas. Es el verso libre lo que caracteriza al poema, donde la construcción de las estrofas y la versificación pareciera buscar evitar toda formalidad y perfección, estimulado por el corte de verso, busca plasmar el movimiento y la velocidad del suceso –real y cotidiano- de la ciudad moderna. Parecieran que al ir combinándose en pares, tríos y cuartetos los versos, quisiera lograr la sensación de la respiración agotada y fatigada de un pulmón: la inhalación y la exhalación como un fuelle marca la intensidad del poema.

La modulación en los versos, por momentos propone un modo intempestivo, que busca poner en primer plano un sujeto sin rostro ni nombre, que se mimetiza incluso con productos industriales. Monta el relato desde la dualidad hombre-máquina que atraviesa todos los versos, a partir del recurso de la prosopopeya, dotando de características animadas a objetos: “(…)/Otras, como los hombres, devienen inservibles y miserables/como un montón de tapias y de hierros inútiles/en el riñón de las grandes ciudades.”. A su vez, utiliza el recurso de la sinécdoque para dotar de vitalidad a la usina como “pulmón fatigado”: “(…)/Que sabe del tremendo rencor, que sabe de ese pulmón fatigado/ (...)”. El yo poético denuncia la explotación laboral, y compara a la usina eléctrica con una cárcel y un cementerio, donde sólo se escuchan las máquinas trabajando. Se monta un paisaje laboral, cuyo síntoma es la adjetivación, tanto de la usina como de los trabajadores mismos, y la artificialidad del ambiente se signa a partir de las imágenes como “oxidados soles” y “gruesas lluvias” reuniendo dos puntos distanciados pero existentes al fin: “(…)/ bajo las agrias lunas, en el áspero viento, /con algo de cárcel y de cementerio; /y oyen con sus oídos llenos de polvo el ladrar de los perros.”. Donde los hombres, todos, viven asediados por un mundo cruel e injusto que el narrador denuncia:

“Hay en el mundo banqueros braquicéfalos y jueces cornudos.
Hay los que ya no creen en nada y los que esperan todo.
Hay sí, la música sucia y amontonada de las usinas
levantadas, vibrantes en el riñón de las enormes ciudades.”

Aparece un “yo” que confiesa su pena por los trabajadores, que se encuentran alienados,⁹ el poema, en definitiva, no es otra cosa que una denuncia social. Quizás no presenta todavía el ímpetu político que tendrá a partir de *La Rosa Blindada* (1936), pero sienta un antecedente en su propia poética que explota con mayor fuerza al momento en que González Tuñón se afilia al Partido Comunista en 1934. El compromiso social se rastrea a lo largo de toda su obra, desde sus primeros libros y crónicas hasta sus poemas finales, dado que su creencia en el cambio social buscó un lugar de resistencia en la poesía.

El poema no se configura con un referente estricto al que se pueda acudir e identifica cada imagen con un objeto que representaría la usina sino que se vacía de referencialidad, se lee por ejemplo: “(…)/la música sucia y amontonada de la usinas (…)/Es para esas usinas sordas, de oxidados soles, / de gruesas lluvias (…)”. En este sentido, retomamos los postulados de Francine Masiello, dado que el objeto de la representación se organiza a partir de fragmentos de imágenes vinculadas en el interior mismo de los versos, proporcionando un nuevo sentido a la totalidad configurando un “collage aleatorio”.¹⁰

En el verso “en el riñón de enormes ciudades” se duplica funcionando como tópico, dado que mira la ciudad y sus transformaciones, como testigo del avance de los sistemas de producción y la explotación proletaria. El cosmopolitismo se signa por lo marginal del mapa del viaje: la usina es un agujero que se abre en cualquier ciudad moderna. Indefectiblemente, construye el objeto poético ligado a la denuncia desde la experiencia directa del acontecimiento: mirar una usina y sus trabajadores sobre-explotados, una burguesía que “duerme con el peso de los pobres” y una fábrica que se metaforiza a partir de la respiración del hombre, prefigura una poética de la nostalgia: “Es por los que viven en esas usinas que yo siento pena”. Posteriormente, se termina por desarmar la personificación que el poeta impone sobre los objetos y las usinas, sacando a la luz la cosificación que repercute en los hombres en

⁹ En relación a esto, Marx define la alienación como: “... en la producción social de su vida los hombres establecen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a una fase determinada de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social política y espiritual en general”. Confróntese Marx, Carl (1859): “Prólogo a la contribución a la crítica de la economía política”, digitalizado por Germán Zorla, Ed. Marxist Internet Archiv en marzo del 2011.

¹⁰ Masiello, Francine: “Contra la naturaleza: el paisaje en la vanguardia”, en *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

cualquier ciudad industrializada. La experiencia en París muestra como Tuñón empieza a mover como cronista viajero, sus versos se cargan temática y experiencialmente en la obra, a partir del paisaje de trabajo europeo como se analizó en “Usina”.

Para finalizar, cabe insistir que en la literatura del escritor se visualizan los bajos fondos y la preferencia por los objetos abandonados, y que “Usina” es uno de éstos objetos poéticos en que se reúne el presente y el futuro de la propia obra, marcada por una escritura directa, un poema como un *cross de mandíbula*. El realismo en *La calle del agujero en la media*, ingresa como notas de circunstancialidad y circunstanciación del paisaje urbano, motivado por “el de repente” del suceso: los hombres de las usinas. Si el principal objeto de la representación, en consonancia con los imperativos formales y temáticos de la vanguardia argentina, será la ciudad y los lugares modernos, éste poemario puede pensarse en relación con la producción de los poetas de la vanguardia martinfierrista, en tanto la ciudad moderna se constituye como el principal objeto de la representación poética signada por la particular mirada del autor, donde lo político comienza a ser un asunto y un motivo para abreviar en el violento poema “Las Brigadas de Choque” (Buenos Aires, 1933).

Bibliografía

Obra de Raúl González Tuñón

La calle del agujero en la media (1930), Buenos Aires, Eudeba, 2011.

La literatura resplandeciente, Buenos Aires, Editorial Boedo-Sibalba, 1976.

Sobre Raúl González Tuñón:

Alle, María Fernanda: “*La calle del agujero en la media: viaje y escritura en la obra de Raúl González Tuñón*”, en *Revista de letras* n°12, volumen de estudios literarios, Rosario, 2009.

Freidemberg, Daniel: “Introducción” a Raúl González Tuñón, *La calle del agujero en la media y Todos bailan*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993.

Masiello, Francine: “Contra la naturaleza: el paisaje en la vanguardia”, en *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

Monteleone, Jorge: “Prólogo: Vagabundeo, revolución y entresueño” a Raúl González Tuñón, *Poesía reunida*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011.

Prieto, Martín: “Realismo, verismo, sinceridad. Los poetas”, en N. Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, v.6: *El imperio realista*, M. T. Gramuglio (directora del volumen), Buenos Aires, Emecé, 2002.

-----: “Prólogo” a Raúl González Tuñón, *La calle del agujero en la media*, Buenos Aires, Eudeba, 2011.

Salas, Horacio: *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, Buenos Aires, La Bastilla, 1975.

Sarlo, Beatriz: “Raúl González Tuñón: el margen y la política”, en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Bibliografía General:

Altamirano, C y Sarlo, B. (1983): “Vanguardia y criollismo: la aventura del Martín Fierro”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Marx, Carl (1859): “Prólogo a la contribución a la crítica de la economía política”, Ed. Marxist Internet Archiv, digitalizado por Germán Zorla, marzo 2011.

Portantiero, Juan Carlos (1961): *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Eudeba.

Prieto, Adolfo (1969): “Boedo y Florida”, *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editora.

Sufotinsky, Eric Tomás: “El verso: una ‘estilización específica’ de la lengua. Algunos apuntes para la reflexión acerca de la poesía”

SUFOTINSKY, ERIC TOMÁS
tomas.sufotinsky@gmail.com

**El verso: una “estilización específica” de la lengua.
Algunos apuntes para la reflexión acerca de la poesía**

El propósito de esta presentación es repasar algunas de las ideas principales de Oldrich Belic así como de Tomás Navarro Tomás acerca del concepto de *verso* y de los sistemas de versificación con el fin de aportar un posible punto de partida teórico y básico (el verso) a la reflexión o a las discusiones acerca de la poesía. Este punto de partida es, creo, importante para dicha reflexión pues “conocer la naturaleza del verso es condición indispensable para componerlo con acierto, para interpretarlo con propiedad y para sentir y apreciar su valor”.¹

El Verso

En *Verso español y verso europeo*, Oldrich Belic comienza con una declaración de principios a partir de la cual va a ir desarrollando aproximaciones para delimitar este concepto:

- 1- La estructura del verso depende de las propiedades prosódicas del idioma; y la realización entre la norma rítmica y el material lingüístico que la realiza no es mecánica sino dinámica.
- 2- El verso no es una serie de sonidos puros (vacíos), sino que es portador de significados; y ya el uso del verso confiere a la enunciación lingüística una potencia comunicativa específica.
- 3- El verso es un hecho de carácter objetivo-subjetivo. No basta que una comunicación versificada tenga un ritmo medible objetivamente: es preciso que este ritmo objetivo sea perceptible por el lector u oyente, que pueda entrar en su conciencia subjetiva; sin ello no existe para él.

Los problemas del ritmo poético no pueden resolverse sin una confrontación constante y consecuente con el sistema del idioma. Frente a las posturas que sostienen que el verso violenta el idioma (“fuera de la violencia no hay poesía”² cita Belic a Jakobson), Belic habla de una “estilización específica”³ que aprovecha para la estructuración del verso en el plano fónico el inventario de recursos y elementos prosódicos propios del idioma. En poesía española, por ejemplo, el frecuentado uso del octosílabo⁴ responde al hecho de que las ocho sílabas constituyen el grupo de entonación básica del español, además el octosílabo es la medida límite que permite percibir claramente el ritmo silábico sin otras apoyaturas (cesuras) al interior del verso (lo mismo ocurre con la computación de los finales de versos generalizadamente en final llano por la preponderancia de las palabras graves en el idioma –al igual que en francés los

¹ Navarro Tomás, Tomás. 1975. *Arte del verso*. México, Colección Málaga S.A., p. 9.

² Belic, Oldrich. 2000. *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Bogotá. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, p. 32.

³ *Ibíd.*, p. 33.

⁴ Utilizado en, al menos, siete tipos de composiciones: el pareado, la redondilla, la cuarteta, la quintilla, el pie quebrado, la décima y el romance.

versos son oxítonos-). El verso aprovecha, pone de relieve y organiza en un sistema aquellos elementos existentes en el idioma que son susceptibles de crear el ritmo.

Lo primero que nos permite percibir *subjetivamente* un verso como tal es su “integración *objetiva* en la serie”⁵. Esta percepción *subjetiva* del verso, con su organización rítmica interna, provoca la expectativa de que siga otro verso de ritmo análogo. Esta previsibilidad o expectativa de continuidad -Belic la llama impulso métrico o rítmico- es un factor esencial para la concreción del verso en la conciencia del lector y es la línea, dice Navarro Tomás, que separa al verso de la prosa. Depende del sistema versal, y por ende del idioma que el elemento portador del impulso métrico sea la sílaba, el acento, el pie, etc.

Pero la *expectativa* puede ser *frustrada*, es decir, un acento puede faltar o realizarse en un lugar inesperado, puede haber sílabas de menos o de más de las esperadas. Lejos de ser un error, este “momento de la expectativa frustrada”⁶ produce un efecto de intensidad estética: sin la frustración de la expectativa el ritmo se arruinaría por su monotonía. La expectativa frustrada cumple la función, entonces, de actualizar el ritmo.

El juego de efectos producidos por el impulso métrico y la expectativa frustrada serían, así, una primera aproximación al carácter específico verso.

La segunda aproximación, siguiendo a Belic, refiere a que “el verso como *unidad rítmica* no coincide necesariamente con la *unidad sintáctica*; es hasta cierto punto autónomo”⁷ respecto de ella. Verso y sintaxis como unidad rítmica y unidad sintáctica, son autónomos pero no indiferentes. El desajuste que pueda haber entre ellos produce, si la sintaxis excede al verso, el *encabalgamiento*, un recurso que repercute poderosamente en el aspecto *semántico* produciendo una tensión que sirve a efectos de potenciar el sentido de las palabras afectadas por la pausa del fin del verso que rompe la sintaxis. Cabe aportar a esta noción de desajuste entre sintaxis y verso la esquematización del período rítmico del verso de Navarro Tomás que puede ayudar a remarcar la potencia del efecto del encabalgamiento. Según éste, el período rítmico interior correspondería al segmento comprendido entre la primera sílaba acentuada y la anterior a la última acentuada, dejando el lugar de la *anacrusis* para las sílabas débiles anteriores al primer acento y el *período de enlace* a la última sílaba acentuada, la o las átonas posteriores, la pausa versal y la anacrusis del verso inmediato. En el poema de Georg Trakl *Die Raben* (los cuervos) se puede apreciar un ejemplo extremado de encabalgamiento entre fin de una estrofa y el comienzo de la siguiente, es decir, con una

⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁷ *Ibid.*, p. 52.

pausa estrófica en el período de enlace (cito las últimas dos estrofas del poema en versión de Héctor A. Piccoli):

(...) Oh cómo inquietan la parda calma/ en que un campo se extasía,/ cual mujer que grave intuición cautiva;/ y suele oírse *cuando regañan// por una carroña*, que por allí han de oler,/ y vuelven de pronto al norte el vuelo/ y cual cortejo perdiéndose en el cielo,/ en aires que tiemblan de placer.⁸

Esto lleva a la última aproximación al verso que reside en su entonación: como altura de la voz y factor que señala la segmentación de la cadena fónica, funciona como elemento generador y portador del impulso métrico, en ella se concretan las unidades rítmicas. El verso es, pues, una unidad melódica. Las dos entonaciones, la versal y la sintáctica, se entrecruzan constantemente (por ejemplo en el encabalgamiento) y entre ellas se genera siempre tensión.

Sistemas Versales

El tipo de versificación que va a adoptar una lengua de acuerdo con sus condiciones y propiedades rítmicas recibe, según Belic, el nombre de sistema prosódico, estos tipos son: el cuantitativo, el silábico, el tónico, el silábico-tónico y el verso libre. Las normas específicas de cada forma versal de un sistema prosódico son su sistema métrico. Éstas se realizan a partir de un mismo principio básico aprovechando de modos diversos sus posibilidades, por ejemplo, en el sistema cuantitativo existen el pie trocaico, el yambo, el dáctilo, el anapesto, y el anfíbraco.

Versificación Cuantitativa

El ritmo del verso cuantitativo clásico se formaba con la alternación de sílabas breves y largas (a la unidad cuantitativa se la designa desde el XIX como *mora*) que se agrupaban en el *Pie*: espondeo, pirriquo, el troqueo, yambo, etc. La cantidad de pies y el tipo del antepenúltimo pie del verso le daba su nombre (por ejemplo: el hexámetro dactílico). El pie era puramente asemántico, y podía no coincidir con la palabra. Su función principal, dado que en la base del sistema cuantitativo de la poesía clásica subyace el canto, era la del compás.

El Humanismo intentó introducir la versificación cuantitativa en varios idiomas modernos europeos (sobre todo por el problema de la traducción de los clásicos), pero no tuvo gran éxito debido a las condiciones prosódicas de estos idiomas, en palabras de Belic: “la versificación cuantitativa conviene a los idiomas que tienen acento melódico y cuya cantidad silábica posee función fonológica”⁹ y no es ése el caso de las lenguas modernas. Al respecto

⁸ Trakl, Georg “Los cuervos” (Trad. H. A. Piccoli), CILHT.

⁹ Belic, Oldrich, *op. cit.*, p. 272.

de éste Navarro Tomás es bastante claro en su postura sobre la imposibilidad de la cantidad silábica en la poesía en lenguas modernas:

Individualmente consideradas las sílabas presentan entre sí notorias y variables diferencias de cantidad. Tales diferencias no responden a ningún orden regular de sílabas breves y largas. Es infundada la idea común de que las sílabas fuertes son largas mientras que las inacentuadas o débiles son breves. La realidad es que sobre la duración de las sílabas actúan conjuntamente en cada caso el acento, la estructura fonética, la posición y el énfasis. (...) Aunque sin relación de orden lingüístico con la naturaleza silábica, la cantidad, como se ve, continua desempeñando papel esencial en el ritmo del verso (...) Sílabas combinadas en cláusulas, cláusulas organizadas en períodos y períodos regularizados proporcionalmente por los apoyos del acento constituyen los elementos fundamentales de la versificación española.¹⁰

Verso Tónico

Esta forma de versificación somete a norma el número de tiempos marcados (sílabas tónicas) pero no su repartición en el verso. En el verso tónico entran en tensión la *fonología de la palabra* y la *fonología oracional*.

El acento rítmico suele marcar el núcleo semántico de un grupo de palabras al interior del verso que adquiere mayor importancia. Entre la fonología oracional y la léxica –a la que corresponden los acentos rítmicos- se crea entonces un sistema de acentos primarios y secundarios que hacen a la rítmica y al sentido del verso. Las asociaciones de sílabas en torno a los acentos métricos -los *grupos rítmicos*-, son al mismo tiempo unidades semánticas; el verso tónico posee, entonces, *ritmo semántico*.

La denominación de este tipo de verso se realiza a partir de la cantidad de su acentos: en la versología eslava se denomina a los versos con el término latino *ictus* (díctico, triúctico...) en inglés con el número de acentos seguido por el sufijo *stress* (acento) igual que en alemán se los denomina *zwei-, drei-, vier-... -hebung* (*die Hebung*: elevación, sílaba tónica o marcada).

Verso Silábico

En este verso la constante métrica es el número de sílabas. El cómputo de las sílabas termina, en lenguas como el francés, el portugués, el provenzal, el catalán y el ruso, en la última sílaba acentuada; en cambio en la poesía española e italiana, por la preponderancia de palabras paroxítonas, sirve de base la terminación llana para el cómputo, es decir que al verso de final oxítono se le suma una sílaba y al proparoxítono se le resta una. El punto de apoyo principal para este sistema prosódico es la sílaba final de verso que contiene la *cláusula acentual*. Fuera de la cláusula acentual, las sílabas tónicas y átonas del verso son

¹⁰ Op.Cit. Navarro Tomás, Tomás.P.26

métricamente equivalentes (son *isocrónicas*), no existe organización métrica de los acentos. El impulso métrico se realiza entonces aquí no a partir de los acentos sino del *isosilabismo*.

El verso silábico comienza a configurarse en la poesía latina –ya en el IV–, cuando comenzaron a desaparecer las diferencias de duración de las sílabas del griego.

La falta de regulaciones en su interior da mucha libertad al verso silábico, pero por otro lado el isosilabismo en la serie provoca el riesgo de la monotonía. Para paliar esto es que en los versos largos se hacen, por ejemplo, pausas obligatorias –cesuras–, y variaciones de ellas, ejemplo clásico de esto es el trímetro romántico francés. Esta introducción de nuevas cesuras viene a romper la clásica bimedialidad entonacional del verso.

En español la sílaba constituye la unidad que sirve para medir el tiempo. El verso típico culto es el endecasílabo y el más usado, el octosílabo. Pero el isosilabismo no es el único requisito; en español no hay verso sin las condiciones acentuales: once sílabas sin sus correspondientes acentos no hacen un endecasílabo. En español, los acentos y las pausas métricas (cesura de hemistiquio y cortes de versos) hacen al ritmo. Es decir, el español es esencialmente un verso silabotónico.

Verso Silabotónico

Éste puede considerarse una síntesis entre el sistema versal silábico y el tónico, ya que regula el número de sílabas y el de acentos, pero a diferencia del tónico, sí somete a regla la repartición de los acentos. El verso silabotónico se caracteriza por la alternación regulada entre tiempos fuertes y débiles (tónicos/átonos), esta alternación junto con la medida silábica fija hacen a su esencia. La estructura de este verso se compone de elementos rítmicos internos que adoptan el nombre de los compases de la poesía clásica: *pie o cláusula*. La denominación de los versos de este sistema se realiza según el tipo y la cantidad de pies, por ejemplo: troqueo tetrapedal.

Pero hay que tener en cuenta que en el verso de medidas binarias o ternarias es necesario no cumplir con la regla en un cien por ciento para evitar que la monotonía perturbe el ritmo. "La conmensurabilidad de los versos yámbicos o trocaicos consiste en que los acentos caen en las sílabas impares o pares, pero no necesariamente en todas",¹¹ es suficiente con la coincidencia de algunos acentos en toda la serie para mantener viva la presencia del ritmo y que éste no caiga por su propio peso.

¹¹ Belic, Oldrich, *op.cit.*, p. 356.

Verso Libre

En el verso libre el número de elementos que producen el impulso métrico y obedecen a normas está reducido al mínimo. Sus orígenes se remontan al período prerromántico, pero se cristaliza recién a mediados del XIX (con *Leaves of Grass* de Walt Whitman,) y alcanza su esplendor con el simbolismo.

El verso libre se basa fundamentalmente en el factor *entonacional*, es un producto de una segmentación rítmico-melódica más bien arbitraria en la que se juega tanto el impulso rítmico como su frustración. A su vez, la posibilidad de que existan versos de desigual longitud permite juegos en el *tempo* de la entonación que pueden ser aprovechados desde la composición el plano semántico, pues “los versos breves suelen leerse más lento que los rápidos como si se intentase igualarlos”,¹² y esto tiene el potencial de generar un poderoso efecto estético de contraste.

En este verso pueden faltar los elementos que parecieran hacer que los otros versos regulares sean versos (isosilabismo, isotonismo, etc.), pero no carecen de los elementos básicos que hacen a un verso: la segmentación y la entonación, “éstos constituyen su norma general, su metro”.¹³ En este sentido, todo el peso rítmico/semántico del verso pareciera recaer en la segmentación: la *pausa versal* adquiere en el verso libre una importancia decisiva, y el encabalgamiento un efecto potenciado.

Pero en el verso libre subyace como una memoria toda la tradición del verso medido y pueden reconocerse en él rastros de sus distintas formas, tales como la tendencia a la periodización de los acentos. Es por esto que creo que no es productiva la concepción del verso como o medido o libre -como dos conceptos totalmente opuestos-. Más bien, creo que la libertad del verso es un grado mínimo, una disminución o un uso arbitrario y desestructurado (y tal vez hasta inconsciente) de los recursos de la “estilización específica de la lengua”. Por ejemplo en el poema *De qué matiz...* de Juan L. Ortiz, se pueden identificar, en determinados pasajes, períodos rítmicos visibles que se introducen en el poema a aportar su potencia efectiva en momentos de intensidad; cito el fragmento final:

Seremos en la participación, en la “terrible participación”./
Entre las desgarraduras y las llagas y la sangre y las súplicas angustiosas,
traspasados pero atentos, con la honda fe libre aunque algunas veces ella nos duela...¹⁴

A partir de la palabra “desgarraduras” en el segundo verso, se instaura un segmento rítmico en el que va a aparecer una sílaba tónica cada tres átonas (des-ga-rra-du-ras-y-las-lla-

¹² *Ibid.*, p. 563.

¹³ *Ibid.*, p. 570.

¹⁴ Ortiz, Juan L., *Obra Completa*. Santa Fe, U.N.L., 2005, p. 411.

Sufotinsky, Eric Tomás: “El verso: una ‘estilización específica’ de la lengua. Algunos apuntes para la reflexión acerca de la poesía”

gas-y-la-san-gre...) con dos momentos de frustración: uno en “*sú-pli-cas-an-gus-tio-sas*”, que parece estar sólo para atenuar el efecto, y otro más fuerte que viene a terminar con el segmento rítmico a la vez que tiene un rol semántico importante en el poema: en “*la-hon-da-fe-li-bre*”. Cabría detenerse a estudiar mejor las implicaciones de la utilización de estos recursos en el contenido de este poema (o en cualquier otro) pero ése ya sería tema para otro trabajo. Sólo se quisieron presentar aquí algunas ideas básicas que considero que hacen un aporte sustancial a la reflexión sobre la poesía así como también son herramientas muy útiles para analizar y aún poder apreciar y disfrutar mejor el trabajo de la poesía.

Bibliografía

- Belic, Oldrich. *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Bogotá: Publicaciones del instituto Caro y Cuervo, 2000
- Navarro Tomás, Tomás. *Arte del verso*. México: Colección Málaga S.A, 1975
- Ortíz, Juan L. (Coord. Sergio Delgado) *Obra Completa*. Santa Fe: U.N.L, 2005
- Trakl, Georg. “*Die Raben*” (Trad. H.A.Piccoli). C.I.L.H.T. Última consulta 11/09/13 en <http://www.bibliele.com/CILHT/prakl.html>

Valenzuela, Marcos David: “Figuración metaliteraria en el *Quijote*: la ficción de la ficción”

VALENZUELA, MARCOS DAVID
marcosdavidvalenzuela@gmail.com

Figuración metaliteraria en el *Quijote*: la ficción de la ficción

Es sabido que el *Quijote* se cuenta dentro de las grandes novelas canónicas metaficcionales que ha producido la literatura universal. Ahora bien: ¿qué entendemos por *metaficción*? Para evitar el peligro de la naturalización (cuando todos decimos *x* sin saber qué es *x*), es conveniente echar luz sobre este concepto a los efectos de, por esta vía, entender de qué manera está operando en la estructura y en la trama de la novela cervantina.

Frente al concepto de *metaficción* no sólo hay peligro de naturalización sino también riesgo de lectura. A sabiendas de que un texto es *metaficcional* se exigen de él dos lecturas: la lectura de la ficción y la lectura de la ficción de la ficción. Entre estos dos niveles radica el riesgo. En palabras de Lauro Zavala:

La lectura de materiales metaficcionales es una actividad riesgosa. El lector de metaficción corre el peligro de perder la seguridad en sus convicciones acerca del mundo y acerca de la literatura. También corre el riesgo de modificar sus estrategias de lectura y de interpretación del mundo. Pero el mayor riesgo al leer estos textos es tal vez su poder para hacer dudar acerca de las fronteras entre lo que llamamos realidad y las convenciones que utilizamos para representarla. (Zavala, 2010: 353)

Más adelante una consecuencia:

La escritura metaficcional parece ser una escritura sin un objeto específico, lo cual significa que cada texto metaficcional construye su propio contexto de interpretación. Esto equivale a afirmar que cada texto metaficcional construye su propia propuesta acerca de las posibilidades y los límites del lenguaje, y, muy especialmente, acerca de lo que significan el acto de escribir y el acto de leer textos literarios. Lo que está en juego en la escritura metaficcional son las posibilidades y los límites de las estrategias de representación de la realidad por medio de las convenciones del lenguaje cotidiano y de los géneros literarios. (Zavala, 2010: 355)

Cuando hablamos de *metalingüística* entendemos que hablamos de mecanismos, procedimientos y estrategias que tienden a poner al descubierto la naturaleza del lenguaje, esto es, los principios que rigen su funcionamiento. La literatura en tanto que discurso implica, claro está, un tratamiento determinado del lenguaje o, dicho de otro modo, un trabajo determinado con el lenguaje. Cuando se nos pregunta qué es la literatura, todos coincidimos con nuestras respuestas en un punto: el concepto de *ficción*. No hay duda de que la literatura es ficción: una forma de (re)construir y (re)presentar la realidad, definida y dirigida por un sujeto-autor. El lenguaje literario es, entonces, un lenguaje ficcional: una invención, un artificio, una maquinaria que pretende abarcar y reproducir a través de ciertos principios lo que llamamos realidad. Hay escritores que encubren esos principios y hay escritores que los ponen en evidencia. Ponerlos en evidencia es tematizar la ficción, es decir, ficcionalizarla. En esto consiste la *metaficción*: ficcionalizar la ficción. Es lo que ocurre en el teatro de Plauto, ejemplo que entronca perfectamente con la novela cervantina dentro de la problemática que estamos comentando. ¿En qué medida Cervantes se acerca y se asemeja a Plauto, salvando las

diferencias genéricas? ¿Por qué podemos hablar de Plauto como autor de *metaficción*? La *palliata* plautina contiene en su textualidad elementos que revelan el artificio, como los prólogos y los apartes, instancias en las que los actores se dirigen directamente al público rompiendo la ilusión dramática. Es Plauto, en este sentido, un impulsor y un exponente de la *metateatralidad*. El estudio de la *palliata* plautina nos muestra cuáles son las convenciones no ilusorias más importantes de las que se vale Plauto: el prólogo y el epílogo, el monólogo y el soliloquio, el aparte, la representación-de-roles, la escena de fisgoneo y la representación-dentro-de-la-representación, y la improvisación. No ilusorias y meta-teatrales, estas convenciones son la sistematización de una "reconceptualización teatral" (Slater, 1987: 16).

Ahora sí: el *Quijote*. ¿Cuáles serían en el *Quijote* las convenciones metateatrales que permitirían adjudicarle, al modo del drama plautino, el rasgo auto-consciente? Ya decíamos de la mano de Lauro Zavala que "cada texto metaficcional construye su propia propuesta acerca de las posibilidades y los límites del lenguaje". Por lo que la novela cervantina es un universo que se cierra en sí mismo para su lectura y su interpretación. Todo lo que necesitamos estudiar en torno a la *metaficción* está ahí dentro, condensado tanto en la forma como en el contenido. No hay que pasar por alto que el *Quijote* no sólo es la primera novela moderna, sino que es la primera novela moderna que se convierte en el paradigma de la escritura metaficcional, siendo, asimismo, la *metaficción* un rasgo eminentemente moderno.

Un primer elemento metaficcional que podemos reconocer en el *Quijote* es la presencia de todos esos personajes que hacen conocer sus comentarios sobre la primera parte del *Quijote* o que andan por allí divirtiéndose con un ejemplar del texto cervantino. Esto es así que podemos jugar con la idea de que la novela es, en sí misma, un personaje más de este vasto universo ficcional que nos propone Cervantes. El libro, sostenido en las manos de los lectores "reales", se vuelve también material para los lectores ficcionales. Unos y otros leemos el *Quijote*.

En palabras de Ana Dotras:

Todos *son* lectores (el subrayado es mío): Don Quijote es el principal lector de la obra, con su peculiar forma de completar la indeterminación de los textos caballerescos; el cura, el barbero, el canónigo, entre otros, son lectores también de los libros de caballerías, Sansón Carrasco, los Duques, don Antonio, son lectores de la primera parte de la obra; otros personajes representarán, entre otros papeles, el del lector, espectador o audiencia. (Dotras, 1994: 62)

El primer elemento metaficcional es, pues, la ficcionalización de la lectura, fundamentalmente de la lectura del *Quijote*. Los personajes se vuelven lectores de la misma manera que los actores del drama plautino se vuelven comentaristas de la pieza en esas

instancias de marcada *metateatralidad* donde el teatro es auto-consciente. ¿Y cómo reaccionamos nosotros, lectores reales del *Quijote*, ante la lectura de los lectores ficcionales? ¿Y cómo reaccionan los lectores ficcionales entre sí?

Cervantes, retórico consumado, demuestra un afán vivo (...) por el efecto que una historia produce sobre los lectores, y eso le lleva a dramatizar el acto de leer. Cada uno de los intermediarios que intervienen en la narración y en la divulgación de la historia de Don Quijote, funciona, a la vez, como lector crítico de una versión previa de esa historia. En todos los casos la narración se estructura de acuerdo con la habilidad profesional del escritor que lee y selecciona con criterio crítico sus materiales y con las exigencias propias del acto de narrar. Pero ninguno de los intermediarios olvida al lector que le sigue en sus secuencias. (Haley, 1980: 272)

En el prólogo del drama plautino los personajes apelan directamente al público para llamar su atención sobre su comportamiento en el teatro y sobre el contenido de la obra por medio de aclaraciones o comentarios. Es lo que ocurre con los personajes cervantinos: tienen la novela en mano y comentan con destreza lo que el autor (a través de su narrador principal) quiere o necesita que comenten. Y aquí se establece el diálogo no sólo entre ellos como personajes, sino también entre ellos como lectores ficcionales y nosotros como lectores reales. Es en este diálogo donde el lector de *metaficción* se arriesga porque no debe dejar de ser consciente de que está leyendo en un doble nivel: el nivel de la ficción y el nivel de la ficción de la ficción. La dramatización o la ficcionalización de la lectura nos demuestra, en definitiva, que "cada texto metaficcional construye su propia propuesta (...) acerca de lo que significan el acto de escribir y el acto de leer textos literarios". (Zavala, 2010: 355) Los lectores reales del *Quijote*, así como sus lectores ficcionales, debemos demostrar destreza y habilidad para que el riesgo de lectura no represente una imposibilidad.

Un segundo elemento metaficcional del *Quijote* son los autores ficticios. Así como hay lectores ficticios hay autores ficticios que no son más que "máscaras ficcionales" detrás de las que se oculta el narrador principal de la novela, siendo éste la única proyección ficcional del autor empírico. Esto también representa un riesgo de lectura en un doble nivel: el autor empírico, Cervantes, crea a un narrador principal, el que a su vez "crea" una serie de autores ficticios. La diferencia estriba en que estos autores ficticios no son proyecciones narrativas como sí lo es el narrador principal respecto del autor empírico.

¿A qué responde esto que Lauro Zavala llama "la multiplicación de la voz narrativa"?

Los distintos autores que el autor empírico cita en el *Quijote* constituyen un procedimiento esencialmente argumental y estilístico estrechamente vinculado con la opción temática expuesta en la declaración autorial del prólogo a la Primera Parte, la crítica dirigida contra los libros de caballerías. Dentro del contexto paródico, los autores ficticios no son más que una parodia de los que solían figurar en esos libros como garantía de una historicidad insistentemente declarada, pero del todo inverosímil. Se trata

del recurso a pseudoautoridades historiográficas ficticias que eran usadas como falso testimonio de veracidad e historicidad. (Paz Gago, 1995: 91)

Podríamos hablar de multiplicación y de *transformación* de la voz narrativa. No hay que confundir el estatuto del que goza esta voz narrativa con el estatuto que les corresponde a los autores ficticios. Hay un único narrador que se hace cargo de la narración de principio a fin. En el transcurso de la narración este único narrador "crea", como si se tratase del autor empírico (en cierta forma se trata del autor empírico, aunque ficcionalizado), distintos autores ficcionales que no son ni personajes ni narradores, sino simplemente un recurso del que se vale Cervantes para escribir su parodia. Son dos los autores ficticios del *Quijote*: en primer lugar, Cide Hamete Benengeli, escritor e historiador de origen árabe; y en segundo lugar, el traductor morisco de Cide Hamete. Ni personajes ni narradores, estos autores ficticios están inscriptos en la narración del único narrador.

La posición superior del narrador sobre el autor arábigo y sobre su traductor está muy clara en el capítulo 44 de la Segunda Parte, donde una forma impersonal introduce una complejísima referencia a los distintos niveles de la autoría ficticia: *Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él lo había escrito...* Ese original no podría ser otro que el texto del narrador que integra los recursos a Cide Hamete y al traductor. (Paz Gago, 1995: 95)

El esquema ficcional Cide Hamete-traductor podría analizarse, asimismo, como un tercer elemento metaficcional si atendemos con exclusividad al efecto paródico que dicho esquema representa dentro de la narrativa cervantina. La recurrencia a un escritor y a un traductor de origen árabe es un guiño al lector respecto de cómo ha de ser leída e interpretada la historia de nuestro caballero andante y su escudero.

Al proponerse desacreditar los libros de caballerías, Cervantes no sugiere que no se lean, sino que se lean debidamente y se tomen por lo que son, extravagantes, y muchas veces bellas mentiras; ficción y no historia. A fin de conseguir este propósito, muestra cómo se estructuran tales ficciones disfrazadas como historia, poniendo al desnudo el armazón de su interior inconsistencia. Comenzando con una historia inventada de este tipo, escrita por un cronista moro sospechoso e insistiendo a continuación en la falta de credibilidad del mismo, probándola por las posibilidades de error y por la falta de comprobación histórica que se van multiplicando en cada etapa de la transmisión de la historia al libro, Cervantes da una lección objetiva sobre el modo de crear la ficción, con las mismas técnicas utilizadas por los que escriben Historia, una palabra, además, tan ambigua en español. (Haley, 1980: 286)

Justamente no hay que perder de vista que Cide Hamete además de escritor es *historiador*. Debido a su origen árabe, la historia que este escritor nos propone no inspira confianza y he aquí el efecto paródico buscado por Cervantes. El *Quijote*, un libro de caballerías, está escrito por un historiador árabe y está traducido por un intérprete árabe: historiador y traductor no son más que pseudoautoridades, las cuales son desacreditadas en el

juego intertextual que se abre entre la novela cervantina, cuya intención autorial conocemos, y los libros de caballerías. No es azaroso que Cide Hamete y su traductor no sean instancias narrativas sino imágenes proyectadas desde un único narrador y puestas en relieve para señalar su falsabilidad. La única voz auténtica es la de este narrador único, la proyección ficcional del autor empírico, quien controla toda la narración y maneja los hilos de la parodia que la misma está poniendo al descubierto.

Un cuarto elemento metaficcional, siempre en relación estrecha con los elementos antes mencionados, es el hallazgo del manuscrito que de alguna manera sostiene el proyecto de escritura. La contienda entre don Quijote y el vizcaíno queda suspendida hacia el final del capítulo 8 y la narración retoma su curso en el capítulo 9 a partir de este manuscrito escrito por Cide Hamete, cuyo título no es gratuito: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*. (DQ I, IX: 49) En este enunciado se condensa todo lo que el lector necesita saber para darse la advertencia: no es historia sino ficción.

En la lectura de la metaficción podemos reconocer las convenciones que hacen que un mundo (en este caso ficcional) sea coherente, y a la vez podemos relativizarlo y tomar distancia frente a este mundo, observando sus posibilidades y contradicciones internas, sus fisuras y su tal vez demasiada perfección formal. Al tomar esta distancia, adoptamos una posición paradójica tanto dentro como fuera del mundo ficcional propuesto por el narrador. Esto se logra gracias a la instancia de un metanarrador que se confunde con la voz del narrador; éste último respeta las convenciones, mientras aquél las pone en evidencia. (Zavala, 2010: 366)

El único narrador del *Quijote* es, entonces, un "metanarrador" que deja entrever las convenciones no ilusorias con las que se construye la novela cervantina: la ficcionalización de la lectura con la presentación de los lectores ficcionales, la multiplicación y la transformación de su voz con la presentación de los autores ficcionales como estrategias de "enmascaramiento y extrañamiento" (Paz Gago, 1995: 95), la diferenciación entre historia y ficción y el hallazgo del manuscrito como documento historiográfico.

Si hablamos de "metanarrador", también podemos hablar, por qué no, de un "metalector" al que podemos definir como el lector de metaficción, es decir, el lector que reconoce en su devenir la ficción de la ficción. Ante la escritura auto-consciente y no ilusoria de Cervantes, yo (ahora sí la primera persona del singular) me presento como un metalector para señalar y comentar un capítulo de toda la novela en el que la ficción deja de ser ficción para pasar a ser ficción de la ficción.

Recapitulando lo dicho hasta el momento, dos son las ficciones principales contenidas en el *Quijote*: por un lado, la *ficción autorial*: el único narrador de toda la novela, creado por el autor empírico, crea, en un segundo nivel, dos autores ficticios: Cide Hamete y su

traductor; por el otro, la *ficción histórica*: la historia de nuestro caballero andante y su escudero circula por ahí en un manuscrito firmado por un autor que es un historiador. El metalector debe reconocer estas dos ficciones, considerando que

el sistema metaficcional del *Quijote* es el resultado de combinar la pseudohistoricidad y la pseudoautoría. La primera consiste en crear la ilusión de que el texto que leemos es una historia cuyo estado literal se ve más o menos influido por las circunstancias que concurren en su transmisión, que es, obviamente, otra ilusión creada por el artificio del escritor; la segunda incorpora a lo anterior la ilusión de que el verdadero autor de la historia es otro (...). (López Navia, 2006: 173-174)

El metalector del *Quijote* ha de ser, en palabras de Santiago López Navia, un "lector informado", esto es, un lector necesariamente implicado en la cocina de la ficción: informado de las convenciones de las que se vale el autor para la constitución de dicha ficción, de modo que "para Cervantes, el arte es una especie de ilusión en la que participa el lector, como en un juego, sea o no consciente de su irrealidad". (Dotras, 1994: 62) Tanto los lectores ficcionales como los lectores reales del *Quijote* son lectores enterados. Está previsto por el autor que el lector participe en los detrás-de-escena de su escritura: instala la ilusión y, al mismo tiempo, la ruptura de esa ilusión.

Bibliografía

- Dotras, Ana María. "Cervantes: Don Quijote de la Mancha" en *La novela española de metaficción*. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.
- Haley, George. "Autor implícito: narradores/narratarios: lector" en *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, 1980.
- López Navia, Santiago. "Las claves de la metaficción en el *Quijote*: una revisión". *Oppidum 2* (2006): 169-186.
- Paz Gago, José María. "Narración. Narradores y narratarios" en *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995.
- Slater, Niall. "Convención y reacción" en *Plauto en la representación: el teatro del entendimiento*. New Jersey: Princeton University Press, 1987. [Traducción de la cátedra Lengua Latina II]
- Zavala, Lauro. "Leer metaficción es una actividad riesgosa". *Literatura: teoría, historia, crítica 12* (2010): 353-369.

Valenzuela, Marcos David: "Garcilaso, escritor mestizo"

VALENZUELA, MARCOS DAVID
marcosdavidvalenzuela@gmail.com

Garcilaso, escritor mestizo

La intención fundamental de la presente exposición es presentar la figura del Inca Garcilaso en tanto que sujeto de escritura en relación con la traducción.

Presentar la figura del Inca Garcilaso como sujeto de escritura implica pensar en cómo el sujeto empírico se relaciona con su producción y cómo de ésta deviene una identidad diferenciada. Hablar de esta doble relación implica retomar la noción de interpretación.

El objeto de esta interpretación en los *Comentarios reales* es el pueblo inca: su historia y su cultura. El Inca Garcilaso de la Vega interpreta al pueblo inca y lo hace como un escritor de frontera: desde la sangre quechua y la sangre española. Este mestizaje cultural es el que define su escritura.

Para ahondar y comprender, por una parte, los efectos y las resonancias del mestizaje cultural nos serviremos, en primera instancia, de las valoraciones del crítico italiano Giuseppe Bellini en *Historia de la literatura hispanoamericana*. Y para enlazar, por otra parte, estos efectos y estas resonancias con el concepto de traducción recurriremos a las consideraciones de otro crítico italiano, Umberto Eco, en *Decir casi lo mismo*. Bellini habla de fusión, esto es, comunión en un plano de igualdad de las dos sangres que conviven en el Inca Garcilaso. Eco habla, como veremos luego, de negociación.

Seguiremos el concepto de traducción en dos direcciones: la traducción llevada a cabo por los españoles y la traducción que nos deja el mestizo. El objeto de interpretación es el mismo: el pueblo inca. Estas dos traducciones entran no en conflicto pero sí en tensión en tanto y en cuanto el Inca Garcilaso, a diferencia de los cronistas españoles, es un escritor de frontera, es decir, una bisagra entre las dos razas que son partes constituyentes de su identidad, la inca y la española. El Inca Garcilaso rectifica: no se opone a la interpretación que hacen los cronistas españoles del Incario, pero sí deja al descubierto sus errores. Serían estos errores los que, en definitiva, conducen a la destrucción del pueblo inca. Y serían estos errores los que, al mismo tiempo, legitiman al mestizo como sujeto de escritura.

Podemos preguntarnos cuáles son estos errores y, en realidad, se sintetizan en uno solo: el desconocimiento de la lengua quechua. El Inca Garcilaso heredó la lengua del conquistador español y la lengua de la Incario. Los cronistas españoles hablan sólo la lengua de la corona y traducen mal la lengua quechua. Los errores legitiman al mestizo como sujeto de escritura porque no sólo forma parte del pueblo inca por ascendencia materna sino que también, y fundamentalmente, conoce y habla la lengua quechua, por lo que ofrece una interpretación que se plantea como *la más* auténtica. Una traducción en términos de negociación y no de corrupción.

Presento sólo el siguiente ejemplo, más que suficiente para alimentar de valor y de sentido el desarrollo de esta exposición. Cito:

El año de mil y quinientos y cincuenta y seis, se halló en un resquicio de una mina, de las de Callahuaya, una piedra de las que se crían con el metal [...] toda ella estaba agujereada de unos agujeros chicos y grandes que la pasaban de un cabo a otro. Por todos ellos asomaban puntas de oro como si le hubieran echado oro derretido por cima. Unas puntas salían fuera de la piedra, otras emparejaban con ella, otras quedaban más adentro. Decían los que entendían de minas que si no la sacaran de donde estaba, que por tiempo viniera a convertirse toda la piedra en oro. En el Cuzco la miraban los españoles por cosa maravillosa; los indios la llamaban *huaca*, que, como en otra parte dijimos entre otras muchas significaciones que este nombre tiene, una es decir admirable cosa, digna de admiración por ser linda, como también significa cosa abominable por ser fea; yo la miraba con los unos y con los otros. El dueño de la piedra, que era hombre rico determinó venirse a España y traerla como estaba para presentarla al Rey [...] Supe en España que la nao se había perdido, con otra mucha riqueza que traía. (Garcilaso, 1967: 80-81)

Tomamos la cita de Antonio Cornejo Polar en *El discurso de la armonía imposible...* para justificar un discurso de armonía imposible en la prosa garcilasiana. Pero antes de hablar de un discurso de armonía *imposible* consideramos pertinente hablar de un discurso de armonía a la luz del vínculo entre mestizaje y traducción que subyace en este trabajo.

Sobre el mestizo, Bellini escribe:

En su fuero más íntimo, este hombre experimentó el contraste surgido entre dos mundos diferentes, el español y el indígena, que trató en vano de resolver durante toda su vida. Era hijo de un conquistador, el capitán Sebastián Garcilaso de la Vega Vargas (...), y de una prima de Atahualpa, la princesa Isabel Chimpu Ocllo, que su padre había tomado como concubina. Así pues, el futuro escritor heredaba de su madre la sangre imperial de los Incas y de su padre un apellido ilustre, emparentado con las figuras más importantes de la España heroica y literaria. (Bellini, 1985)

Los *Comentarios* están animados, en este sentido, por un espíritu conciliador y será Gonzalo Pizarro, como un redentor, sangre y hueso de este espíritu y el héroe por excelencia de la prosa garcilasiana. Escribe Bellini:

Garcilaso pasa los años de su primera juventud en medio de la vida tumultuosa de la capital del antiguo imperio, entre el fragor de las armas y el trasfondo pintoresco del ambiente, choque de dos mundos antitéticos en busca de equilibrio. No había cumplido todavía los seis años cuando estalló la revuelta de los Encomenderos, capitaneada por Gonzalo Pizarro. (...) En este período el joven mestizo tuvo ocasión de conocer personalmente al hombre que encabezaba la revuelta, de admirar sus grandes cualidades humanas y en seguida sintió una gran simpatía por él, que fue aumentando hasta que comenzó a pensar en Gonzalo Pizarro como el posible redentor de su gente, fundador de un reino en el que las dos razas habrían podido unirse en armonía. (Bellini, 1985)

Además Bellini dice sobre Gonzalo Pizarro:

(...) Garcilaso no deja de mostrar su aprecio por Gonzalo Pizarro, rebelde contra la Corona. Él lo presenta como "buen caballero", con una dignidad extrema incluso al borde de la muerte. Su figura ocupa un puesto central de la obra y en los sentimientos del escritor. Mientras repudia a Hernández Girón, como vulgar traidor y rebelde, el Inca ensalza a Gonzalo Pizarro, persona que muy bien pudiera haber desempeñado funciones

más importantes en el mundo peruano, como fundar un reino en el que se concretase la fusión de las dos razas, la española y la india, proclamándose rey, cosa que "tan bien le estaba, según sus amigos decían". (Bellini, 1985)

Como se ve, Bellini habla en términos de "equilibrio" y de "fusión", pero también se refiere a las dos razas como "mundos antitéticos" que el Inca Garcilaso *espera* conciliar, por lo cual enaltece la persona de Gonzalo Pizarro y por lo cual su prosa es la máxima expresión de un drama interior. El escritor es mestizo de sangre, de raza y de nombre. La potencialidad del deseo que el Inca Garcilaso impulsa desde su "ser" hacia su "escribir", la comunión de las dos razas (*sus* dos razas), deja entrever que el discurso de armonía está viciado de imposibilidad. "Para el historiador ambos mundos permanecen divididos en sus responsabilidades y en su naturaleza." (Bellini, 1985) Y esta división se hace aún más evidente cuando el mestizo declara, en sus páginas, una toma de posición entre esos dos mundos "fundamentalmente a favor de la raza materna que va a sucumbir en el choque con la de su padre" (Bellini, 1985).

Ahora, si volvemos a pensar el vínculo entre mestizaje y traducción, tanto los prosistas españoles como el mestizo hacen una interpretación del pueblo inca. En la interpretación del Inca Garcilaso, debido a su *status inter*, emerge el discurso de la armonía. De ahí, es dado a entender la traducción como una negociación, siguiendo los planteos teóricos de Eco, "siendo la negociación, precisamente, un proceso según el cual para obtener una cosa se renuncia a otra, y al final, las partes en juego deberían salir con una sensación de razonable y recíproca satisfacción a la luz del principio áureo por el que no es posible tenerlo todo." (Eco, 2013)

Eco presenta la traducción como negociación del siguiente modo:

Podemos preguntarnos cuáles son las partes en juego de este proceso de negociación. Son muchas, aunque a veces carecen de iniciativa: por una parte, están el texto fuente, con sus derechos autónomos, acompañado a veces por la figura de un autor empírico – todavía vivo– con sus eventuales pretensiones de control, y toda la cultura donde el texto nace; por la otra, están el texto de llegada y la cultura en la que se introduce, con el sistema de expectativas de sus probables lectores y, a veces, incluso de la industria editorial, que prevé distintos criterios de traducción según se haya concebido el texto de llegada para una severa colección filológica o para una serie de volúmenes de entretenimiento. (Eco, 2013)

El objeto de la traducción, sea la española o sea la del mestizo, es el incario, su historia y su cultura. Desde la lógica barthesiana, estamos ante un *textum*, o sea una red de significaciones. No hay "autor empírico" (o lo sería el imperio incaico todo), pero sí "derechos autónomos" que se desprenden de la cultura en la que este *textum* se gesta y se reproduce hasta su muerte inevitable. Muerte por errores de interpretación. Los cronistas españoles interpretan *mal* el *textum* y llevan a la Corona una relación tergiversada y

distorsionada. Lo interpretan mal porque desconocen la lengua y, en consecuencia, todos los monumentos simbólicos que sostienen el ser incaico. El Inca Garcilaso, por conocer la lengua materna, puede ofrecer una interpretación lo más verdadera, lo más auténtica y lo más exactamente posible.

Pensar la traducción como un "proceso de negociación", de la manera en que lo entiende Eco, es definir la traducción como un "decir casi lo mismo". Me detengo ahora en este *casi*. Eco, que no escribe su libro como una teoría de la traducción, persigue el propósito de

intentar entender cómo, aun sabiendo que no se dice nunca lo mismo, se puede decir *casi* lo mismo. A estas alturas, lo que constituye el problema no es tanto la idea de lo *mismo*, ni la de *lo* mismo, como la idea de ese *casi*. ¿Cuánta elasticidad debe tener ese *casi*? Depende del punto de vista: la Tierra es casi como Marte, en cuanto ambos planetas giran alrededor del Sol y tienen forma esférica, pero puede ser casi como cualquier otro planeta que gira en otro sistema, y es casi como el Sol, puesto que ambos son cuerpos celestes y casi como la bola de cristal de un adivino, o casi como un balón, o casi como una naranja. Establecer la flexibilidad, la extensión del *casi* depende de una serie de criterios que hay que negociar previamente. Decir casi lo mismo es un procedimiento que se inscribe (...) bajo el epígrafe de la *negociación*. (Eco, 2013)

El Inca Garcilaso es el único que puede erigirse como un traductor-negociador por su situación de frontera, por su condición de mestizo, por conocer tanto la lengua de partida como la lengua de llegada. Tomando la pregunta que se hace Eco, la intención es determinar cuánta elasticidad tiene ese *casi* en la prosa garcilasiana. El mestizo asume el papel de traductor o de intérprete y traduce o interpreta el incario para la Corona, denunciando los errores cometidos por los cronistas españoles y afirmando su legitimidad como sujeto de escritura. Su fin no es desacreditar sus relaciones, pues así como no quiere faltar a la verdad indígena tampoco puede resentir la cultura española, sino mejorarlas por ser portadoras de palabras "malinterpretadas".

La intencionalidad del Inca Garcilaso es

reescribir la historia del Perú desde sus orígenes, labor que va a asumir como "traductor" de la lengua (y cultura) que han sido distorsionadas por las representaciones de los historiadores peninsulares. Apelando a su valioso conocimiento de la lengua *quechua* y a sus estrechos vínculos con la aristocracia cuzqueña, el autor propone el retorno a las fuentes originarias de su cultura –es decir, a la lengua de sus ancestros– como único medio de desentrañar el verdadero simbolismo del lenguaje y civilización de los antiguos peruanos. (Garcés, 2009)

Por lo cual los *Comentarios* deberían entenderse como un puente (lingüístico, si se quiere) entre el Nuevo Mundo y el Viejo Mundo, es decir que "para Garcilaso la conquista del Nuevo Mundo representa primordialmente un conflicto de discursos" (Garcés, 2009). Un conflicto que, de hecho, nunca se resuelve y que pone de manifiesto, por esta razón, el discurso de la armonía imposible defendido por Cornejo Polar. Siempre son dos los mundos,

nunca uno solo. Y si bien son dos lenguas (dos sangres, dos razas, dos nombres), así como son dos los mundos, nunca son dos las representaciones o las realizaciones de la realidad, sino tres. El imaginario de los indígenas, el imaginario de los españoles y el imaginario del escritor, que es tanto indígena como español. En este sentido, y siguiendo a Dante Liano,

podemos decir que, sin contradicción, el Inca es español, el Inca es indio y el Inca es mestizo. Las tres cosas a la vez. Porque son categorías que parten de un origen étnico para convertirse en culturales. No se puede dudar de la cultura india del Inca, si no por otra cosa por su dominio del quechua, aunque éste sea sólo un punto de partida para el conocimiento, visto y vivido, de la cultura en la que nació. No se puede dudar (y existen abundantes estudios sobre ello) de su cultura humanística española. No se puede dudar de la síntesis que el Inca hace de ambos elementos culturales. Su obra deviene coherente con esa conciencia. (Liano, 2009)

Ahora presentamos el discurso de la armonía *imposible*. En el ejemplo que he presentado al comienzo se observa lo que Cornejo Polar llama una "traducción triangular". La piedra encontrada en la mina es vista por los españoles como "cosa maravillosa", mientras que los indios la ven como "admirable cosa". Aquí tenemos, claramente diferenciadas, las dos miradas, es decir, las dos traducciones. Y estas dos traducciones, en un gesto conciliatorio, están puestas en un plano de igualdad: los españoles y los indios ven la misma cosa. Esto porque el Inca Garcilaso ha operado un vaciamiento de significado en la palabra *huaca*, quitándole su valor sagrado, funcional en la conciencia indígena. Si este significado se repusiera y se hiciera evidente, el gesto conciliatorio pierde su efecto ya que los españoles y los indios, en realidad, no estarían viendo la misma cosa y las dos miradas se tornarían irreconciliables: la *huaca* de los indios no es sinónimo de la piedra preciosa de los españoles. Lo admirable tiene que ver con el asombro que provoca para el pueblo indígena la presencia de lo divino en el mundo. Lo maravilloso estaría asociado a las fuerzas inexplicables de la naturaleza para una mentalidad europea, entre medieval y renacentista, fundamentalmente monoteísta. Pero el gesto conciliatorio se resiente de igual manera cuando el Inca Garcilaso afirma la duplicidad de su mirada: ve la piedra como la ven los españoles y como la ven los indios, con los ojos de los unos y de los otros. Aquí se instala la tercera traducción que contiene a las otras dos. Lo hace para darle voz tanto a los españoles como a los indios y para manifestar estas dos voces en su propia voz. Sabemos, se trata de un mestizo. Y el mestizaje configura la traducción. El Inca Garcilaso, en su identidad misma, es la prueba viviente de que son dos las miradas y de que siempre serán dos: dos mundos y dos culturas.

Y asimismo, tal como manifiesta Antonio Cornejo Polar,

¿no subyace en todo este relato la nostalgia por una unidad posible, totalmente áurea, que la historia terminó por destruir? Frente a esta unidad, esencial e impecable, la imagen de armonía que trabajosamente construye el discurso mestizo del Inca se aprecia más como

el doloroso e inútil remedio de una herida nunca curada que como la expresión de un gozoso sincretismo de lo plural. Ahora entendido en términos de violencia y empobrecimiento, casi como mutilación de la completud de un ser que la conquista hizo pedazos, el mestizaje –que es la señal mayor y más alta de la apuesta garcilacista a favor de la armonía de dos mundos– termina por reinstalarse –y precisamente en el discurso que lo ensalza– en su condición equívoca y precaria, densamente ambigua, que no convierte la unión en armonía sino –al revés– en convivencia forzada, difícil, dolorosa y traumática. (Cornejo Polar, 2010)

El Inca Garcilaso siempre estará dividido en dos y siempre escribirá desde la frontera. Es tan mestizo como la piedra que fue encontrada. Este desgarramiento será vivido, sin remedio, como un drama interior y la aporía de una identidad doble jamás será resuelta: el discurso de la armonía es imposible. Y el Inca Garcilaso no sólo es el primer gran prosista latinoamericano y no sólo es el primer gran escritor mestizo, sino que, sobre todo, su "ser" y su "escribir" son la nota más sobresaliente que no define únicamente la glosa garcilasiana: el desgarramiento entre los dos mundos es la nota más sobresaliente de toda la literatura latinoamericana.

Bibliografía

- Bellini, Giuseppe. "La voz de los nativos" en *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1985.
- Cornejo Polar, Antonio. *El discurso de la armonía imposible: (El Inca Garcilaso de la Vega: discurso y recepción social)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.
- Eco, Umberto. "Introducción" a *Decir casi lo mismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
- Garcés, María Antonia. *Lecciones de Nuevo Mundo: la estética de la palabra en el Inca Garcilaso de la Vega*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- Inca Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales de los Incas*. Estudio preliminar y notas de José Durand. Lima: Universidad de San Marcos, 1967.
- Liano, Dante. *El Inca Garcilaso, escritor de frontera*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.

Villalba, Gonzalo: “La ficcionalización renovada sobre la sociedad paraguaya en la narrativa de Roa Bastos”

VILLALBA, GONZALO
gonzalovillalba@yahoo.com.ar

**La ficcionalización renovada sobre la sociedad paraguaya
en la narrativa de Roa Bastos**

El cuestionamiento a la representatividad del arte que unifica a la heterogeneidad vanguardista de principios del siglo XX resiente el programa realista europeo decimonónico que, pese al fracaso definitivo de la propuesta alternativa de las vanguardias¹, deslegitima la continuidad de la poética originariamente autosuficiente del realismo aspirante de la representación universal y única sobre la realidad del mundo. Este panorama repercute dentro de la literatura realista latinoamericana por la complejización del efecto de realidad que compele, para sostener la credibilidad del relato, a la expansión representativa sobre la pluralidad cultural de las sociedades americanas anteriormente soslayadas por el esencialismo del planteo regionalista. De allí que la innovación en el realismo posterior a las vanguardias, esté imbricado con la jerarquización del procedimiento, en tanto aprendizaje de la potenciación creativa circunscrita con la *techné*: recurso sobreexpuesto por la grandilocuencia que el vanguardismo ostenta localmente con la convivencia entre la expectativa programática radical y la actitud antigregaria determinante del prolífero abanico de movimientos individuales. Esa desproporción advertible en las vanguardias por su intención de reinención total artística prevista desde la práctica ermitaña, contribuye con la ratificación de la técnica en tanto que el fracaso común en el proyecto medular de la fusión vital, la reconoce como mediación insoslayable entre arte y vida. Evidencia que si entiende negativamente la autonomía artística por el enraizamiento con el artificio, en su envés, lo estima como herramienta creativa maleable: esta noción media entre la concepción sustantivada originaria del pintoresquismo uniformador en el realismo de inicios del siglo XX con la pluralización poética de los realismos que emergen posteriormente a las vanguardias.

Esta ampliación de la narrativa realista reconoce la incidencia de la perspectiva autoral a través del uso original de los parámetros realistas, de modo tal que la recurrencia pietista practicada por el regionalismo en grupos históricamente connotados como originarios adviene, consiguientemente, *mise en scène* frustrante de la ilusión verista por la estereotipación reconocible.² En este sentido, la previsión del realismo posvanguardista sobre la significación

¹ Bürger entiende una conclusión ambivalente de la vanguardia histórica en tanto fagocitada por la institución artística, paralelamente, instala allí un modo productivo alternativo que la hace "revolucionaria" (Bürger, 1987: 116). De ahí la proyección ulterior en la resemantización de la obra tradicional, inclusiva de la reformulación de poéticas canónicas como la del gran realismo decimonónico. En este punto, el período posvanguardista puede caracterizarse por la diversificación en los 'usos' particulares del dispositivo tradicional realista (nótese la proliferación crítica de nomenclaturas que adicionan epítetos identificatorios de las variables), comúnmente orientados a expandir el efecto de verosimilitud debido a la ilegibilidad del modelo universal pretérito.

² Rama advierte sobre la crisis narrativa del regionalismo debido a la solidificación social ocasionada de la regresión romántica a los personajes originarios del indígena y gaucho, salvable mediante la modernización del relato con la adaptación de las técnicas foráneas para ficcionar la coyuntura local (cfr. Rama, 1982). En este punto, la cuentística roaniana supone una inflexión tardía –si estimamos que la modernización realista se extiende a lo largo de la década del 30 en la región–, originada por la evasión de los tópicos vigentes en la

narrativa crítica –si atendemos al potencial ideológico portable por el estereotipo–, requiere quebrar, según sugiere el Gordo en *Contar un cuento*, “la memoria de la costumbre”³ de modo tal de soslayar la representación de lo local cercada por el clisé folclórico.

Inmerso en esta perspectiva narrativa, la cuentística de Roa Bastos, inaugurada con *El trueno entre las hojas* (1953), configura una poética particular, cuya estrecha proximidad con el proyecto literario arguedeano, influye en la confluencia, ciertamente satisfactoria, de una “propuesta estético-ideológica” (Pacheco, 1988: 156). El hecho de que la escritura sea, para ambos autores, el espacio de una conflictividad simbólica que debe tender a la síntesis, explica el paralelismo de una matriz narrativa de transculturación modernizadora originada en el binarismo cultural existente en sus sociedades: la oralidad originaria de las lenguas americanas quechua y guaraní opuesta a la escritura idiomática extranjera del castellano.

De allí, también, la coincidencia, en ambos países, de la reiteración de la escisión lingüística en la jerarquización social verticalista dispuesta por los letrados americanos de lengua hispánica, de la cual, la postura compartida antihegemónica de ambos autores, los segrega, asentado, consecuentemente, una poética realista orientada a enaltecer los marginados por el proceso político de modernización: sus héroes (Solano Rojas en Roa; los indígenas en Arguedas) son los que la *ratio* de civilidad etnocéntrica europea significada por la letra excluye. El narrar adviene entonces connotación: pretende evidenciar la falacia de la ignominia de la esterilidad simbólica denegada, por la alteridad en la significación del mundo, sobre las otras culturas locales invisibilizadas por el europeísmo americano. Con la ubicación del punto de vista del narrador en los que se le niega la palabra, el relato reivindica, mediante el registro, la persistencia de la cosmovisión significativa de las culturas internas⁴ que, en ese sentido, valida una equiparación jerárquica rebelde con la universalidad aglutinante pretendida por la cultura letrada.⁵ De allí los fundamentos de la matriz narrativa

narrativa paraguaya idealizadores del pasado, a través de la revisita crítica de la historia que inaugura *El trueno entre las hojas*.

³ Roa Bastos, Augusto: *El baldío*, Losada, Buenos Aires, 1966, p.15. De aquí en más, se precisan las páginas que corresponden con esta edición.

⁴ El sometimiento solapado de las culturas internas es expuesto por Arguedas con el silenciamiento que imponen los patrones criollos –representantes letrados– sobre los indígenas: así en “El sueño del pongo”, la anonimidad del indio converge con el sigilo en el desempeño laboral: “el hombrequito *no hablaba con nadie*; trabajaba *callado*; comía en *silencio*” (nuestro subrayado). De allí la operación reversible inherente del relato con la dación de la palabra legitimadora de los letrados, cuya hegemonía cultural es suspendida –inclusive– con el sueño narrado por el pongo que concluye inversamente a las expectativas del patrón.

⁵ En *El trueno entre las hojas*, el paralelismo cultural es intrínseco con el maniqueísmo representativo entre la cultura interna aún ligada con la ruralidad –según lo evidencia la heroicidad de Solano Rojas–, antagónica con la modernización capitalista ubicada en la ciudad por la procedencia de allí de los personajes explotadores (Simón Bonaví y Harry Way). De ahí que la constitución de la peripecia narrativa con el enfrentamiento entre ambos sectores, prefigure una horizontalidad cultural refutatoria de la hegemonía social del programa modernizador

antihegemónica que determina la dualidad sistemática en la composición literaria de Roa Bastos y Arguedas: ambos recurren a las técnicas narrativas modernas de modo de incorporar "en lenguaje artístico" (Arguedas, 2006: 12) la binariedad cultural dentro de ficciones que se cuentan intencionalmente mediante la lengua foránea castellana para ubicarla simétricamente – lo que paralelamente proyecta una significatividad de horizontalización social– con las lenguas americanas involucrados en pasajes fragmentarios sin glosarios incorporados al relato.⁶

Pero, también, la insistencia, sobre esa narración, así, hibridada, de la posición rebelde en una prosa corrosiva de la normativa castellana por una práctica de "escribir contra la escritura"⁷ que incorpora la sintaxis de las lenguas americanas al léxico del castellano en una búsqueda de una adecuación discursiva que eluda mejor la "trampa"⁸ de la representación de la realidad multicultural, o mejor, transculturada latinoamericana reducida por el orden unidimensional del lenguaje escrito.

La 'trampa' de la representación realista roaniana involucra, entonces, dos operaciones lingüísticas imbricadas: en primer lugar, el embuste sobre los significados privativos del guaraní obligados a decirse, para la conservación, mediante la semántica otra de la lengua de la hegemonía modernizadora, originaria, al mismo tiempo, de un dialogismo por la puesta en contacto de las lenguas, fundacional, finalmente, de una práctica literaria idiosincrásicamente reconocible por la enunciación desde la periferia: es obra de transculturación.⁸

impulsado por los letrados, recíprocamente con la exposición del carácter resistentemente activo de las culturas internas pasible, inclusive, de triunfar transitoriamente como ocurre en "El trueno entre las hojas."

⁶ La literatura roaniana persiste continuamente en la nivelación jerárquica entre las lenguas europeas y americanas desde la propia arquitectura de los relatos. Concretamente, la estructuración prototípica de ellos exhibe una narración en castellano que convive con pasajes en guaraní introducidos, predominantemente, para la citación directa del discurso de los personajes. De este modo, "Carpincheros" es ejemplar de esta valoración simétrica, en tanto incluye frases en alemán y guaraní sin ofrecer –para ninguno de los casos– una versión en castellano.

⁷ La disyuntiva entre el par oralidad/escritura imbricada con la dualidad idiomática castellano/guaraní es transversal para la perspectiva transculturadora roaniana. En efecto, el doblez supuesto con la persistencia del guaraní a través de la codificación escrituraria creada por los españoles, se actualiza en la dubitación autoral selectiva de la lengua para el relato intencionalmente contrahegemónico, siendo el castellano garante de mayor cantidad de lectores afín con el propósito denunciante. De allí la opción por el castellano para conservar la cultura regional guaraní a través de la inclusión en la peripecia del relato (el conflicto antitético en "El trueno entre las hojas" entre en el *habitus* libre de los personajes próximos al río medular en la mitología guaraní, amenazado por la alienación ligada con la *ratio* industrialista impuesta desde la ciudad), pasible de difundirla entre el amplio universo hispanohablante, pese a la pérdida semántica intrínseca a la nominación guaraní. De aquí también el planteo creativo roaniano dialéctico como escritura contra sí misma, en tanto que si el falseamiento de lo real inherente a la mediación lingüística adiciona la extranjería idiomática del castellano, a la vez prevé la posibilidad de reversión con el propio efecto de veracidad creable a través de la continuidad prolifera narrativa, según la tesis realista practicada por el Gordo de "Contar un cuento."

⁸ Hay una contigüidad estimable en la matriz imperativa que comparte la univocidad lingüística perceptiva del mundo según sus categorías –anotada por Barthes como carácter "fascista" de la lengua (Barthes, 2003: 152)–, respecto de la unilateralidad universalmente insalvable de la modernización en tanto, dice Rama, "no es renunciante y negarse a ella es suicida" (Rama, 1982: 71). De allí el fundamento sobre la dicotomía recurrente en la narrativa roaniana, que, involucrada con el proceso creativo transculturador, recepta la cultura letrada hegemónica para trampearla por la horadación de su legitimidad mediante el artificio del relato: invención que

Roa Bastos representa así en "El trueno entre las hojas" la sumisión histórica paraguaya que impide continuamente el desarrollo interno a través del uso de la técnica del cuento moderno caracterizada, según Piglia, por la existencia de dos causalidades,⁹ versátilmente adaptables con la dualidad opositiva característica de la poética del realismo roaniano que, efectivamente, asume una matriz narrativa estructurante en el conjunto de estos relatos.

Si bien este primer cuentario exhibe una intransigencia radicalizada que deniega profundidad psicológica a los personajes¹⁰ y, por momentos, hace peligrar el verosímil, no obstante, rompe con el bagaje idílico de la literatura inmediatamente precedente, exponiendo las falacias sobre el progreso legitimado en el "hacer patria" de las elites locales gobernantes –por otro lado, en buena parte quienes habían escrito esa literatura a la que la obra roaniana se rebela– que soslaya la vejación cometida sobre los grupos explotados. De allí que la posición antihegemónica asumida por Roa se corresponda, dentro de la práctica literaria, a un combate discursivo contra el poder cultural: los esfuerzos narrativos están concentrados, en la totalidad de su obra, en la perfectibilidad continua del relato que desautorice la palabra de los dominadores regidos por el neocolonialismo que prorroga la explotación en el capitalismo vigente.¹¹ Con esa suspicacia, entonces, sobre la "gran trampa" inherente a la palabra¹² –dúctil para el sometimiento como para la liberación–, la narrativa roaniana se entrega a la "misión"

articula el contenido alternativo figurado en las tramas de insubordinación, con la expresión diferencial en la dicción del "castellano guaranizado" (Pacheco, 1988: 159) que extraña a la lengua estándar.

⁹ Referimos el planteo de Piglia sobre la individuación autoral pasible en la cuentística moderna, consistente en la creatividad vinculante entre las dos causalidades sugeridas para su estructura (cfr. Tesis sobre el cuento).

¹⁰ La duplicidad por las "fuerzas en tensión" (Vila Barnés, 1984: 30) en las peripecias de *El trueno entre las hojas*, replica en la tipificación opositiva de los personajes, cuyo esquematismo recargado resuelve en la ridiculización descriptiva hecha de los explotadores frente a la entronización alegórica de los héroes. De este modo, el uso reiterado de esa caracterización maniquea, resiente el verosímil por la predictibilidad narrativa advertible en el recurso: así la particularización de Solano Rojas con la grandilocuencia adjetiva previene de la acción sacrificial final, de la misma manera que los antagonistas resultan reconocibles por su apariencia risible: la desproporción física imaginable en Simón Bonaví aludido como "bajito y ventrudo", es posteriormente identificable en el exotismo de la indumentaria de Harry Way preparada para el *far west* norteamericano. Esta referenciación dicotómica es desplazada por la figuración ambigua del siguiente cuentario –*El baldío*–, originaria de una problematización ética sobre la actitud variable de sus protagonistas (piénsese, en el cuento homónimo, el dilema planteado con el asesino que descubre el bebé en instancias de deshacerse de un cadáver).

¹¹ En la sostenida impugnación de Roa sobre la palabra subyace la opresión del castellano, ligado históricamente como idioma del poder represor del pueblo guaraní que lo instala –previsiblemente– como lengua de prestigio pese a la diglosia reconocida oficialmente. De allí la intención –remisible con las tretas del débil– de servirse del castellano para cuestionar su hegemonía a través de la vinculación de sus usuarios con la mentira y violencia que tematizan los relatos (así, en "El trueno entre las hojas", es la lengua de Simón Bonaví o, inclusive, persiste en el *pidgin* de Harry Way), distinguiéndolo de las víctimas de Yasy-Mörötĩ hablantes de un castellano guaranizado. De este modo, el uso de las lenguas en la narrativa roaniana, articula el debate político sobre la alternancia de la dependencia con la ex metrópoli, cuya desacreditación del castellano involucra al modelo letrado de subyugación aún vigente por un "pensamiento ideológicamente colonizado" (Roa Bastos: *El texto cautivo*).

¹² Aquí, también, la proximidad entre el artificio narrativo que comenta el Gordo en "Contar un cuento" respecto de la orientación artística de Roa para "hacer que la palabra sea real" (cfr. *El texto cautivo*, p. 6).

(Pacheco, 1988: 160) de una escritura lo suficientemente denotativa de lo real.¹³ Proyecto que, lingüísticamente inviable debido a la mediación irrenunciable de los signos con el mundo, no obstante, deviene creativamente fértil por las expectativas, también, inclaudicables sobre una potencial mejor manera de nombrar las cosas que, consiguientemente, solventan una perfectibilidad narrativa que, impedida de ser –en tanto instancia de discurso– realidad tangible, puede, por lo menos, optimizar las técnicas narrativas contribuyentes con la ilusión de realidad.

Ficcionalizar la violencia histórica

"Ser dominados culturalmente es ser seducidos. A veces violados"
Augusto Roa Bastos en *El texto cautivo*

La constante en el programa cuentístico roaiano compromete la certeza fundacional estrechamente ligada con la situación política contextual periférica oprimida por la hegemonía extranjera. Esa violencia ejercida por el poder dominante, recurrente en las literaturas de Latinoamérica por la historia común de la imposición "terrible" de la transculturación compulsa sobre la región,¹⁴ es la que unifica temáticamente los relatos roaianos mediante una intervención decisiva que tienden a frustrar, por la supremacía de la fuerza, la efectivización de una alternativa contrahegemónica.¹⁵

La brutalidad exponencial de la violencia en los relatos denuncia la impunidad de los crímenes cometidos por el sistema de explotación que, legítimos a la lógica segregacionista inherente a la desigualdad social estructurante del modelo, son significativamente referenciales del Paraguay respecto de la violencia históricamente ejecutada sobre la cultura guaraní.¹⁶ En ese punto, el servilismo histórico entre el control político imantado con el poder persuasivo de la palabra de la ciudad letrada de Rama, también, influyen en la crudeza de la

¹³ Misión de perfectibilidad autoral exponencial sobre la variación perceptiva de la realidad que proroga en la iluminación de alternativas a la opresión política hecha por los protagonistas roaianos. De ahí que en la contradicción –tematizada con la dualidad política antitética o la dualidad representativa entre arte y vida–, esté la fecundidad del cuento roaiano.

¹⁴ Ese adjetivo sintetiza –para Ortiz– el trauma de la transculturación: "Fueron dos mundos que recíprocamente se descubrieron y entrecocaron. El contacto de las dos culturas fue terrible" (Ortiz, 1940: 88).

¹⁵ Por ejemplo, en "El trueno entre las hojas", la injerencia final del gobierno, afiliado de forma con las políticas decididas por la metrópoli, aborta la forma alternativa del cooperativismo "hecho en amistad y armonía" que hacen del trabajo, para los habitantes de Yasy-Möröti, "cosa buena y alegre."

¹⁶ Entre los dos primeros cuentarios de Roa, cambia el esquema confrontativo férreo originario por una insinuación que, creemos, perfecciona formalmente el verosímil por la ambigüedad pasible de interpelar la complejidad política paraguaya de modo más persuasivo a la simplificación inicial del binarismo autoexcluyente. De este modo, la manutención del tono denunciante en *El baldío* persiste en un heroísmo reivindicatorio de los ignotos al poder (protagonizan quienes "no tenían cara"), cuya extracción de la anonimidad refracta la paz social idealizada por la continuidad opresiva del proyecto letrado liberal.

prosa roaniana para, por la potencia de la imagen exacerbada¹⁷, deconstruir el arraigamiento social de la versión representada por la elite dominante sobre los privilegios de clase denegados a los oprimidos a quienes, inclusive, se les niega identidad histórica. La violencia es, en ese sentido, significativa de la resistencia de la periferia que niega la aculturación del aglutinamiento homogeneizador del poder económico pese a la inferioridad de condiciones debido a la supremacía de medios coercitivos físicos e ideológicos de los centros hegemónicos. De este modo, el uso del fuego que hacen los personajes rebeldes de “El trueno entre las hojas”, proyecta una significación doble: ligado con el *rictus* local de los islotes incendiarios en la noche de San Juan, adviene, efectivamente, purificación en la incineración de Harry Way, redentora de la violencia capitalista intrínseca a la instalación del ingenio azucarero en Yasy-Möröti.

Pese a las reticencias de Roa hacia la palabra por la contaminación histórica con el poder hegemónico –prolongado en la administración literaria por el mercado– y a las suspicacias de manipulación por la propiedad de falsificación lingüística de la realidad comprobable desde el propio arte narrativo, la escritura encuentra justificación para Roa en la autonomía (trascendente, inclusive, al cerco de los discursos predominantes) de la plurivalencia del texto literario. Desde el dialogismo con la que se concibe a la experiencia literaria, la escritura, si alcanza una depuración lo suficientemente efectiva para una nominación adecuada del mundo, puede emular la interacción personalísima del diálogo oral entre el lector y autor que, en ese sentido, libere de los sentidos perimidos sobre la realidad por los discursos hegemónicos sin que, por ello, implique una adhesión a la perspectiva ideológica sostenida por el autor.

En la rémora vanguardista de artificialización de oralidad en la escritura soterradamente regida por la gramática guaraní, Roa retoma el proyecto transculturador arguediano, cuya problematización sobre el inexorable cruce cultural, resuelve creativamente –estimable por la variación en su composición cuentística– con la búsqueda de perfectibilidad técnica para trampear a la lengua. Proyecto creativo tensado dialécticamente por la escritura sublevada a sí misma en tanto dispositivo autoritario –fascista en la metáfora barthiana– inclusivo de la propia obra, encuentra, en la plausible interpelación con el lector respecto del orden cotidiano naturalizado, la motivación ética para la continuidad productiva. Así lo deja

¹⁷ La intensificación de la violencia propicia la ruptura de la representación idílica sobre la integración política de la sociedad paraguaya narrada por la literatura precedente. En este punto, el exceso represivo de los capitalistas en la narrativa roaniana, crea un *continuum* que deslegitima el planteo historiográfico liberal sobre el desarrollo interno obtenible de la inversión extranjera. De allí la focalización de la opresión con las escenas sobrecargadas de disciplinamiento físico: en “El trueno entre las hojas”, la tortura a los rebeldes junto con el sometimiento coercitivo de los trabajadores a la lujuriosa Vaca Brava.

expuesto el personaje agonizante del Gordo antes de narrar su cuento perfecto, simbólico de la muerte autoral tras la clausura de la búsqueda artística: "Yo mismo hablo y hablo ¿Para qué? Para sacar nuevas capas a la cebolla."

Bibliografía

- Arguedas, José María (2006): "Yo no soy un aculturado." En *El zorro de arriba y de abajo*, Caracas: Fundación editorial el perro y la rana.
- (1983): "El sueño del pongo." En *Obras completas*, Lima: Horizonte.
- Barthes, Roland (2003): *El placer del texto y Lección inaugural*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bürger, Peter (1974): "Cap. III: La obra de arte vanguardista." En *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, pp. 111-149.
- Ortiz, Fernando (1991): "Cap. II: Del fenómeno social de la 'transculturación' y de su importancia en Cuba." En *Contrapunteo cubano entre el tabaco y el azúcar*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, pp. 86-90.
- Pacheco, Carlos (1988): "La binareidad como modelo de concepción estética en la cuentística de Augusto Roa Bastos." En Burgos, Fernando: *Las voces del Karái: Estudios sobre Augusto Roa Bastos*, Madrid: Euro Latinas, pp. 155-162
- Rama, Ángel (1982): *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Roa Bastos, Augusto (1981): *El texto cautivo*, Madrid: Universidad Alcalá de Henares.
- Vila Barnés, Gladys (1984): "Escisiones y contrastes: el universo cuentístico de *El trueno entre las hojas*." En *Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos*, Madrid: Orígenes, pp. 25-49.

La cuestión del espacio / en el límite de la literatura

Dra. Mónica Bernabé

Profesora Adjunta

Literatura Iberoamericana II

Brevemente: la materia disminuye;
el proceso de desmaterialización aumenta
cada vez más. Perezosas masas de
materia son reemplazadas por energía liberada.
El Lissitzky, *El futuro del libro*

I

Un lugar sin límites es el título de una memorable novela de José Donoso. Un lugar sin límites nombra un espacio difícil de precisar, un territorio indeterminado, que se ofrece a la búsqueda, que se abre a la investigación. Un lugar sin límites remite a la potencia de la literatura que hoy circula traspasando las fronteras discursivas y las formas de recepción que prescriben las disciplinas. ¿Cómo dar cuenta –en el marco de la investigación literaria– de ese flujo incesante, de ese desborde de objetos e incumbencias? Cuando las certezas de los códigos aprendidos se diluyen, es preciso reformular los modos de acceder al conocimiento de la *experiencia sensible* para decirlo con el título de otra novela memorable. ¿Será posible atender a las incumbencias de nuestra disciplina (entendida como la construcción de un campo de saber con un conjunto de métodos específicos) sin quedar cautivos en los exclusivos territorios de la autonomía? ¿Cómo dar cuenta de la coyuntura que necesariamente atraviesa toda experiencia sensible sin reducirla a diferencias de género, étnicas o sociales? ¿Cómo darle lugar, en nuestro programa de estudio, al desafío que constituyen las nuevas tecnologías?

Desde hace un tiempo un sector de la crítica literaria discute sobre la pertinencia o no de la categoría denominada “post-autonomía”; se discute sobre el fin de la razón de ser de nuestra disciplina, se ponen en duda los límites y la especificidad de la literatura. Menos que al temor por el posible fin de la disciplina, la discusión parece responder a un malestar curricular que circula en la universidad como el fantasma de un postergado debate sobre las pertenencias institucionales de los saberes, sobre las atribuciones disciplinares, sobre los alcances teóricos y metodológicos de las prácticas interdisciplinares. La discusión gana en profundidad si le otorgamos dimensión histórica. Esta intervención gira en torno a esa

posibilidad. Si entre las dos proposiciones del título de la conferencia he insertado una barra, es con la intención de indicar el corte desde el que funcionan las Relaciones (así, con mayúscula tal como funciona en el pensamiento espacializante de Édouard Glissant). Me instalo en la cesura, en el umbral, no como limitación, sino como posibilidad para preguntar por el límite de la literatura, por sus extensiones y expansiones.

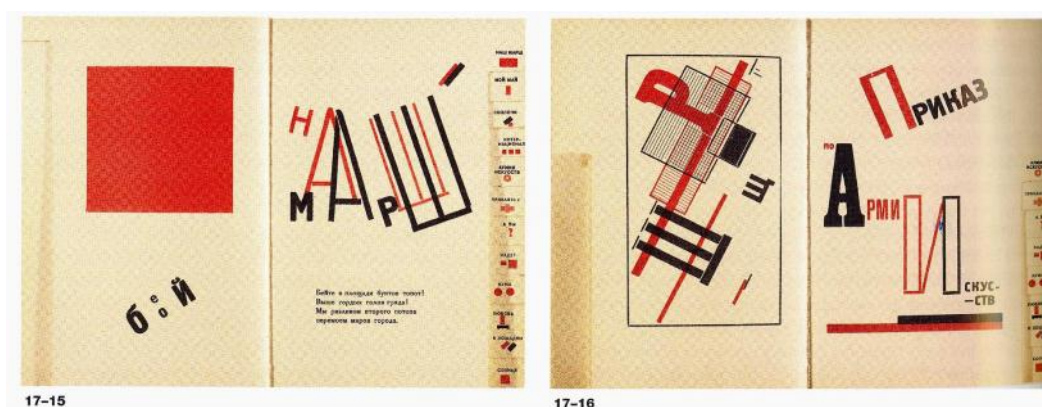
El planteo tiene su historia. En la nota editorial de *Los libros* de mayo de 1970, escrita en las aguas turbulentas de la neo-vanguardia argentina, hace casi medio siglo, se anunciaba la “latinoamericanización” la revista. Para esa época, “latinoamericanizar” era accionar desde un posicionamiento político en favor de la revolución y el compromiso intelectual.¹ A un mismo tiempo, la nota editorial examina los criterios desde los cuales habían sido concebidos los números anteriores: si la revista había cometido “errores” (*sic*), la causa radicaba en la exagerada utilización de tecnicismos, en la insistencia en una terminología restrictiva que no permitía la incorporación de lectores más allá del círculo cerrado de los especialistas. Y derivado de lo anterior, en lo relativo a la literatura, introduce una mirada crítica hacia los que sostenían que el libro era el lugar donde se insertaban “las obras”, cuestionamiento paradójico si se tiene en cuenta que “los libros” era precisamente el nombre bajo el cual era editada la revista:

Ya se sabe que el formato libro no privilegia ninguna escritura. Es posible que las obras más importantes se estén escribiendo en las noticias periodísticas o en los flashes televisivos. O en los muros de cualquier parte del mundo. Estos textos, al igual que los libros tradicionales requieren una lectura que descubra su verdad. *Los libros* se ocupará cuando sea necesario, de los diarios, la televisión, el teatro, la radio, el cine. En este número se habla, por primera vez, de una película.

De este modo retornaba un debate central de las vanguardias del veinte. En el horizonte se vislumbraba una literatura fuera de la tradición del libro, una literatura más allá de la alta cultura. El tema había sido planteado por Oscar Massotta cuando en 1967 dictaba conferencias y escribía sus ensayos sobre arte y vanguardia para el Instituto Di Tella. “Después del pop, nosotros desmaterializamos” es un texto clave en este sentido. Según Massotta, el arte está estrechamente vinculado a la dimensión tecnológica de lo social (a la biopolítica, diríamos hoy) y demanda a sus productores una toma de posición frente a las tecnocracias, es decir, a la absorción que los grupos de poder hacen del saber producido socialmente. Los sesenta fueron presentistas, quiero decir, fueron años en que para ser intelectual había que asumir una posición en la batalla por la construcción de un saber sobre

¹ Los tiempos han cambiado. Cuando hoy se dice que Argentina se ha “lacionamericanizado” es para aludir al aumento de los porcentajes de pobreza, el deterioro y ausencia del Estado en áreas sensibles como la educación, salud y seguridad.

lo inmediato y accionar por una futura desalienación. Y en medio de la batalla, no es casualidad que Massotta reproduzca fragmentos de un texto de El Lissitzsky (“El futuro del libro” de 1927 traducido por *New Left Review* en 1967) donde argumentaba sobre la desmaterialización del arte y la literatura. El concepto de “desmaterialización”, que el vanguardista ruso concibió desde su experiencia como editor de libros para la revolución, está estrechamente ligado a la aparición de las masas semi-alfabetizadas convertidas en audiencia y a la descomposición del libro en páginas aisladas y en afiches de diseño. La relación entre escritura e imagen se constituía como fundamento de un proyecto que apuntaba a intensificar el cruce de fronteras entre las disciplinas y los saberes.

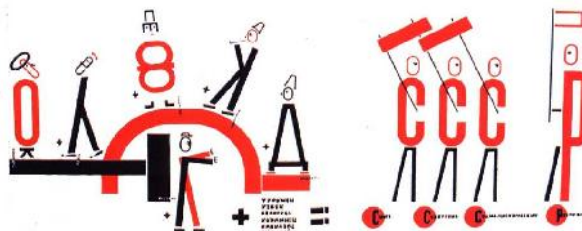


El Lissitzky retorna en los sesenta porque fue la época en que se produjeron enormes transmutaciones en la formas de la literatura en América Latina, particularmente en sus modos de distribución y consumo. (“Centro Editor fuiste más importante que mi padre y que mi/ madre y/ en mi juventud estuviste a la altura de Boca Juniors!” dice un poema de Washington Cucurto). Si las vanguardias trabajaron sobre contenidos utópicos, el que insiste y se extiende es el deseo de abolir la frontera entre alta cultura y consumo masivo. La barra del título de esta charla, precisamente, hace referencia a esta dimensión tecnológica de la literatura y el arte sobre la que la modernidad operó la “Gran División”, noción crítica que introduce Andreas Huyssen para argumentar sobre las relaciones ocultas entre arte, tecnología y culturas de masas. Desde mediados del siglo diecinueve la relación entre industria cultural y alta cultura fue volátil y confusa, pero la emergencia de las vanguardias rusa y alemana trajo aparejado el mayor ataque hacia la autonomía del arte moderno y la exclusión de su otro: el consumismo de la cultura de masas. La creencia en la Gran División –dice Huyssen– con sus derivaciones estéticas, morales y políticas, persiste aún hoy en el ámbito académico (testimonio de la casi absoluta separación institucional de los estudios literarios –incluyendo

la nueva teoría literaria– de la investigación acerca de la cultura de masas, o de la difundida insistencia en la exclusión de cuestiones éticas o políticas del discurso sobre el arte y la literatura).

Entonces, la revisión de la teoría de la vanguardia, el retorno a sus dilemas, abre las puertas para la reflexión en/sobre el límite de la literatura y la noción de autonomía sin las presiones de la creencia en la Gran División y sus mitos derivados: el de la “originalidad”, el de la “autenticidad”, para dar ejemplos de los valores burgueses más resistidos por las vanguardias. Traspasar el límite de la literatura, pensar sus relaciones con las artes plásticas, el cine, la fotografía, los imaginarios sociales, los medios masivos (la lista podría ser interminable) no consiste en sumar disciplinas: en la “y” del encuentro se diluye la inestabilidad que desata el pasaje, el tránsito de un lugar a otro. Muy por el contrario, se trata de articular una epistemología del tránsito, de pasajes al otro lado, un tránsito, como diría Michel De Certeau, donde el lugar propio se ensucia por una serie de cuestionamientos: el lugar propio del sujeto del saber con relación al objeto estudiado, el lugar propio de la disciplina en relación con las prácticas sociales, artísticas, literarias.

En un momento de mucha dispersión y pocos consensos sobre los modos más adecuados de abordar nuestro objeto de estudio, resulta interesante pensar en conceptos o definiciones en transición como propone García Canclini desde un punto de vista crítico hacia el estado actual de los Estudios Culturales. De las nociones que enumera me interesan dos que considero los núcleos vitales desde donde partir para poder activar la experiencia sensible: el “asombro” y la “estética”. Las dos nociones están íntimamente relacionadas. El asombro, en el sentido de sorpresa, es el dispositivo indispensable para detectar la presencia del arte. Las vanguardias hicieron del asombro un componente central. El asombro acontece cuando nos enfrentamos al plus del estilo. “¿Qué hacer con el excedente de sentido?”, pregunta García Canclini, “¿qué hacer con la densidad semántica no capturada por la estrategia culturalista o sociologizante?”. Si ese excedente es una posibilidad de resistencia al mercado, entonces es imperioso que nos ocupemos de él cuidándonos de no recaer en el idealismo estético.



II

“Ya avisaré cuando escriba un libro” avisa María Moreno en el prólogo a la edición chilena de una antología donde reúne ensayos y artículos publicados en periódicos, revistas, suplementos culturales entre 1982 y 2012. Treinta años de escritura desde un lugar extraño a la ciudad letrada, como diría Rama, la llevan a afirmar: “En suma, soy periodista”. Sin embargo, nos cuesta creerle. Periodista *sui generis*. Periodista, sí, pero con aspiraciones de escritora. Podríamos decir que María Moreno es un “caso”, un “ejemplar”, de una práctica de la literatura a distancia del patriarcado de las letras y al margen de las tapas del periódico. Desde esta doble “media” pertenencia y/o media exclusión, se sitúa en la indeterminación de un espacio singular, una suerte de *No man’s land* de los campos en disputa. Ese lugar al que van a parar los inclasificables que escriben al margen de la noción de “obra” y de “libro”: “Creo que lo único que he escrito de mi ‘obra’ ha sido mi seudónimo, compuesto por mi primer nombre legal y el apellido de mi hijo, aunque ocasionalmente estuve casada con un Moreno”. Manifiesto programático elaborado a partir de la extrañeza con la que practica su identificación fuera de las normas del registro civil, también fuera de las demandas del mercado literario que premia al feminismo políticamente correcto en la figura de “la mujer-escritora”.

Parto del ejemplo de María Moreno para referirme a las escrituras que funcionan desagregadas del sistema literario, que circulan en los márgenes del campo y que desde hace unos años la crítica académica viene incorporando a su corpus de trabajo bajo la denominación de “crónica”, es decir, adscribiéndolos a la serie literaria dentro del género propio de los inicios de modernidad en América Latina, o sea, a una coyuntura absolutamente distinta a la de inicios del siglo XXI. La confusión tal vez proviene del hecho de que escritores como María Moreno, Carlos Monsiváis, Pedro Lemebel reciclan, para un uso contemporáneo, algunas de las estrategias que los modernistas de fines de siglo XIX utilizaron para la construcción de la imagen de artista y la formación de un público lector: el despliegue de un estilo de escritor en el seno del periódico junto con un toque “raro” en la autfiguración que sigue funcionando como provocación. Será por eso que sus escrituras pueden entrar, aunque ajustadamente, en el saco de esa categorización. Sin embargo, es preciso anotar las diferencias, la más notable: la fabulación de una voz entre plebeya y poética como estrategia de escritura que les posibilita dialogar con los otros. “Escritores que escribiendo –dice Moreno– dan que hablar y hacen hablar para después escribir”.

Pero si nos permitimos insistir con las coyunturas, es porque ponen en evidencia la distancia entre las prácticas de los cronistas del modernismo y las formas narrativas de los escritores contemporáneos. Entre ellos se extiende, además de un siglo, un modo muy diferente de entender la literatura y un abismo tecnológico que es necesario considerar. Nos interesa el contraste porque permite resaltar justamente la diferencia sustancial que existe entre la batalla por la autonomía (por la especificidad propia de los inicios de la modernidad literaria en América Latina) y el actual proceso de desagregación de escrituras en el marco de desclasificación de las tradicionales categorías simbólicas desde las cuales se funda nuestra disciplina. Si faltan mapas confiables para analizar el lugar que ocupan la literatura y las artes en estos tiempos de desbordes de la modernidad, se impone, entonces, estudiar los fenómenos insertos en las relaciones que rodean a esas prácticas discursivas y a los acontecimientos que las determinan. En definitiva, es de urgencia atender no sólo al funcionamiento del sistema hacia el interior del campo, sino también ponerlo en relación con la crisis del sistema educativo, en particular en el área de las humanidades y las ciencias sociales. Para decirlo con Stuart Hall:

El fondo de todo esto es un sentido de malestar e incertidumbre que sólo puede ser apuntalado por un currículo nacional; con los enormes desplazamientos de una cultura tradicional profundamente centrada y jerárquica que ha sido corroída por la migración, por la fragmentación, por la emergencia de los márgenes, por las luchas de los márgenes para entrar en la representación, por la confrontación de los márgenes con el poder cultural [...]

Cito a Hall porque interroga por el futuro de las humanidades en la coyuntura inglesa de la posguerra y el thatcherismo. La caída del Estado de bienestar y el desmantelamiento del industrialismo en los ochenta lo llevó a formular una serie de preguntas incómodas: ¿quién puede decirse inglés?, ¿cuáles podrían ser las identidades para reclamar en el siglo XXI? “En búsqueda de una respuesta a esa pregunta –decía hemos– ido a los mares del sur para defender las Malvinas”. Precisamente, desde una nación imperial, la cuestión de los imaginarios de pertenencia a un territorio y una lengua resultaban cruciales para reflexionar sobre el destino de las humanidades y el estudio de la literatura. De ahí la decisión de introducir la cuestión del espacio en tanto el lugar de pertenencia para discutir sobre la literatura. Podemos invertir la perspectiva y preguntar desde nuestra localidad qué significa hablar desde los mares del sur, en el lapso que va de la Guerra de Malvinas y la posdictadura hasta nuestro presente, que son precisamente los años comprendidos por la antología de María Moreno. Treinta años de democracia, treinta años desde la normalización de la universidad, treinta años de crítica

literaria que deberían orientar la evaluación de un proceso en el que hemos acumulado una serie de deudas sociales. La crisis cultural amenaza a las humanidades y a las razones curriculares que organizaban disciplinas como la de los estudios literarios porque las tecnologías y las desigualdades las atraviesan de principio a fin.

Desde esta perspectiva, la noción de “obra” y de “libro” y el debate en torno a los asuntos específicos del campo literario nos lleva a formular una serie de preguntas: ¿cómo estudiar la literatura en su condición diaspórica? ¿Cómo estudiar un objeto que fue desmaterializando y transmutando en energía liberada como profetizaba El Lissitzky en 1927? ¿Cómo se legitiman las prácticas en el marco de este tránsito incesante? ¿Dónde está el principio y dónde está el fin de un campo en continua expansión? Se trata de configurar un corpus por fuera de la creencia de la Gran División. Me refiero a las formas de una narrativa que, más allá de la clasificación y encuadramiento en un tipo genérico, opera desde materiales heterogéneos, algunos de ellos exógenos a la literatura: imágenes fotográficas, registros de voz y video-grabaciones, notas de observaciones, pequeñas narraciones, ensamble de escenas, citas de material documental, citas literarias que se iluminan y complementan de manera recíproca, y que finalmente se integran en una composición parecida al montaje vanguardista que encontraba en ese colage una forma alternativa de acceso a lo real. Como decía Siegfried Kracauer a propósito de los materiales que utilizaba para escribir sus notas en el periódico en 1928: los materiales no deben ser “simplemente incorporados” sino que “hay que obligarlos a declarar”.





En esta línea de análisis, podemos identificar ciertos aspectos que un sector de la crítica viene trabajando a partir de las formas narrativas que se proponen intervenir desafiando las reglas del arte y las taxonomías de la razón disciplinaria. En parte debido a la presencia de lo que podríamos llamar *factor documental* en el arte y la literatura contemporánea, parece haberse potenciado la relación entre escritura e imagen. En este sentido, sospechamos que las formas narrativas aún están acusando el impacto que la fotografía y el cine produjeron en la experiencia sensible (la mutación antropológica de la que hablaba Barthes) y que, tomando prestados dispositivos de otras esferas, ahondan su exploración desde lo que Jean-Marie Schaeffer llama el *saber de la fotografía* y que Emilio Bernini extendió hacia el cine bajo la noción de *saber documental*.

Siguiendo dentro de los dispositivos desarrollados bajo la esfera de lo documental, sería importante pensar en los modos en que la escritura se relaciona con las formas de la oralidad, muchas de las cuales son estudiadas bajo la noción de *performance*. Son formas de producción y circulación de materiales asociados también a las nuevas tecnologías que desafían la figura tradicional de intelectual moderno. Estas formas priorizan el *factor voz*, como lo llama María Moreno, aunque poniendo bajo sospecha los habituales modos de representación del otro en América Latina.

Gran parte de los estudios críticos atentos a la crítica cultural vienen rediseñando el corpus y reflexionando sobre las metodologías adecuadas para abordar experiencias de escrituras que funcionan como laboratorios de construcción de imaginarios y subjetividades en un continuo proceso de identificación. Desde este aspecto, entonces, la literatura entra en sintonía con los “géneros confusos”, como los llamó Clifford Geertz. El ensayo de interpretación cultural junto con ciertas formulaciones etnográficas que postula el arte contemporáneo apuntalan también el *factor documental* de las escrituras que suelen elegir a

las ciudades como el centro de sus indagaciones. El espacio urbano, a su vez, está atravesado por las imágenes. Como dice Jean-Luc Nancy, desde siempre la ciudad y la fotografía se corresponden una con la otra. Además de esta imbricación fundante, ahora los muros son más que nunca un lugar de producción: los graffiti y estenciles del arte callejero construyen las memorias urbanas a través de una suerte de archivo público en las paredes y las plazas. La ciudad-escritura es generadora de “memoria de experiencia”, de rastros capaces de traer la presencia de lo ausente, lo abandonado, lo olvidado como citas sesgadas que aportan a la construcción de los relatos de una comunidad, de sus habitantes y de los espacios que articulan nuevas formas de identificación ciudadana.

Rosario cuenta con un grupo de escritores que experimentan con el *factor documental* de la literatura contemporánea. Atendiendo a los ejes relacionales local-global y evitando que lo local funcione como un ejemplo o como una mera resistencia a las políticas globales, desde un campo precario, propician la emergencia de espacios de innovación y creación que dinamizan identificaciones parciales y puentes afectivos. Estas escrituras van acompañadas de pequeñas empresas editoriales que apuestan a la edición artesanal o al libro de bolsillo. La Colección Naranja de crónicas ilustradas que edita la Editorial Municipal es un caso de gestión y articulación de proyectos de escritura que se destaca por la coherencia de la propuesta y la continuidad en el tiempo.

El *factor documental*, insisto, no debe entenderse como una forma de documentar o referir a lo real, sino como la puesta en funcionamiento de un dispositivo óptico, una suerte de materialismo que remite a una huella efectiva de lo real en el campo perceptivo. En este sentido, Daniel García Helder trabaja en ese registro desde un continuo textual que va de sus anotaciones en los poemas, sus “tomas para un documental” para decirlo con el título de uno de sus proyectos, hasta sus narraciones ilustradas. En *La vivienda del trabajador*, García Helder registra y produce una semiosis de lo urbano a partir de la superposición de tiempos y espacios que conectan pretéritos y presentes, memorias locales activadas a partir de los efectos subjetivos que desata el proceso de reconversión cultural y urbana. De ahí que prefiera instalarse en las fisuras del tiempo, el individual y el colectivo. Su escritura opera con diferentes materiales (archivos, catálogos, fichas de catastro municipal, folletos publicitarios, libros perdidos, instantáneas fotográficas, recorridos urbanos) a fin de establecer una singular conexión con lo real: si la ruina hace visible la caída de un mundo y su suplantación por otro, sus tomas documentales desatan una crítica radical sobre la condición contemporánea del trabajo. García Helder señala, de manera indicial, un espacio enajenado. Se trata de una escritura que se pliega a las estrategias de ficcionalización cinematográfica que Kracauer

pensó como un modo de “redimir” a la realidad física. García Helder hace declarar a los materiales. De este modo, al sesgo y sin apelar a la moral, se inscribe el debate sobre el retorno de lo real y los alcances del relato realista en la medida que desmantela la división del trabajo entre la función testimonial de documental y la función estética de la literatura. Su operación es altamente política porque, en la era post-industrial, pregunta por el trabajo, indaga sobre los rastros de su constitución, sobre las marcas en las prácticas estéticas y en la vida cotidiana de los ciudadanos, y, finalmente, de modo elíptico pero contundente, sienta las bases para un reclamo de justicia efectuado desde la sobrecarga estética de su escritura.

El otro caso que me interesa destacar viene del margen hacia el centro y es el ejercicio poético que las elites barriales de todo el mundo (“cosmopolitismo del pobre” diría Silviano Santiago) ensayan bajo la forma de rap. Son poéticas plebeyas que gestionan figuras de artistas muy diferentes a las de los poetas modernistas, que enuncian y producen en los límites (de la ciudad, de la lengua, del sistema) con y desde las nuevas tecnologías. Fenómenos como los del rap alientan el desarrollo de análisis transdisciplinarios para poder atender a la coyuntura pero sin olvidar la innegable dimensión estética del trabajo de sus practicantes. El rap forma parte de la cultura hip hop, que tiene mucho para aportar a esta discusión ya que sus prácticas se asientan, sin ocultarse, en la dialéctica entre poesía y cultura de masas. De este modo, desde las zonas más ocultas y desatendidas de la cultura popular retorna la pregunta por el rol que desempeña la tecnología en la transformación de la vida cotidiana de los sectores que desde siempre demandaron por su derecho a pertenecer.



Referencias Bibliográficas

- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid, Rialp, 1999.
- BERNABÉ, Mónica. “Rap: poesía plebeya” en *Badebec. Revista del Centro de Teoría y Crítica Literaria*. Número 5, Setiembre 1913, http://www.badebec.org/badebec_5/sitio/index.php
- BERNINI, Emilio. “Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro” en *Revista Kilómetro III*, n°. 7, Buenos Aires, marzo 2008, Santiago Arcos Editor, pp. 89-107.
- CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. [1980]México, Universidad Iberoamericana, 2000
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Definiciones en transición” en *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. pp. 69-81. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/GarciaCanclini.rtf>
- GARCÍA HELDER, Daniel. *La vivienda del trabajador*. Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2008.
- GLISSANT, Édouard. *Tratado del Todo-mundo*. Barcelona, Ediciones El Cobre, 2006.
- HALL, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima, IEP, 2010.
- HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.
- KRACAUER, Siegfried. *Los empleados*. Barcelona, Gedisa, 2008 .
- MASSOTTA, Oscar. “Después del *pop*: nosotros desmaterializamos” en *Conciencia y Estructura* [1968]. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, pp. 273-303.
- MORENO, María. *Teoría de la noche. Antología de textos*. Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2011.
- . *Subrayados*. Buenos Aires, Mar dulce, 2013.
- NANCY, Jean-Luc. *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires, Manantial, 2013
- SANTIAGO, Silviano. “El cosmopolitismo del pobre” en Cuadernos de literatura n°32 • julio-diciembre 2012, Bogotá, Universidad Javeriana.
- SCHMUELER, Héctor (Director) Editorial “Etapa”, *Revista Los Libros* N° 8, Buenos Aires, mayo de 1970, p. 3.
- SHAEFFER, Jean-Marie. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid, Cátedra, 1990.

Nota: Las imágenes que ilustran este texto son de El Lissitzky y pueden encontrarse activando el buscador de imágenes de Google.

El rol del lector / evaluador en la escritura del otro

Dra. Norma B. Desinano

Profesora Titular

Socio y Psicolingüística

La propuesta de esta charla inicial es una reflexión acerca de procesos de lectura que se han naturalizado dentro del ámbito universitario, sin tomar muchas veces en cuenta que las modalidades de lectura implican una serie de concepciones básicas que hemos incorporado a lo largo del tiempo y a partir de puntos de vista teóricos a los que hemos ido accediendo paulatinamente en nuestros estudios y en la trayectoria profesional. Dado que, insisto, se trata de una reflexión, no van a encontrar citas ni datos bibliográficos, si bien es posible que puedan advertir la existencia de nombres como Foucault, Todorov, Bachtine, Lemos o Lacan detrás de lo que se dice, pero lo que se dice está atravesado por la empiria de una práctica social relacionada con una situación de aprendizaje y que, creo, se aviene mejor a un tratamiento menos argumentativo y más reflexivo.

El nombre propuesto para estas Jornadas requiere un comentario especial por sus implicancias. Investigar es una tarea que se encuadra en el territorio de la ciencia en la medida en que sus logros se plantean como elaboración de conocimientos. Si afirmamos entonces que escribir es investigar, estamos aceptando tácitamente que la ciencia es una escritura, o para decirlo de otro modo, la ciencia se presenta a sí misma como discurso científico porque hay escritura. Si, por otra parte, hablamos de elaboración de conocimientos, solo en la escritura podemos ver las conceptualizaciones que se generan en el trabajo de investigación. Si esto es así, y siguiendo el mismo razonamiento, escritura y concepto, dentro del discurso científico, son una y la misma cosa.

Los tres "si" que he planteado van alejando paulatinamente la noción común de que las ideas se vuelcan en la escritura, que la escritura manifiesta lo que se piensa o que, en última instancia, se puede establecer una demarcación entre pensamiento y lenguaje en relación con el discurso. Esta noción que he planteado se relaciona directamente con la dicotomía entre la materia y la forma –aunque en este caso se trate de una materia tan abstracta como podríamos considerar a la forma–, que marca fuertemente a muchas corrientes racionalistas desde la Antigüedad. No es necesario aquí entrar a discutir esta noción sino,

como lo plantea el título de las Jornadas, conformarse con dejar en suspenso el juicio sobre esa dicotomía –que no termina de cerrarse tampoco en Lingüística con la explicación saussureana del signo lingüístico– y considerar a la escritura como discurso y desde allí concebir la ciencia como un posible solo a partir del lenguaje.¹

Una vez establecida la interpretación que propongo respecto del título de las Jornadas, pasaré a considerar el punto de vista que orienta esta charla, ya que solamente será posible seguir la reflexión si se toman en cuenta los límites que la encuadran.

Cuando mencionamos la palabra sujeto se hacen necesarias ciertas aclaraciones ya que las teorías, tanto las lingüísticas como las psicológicas –estrechando el foco de esta charla solo a ellas–, emplean el mismo elemento léxico pero el contexto te permite establecer muy claramente que el sentido del discurso cambia y con él la concepción de sujeto. Aquí consideraremos sujeto a aquel que gracias a la lengua presente en el habla de los otros comienza a funcionar en el lenguaje y que, al mismo tiempo que es uno más como hablante, es uno diferente como sujeto. Las instancias de la subjetivización se manifiestan claramente en la adquisición de la lengua materna, pero es importante tener en cuenta que esa lengua es constituyente del sujeto pero no es un objeto de conocimiento del que el sujeto se apropia como se sostendría desde una teoría cognitiva. El punto de vista que orienta esta charla plantea que el proceso de subjetivización se define como una relación del sujeto con la lengua y con los discursos que, si bien comienza siendo mediada por los otros, acaba siendo una relación dual sujeto / lengua-discurso que sufre toda suerte de cambios y altibajos a lo largo de la vida del sujeto enfrentado siempre a la necesidad de funcionar en el lenguaje para ser social. Cuando por distintas circunstancias nos encontramos ante la necesidad de acceder a un discurso nuevo, se advierten los fallos que están marcando la novedad de ese nuevo funcionamiento del sujeto en el lenguaje. Cabe aclarar que los fallos suelen considerarse como meramente lingüísticos pero en última instancia alejan al sujeto de ese discurso en el que desea funcionar. De esta manera, es decir como un funcionamiento nuevo y diferente del sujeto en el lenguaje, es como consideraré la escritura de los alumnos universitarios relacionada con discursos científico-disciplinares que nunca o pocas veces han estado presentes en su realidad de hablantes dentro de la sociedad.

La actividad académica pone entonces al alumno, a través del profesor y de la bibliografía, en contacto con textos que forman parte de un discurso científico determinado. Los textos proponen variedades de ese discurso disciplinar en la medida en que aportan,

¹ Nombrado así, en general, aludiendo a su naturaleza semiótica, se trate de un lenguaje natural o no.

dentro de un mismo encuadre, dimensiones múltiples ya que en tanto parte del discurso científico suelen diferir desde el punto de vista teórico y metodológico, muchas veces son incluso "escrituras en disenso" entre sí.

Dentro de este mismo mundo académico aparecen también otros textos, los de los alumnos que se inician en su funcionamiento dentro de un discurso científico específico. Es sobre la lectura de estos textos, que considero como escrituras iniciáticas, que centraré esta charla. Obviamente hay diferencias manifiestas entre el parcial relacionado con una bibliografía introductoria a un campo disciplinar y una tesina de grado o una tesis de doctorado, pero creo hallar en ellas una filiación que depende de esa circunstancia propia de un sujeto cuyo funcionamiento en un discurso está apegado a la palabra de los otros o, en su búsqueda por separarse de ella, falla lingüística y discursivamente.

Analizaré ahora cuáles son las condiciones en las se generan estas escrituras iniciáticas. Es evidente que el discurso científico como tal preexiste al sujeto, del mismo modo en que la lengua lo precedió y le permitió constituirse como sujeto de la lengua. En este sentido plantearé aquí que existe una tensión entre un sujeto hablante y el discurso nuevo, tensión que pasa por el hecho de que el sujeto es ajeno a la dimensión social de ese discurso y es incapaz en un primer momento de reconocer los valores categoriales conceptuales que lo constituyen. Esa falta de reconocimiento no depende exclusivamente de los procesos intelectuales porque como en toda acción humana es el deseo el que prima en el momento del acercamiento al discurso nuevo. La palabra del profesor, la lectura de la bibliografía son medios de acceso a ese discurso nuevo, pero frente a él pueden producirse reacciones diferentes como limitarse a recuperar fragmentos cristalizados de ese discurso otro o bien generar fenómenos discursivos y lingüísticos anómalos –en relación con un sujeto que ya es hablante de la lengua– que ponen de manifiesto en la escritura (o en la oralidad) que el sujeto pugna por acceder al nuevo encuadre discursivo, a veces en forma consciente y otras no. Es así como quien escribe a veces permanece indiferente a los señalamientos de los fallos que aparecen en su texto porque no escucha, no advierte cuál es la diferencia entre lo que su texto dice y lo que diría si fuera consistente con el discurso de referencia. Si pensamos esto desde un punto de vista más amplio que el que se propondría desde el cognitivismo –incapacidad para realizar ciertas operaciones intelectuales–, y consideramos que el fenómeno involucra mucho más que la razón y la conciencia, las posibilidades de comprenderlo se amplían. Por un lado podemos afirmar que los textos están conformados por significantes cuyos significados se instancian de manera aleatoria en los discursos y para alcanzar esos significados se hace necesario que ese sujeto acceda al discurso enajenándose en él, del mismo modo que para ser

uno diferente en la lengua debió pasar por la instancia de ser uno más dentro de ella. El planteo que estoy desarrollando pasa por sostener que cada acceso a un discurso nuevo implica un proceso de subjetivización también nuevo, en el que un sujeto ajeno a un discurso puede acceder a él solamente condicionándose a sus exigencias, es decir, enajenándose en él, para poder luego funcionar como un sujeto hablante en relación con ese discurso, capaz incluso de introducir cambios en él.

La escritura académica en general y las escrituras iniciáticas en particular constituyen un observatorio privilegiado desde el cual pueden advertirse tanto la ajenidad del sujeto respecto de un discurso, como la presencia de un funcionamiento autónomo dentro de ese discurso. Las crisis que se desencadenan durante estas instancias quedan marcadas en el lenguaje, en la oralidad y en la escritura, y pautan los cambios que posibilitan que un sujeto llegue a ser parte de una comunidad que tiene un discurso específico.

Las propuestas anteriores nos van llevando a una posición que permite realizar algunas afirmaciones que resultan significativas en relación con el tema que estamos tratando. En primer lugar me interesa destacar que desde la visión "del acceso" al discurso, las prácticas de lectura y escritura son prácticamente inseparables. Ciertamente la palabra y la orientación del profesor son valiosas, pero quizás sea en la elección de la bibliografía y en la escritura de las consignas donde pueda apreciarse mejor su importancia. En cambio, la exigencia de leer los textos de la bibliografía y escribir en el encuadre discursivo que ella propone es realmente el desencadenante fundamental y al mismo tiempo el recorrido privilegiado para que se instancien las condiciones que van posibilitando el funcionamiento del sujeto, en este caso del estudiante, en un discurso nuevo.

Acabo de afirmar que el rol del docente en el acceso del estudiante al discurso disciplinar es limitado en más de un sentido, pero me interesa especialmente destacar una faceta del rol del docente que se ha naturalizado en función de pensar el trabajo escrito como evaluación de conocimientos y la corrección de errores lingüísticos y textuales –como se ve esta naturalización también está marcada por la dicotomía lengua/conceptos de la que hablé más arriba–. La faceta privilegiada a la que me estoy refiriendo es la del profesor como **LECTOR**.

Las mayúsculas no son inocentes, creo, efectivamente, que en el nivel universitario –especialmente en los campos de estudio de las Humanidades y de las Ciencias Sociales– el profesor tiene la profesión de leer las escrituras de sus alumnos. Pero para que esta acción de lectura sea significativa respecto de los cambios esperables en el estudiante, deben cumplirse requisitos que son determinantes en función de la vida académica de aquel. Ciertamente

compartir algunos de los puntos de vista desarrollados más arriba acerca de cómo un estudiante accede a un discurso nuevo, aun en forma intuitiva, es un buen comienzo para la tarea que trataré de perfilar. Un aspecto no banal es que leer en este caso es realizar una práctica sobre una escritura que no es la propia y que, como ajena, debe ser respetada. Obviamente el profesor señala o marca en el texto transgresiones visibles en relación con la normativa pero siempre con el recaudo de que es posible que los errores del estudiante sean el resultado de su crisis en relación con el discurso y no del desconocimiento de la normativa de su propia lengua. Sin embargo, y sobre el texto mismo del estudiante poco más debería hacer, porque a partir de allí, como lectores nos enfrentamos a los alcances y los límites de lo interpretable. Cualquier cambio que nos atrevamos a realizar sobre el texto del estudiante se desprende de que nuestros conocimientos previos, nuestro funcionamiento fluido en el discurso disciplinar, nos hace pensar que el estudiante "quiso decir", sin darnos cuenta de que para ser útil al estudiante la mirada del profesor lector debe indicar "que no dijo". Es muy interesante advertir que, a medida que el estudiante accede al discurso, este "no decir" se hace más sutil y a veces se advierte apenas por un término léxico un tanto ambiguo que solo en la visión del profesor lector marca una inconsistencia en el discurso.

Al mismo tiempo y muy a menudo, el profesor lector debe soportar el extrañamiento que le produce el texto del estudiante en la medida en que manifiesta su ajenidad a un discurso que no está en su escritura, es decir que el profesor como lector debe buscar, en todo momento, que el texto *diga* porque en aquel lugar en que el texto *dice* encuadrado en el discurso disciplinar, se pone de manifiesto que el estudiante ha cambiado en función de ese discurso. No hay dudas de que a veces los tiempos del cambio son lentos, pero cuando es posible descubrir, señalar y exaltar aquellos lugares en que el texto *dice* desde un sujeto que ya no está sometido a la fuente y propone interpretaciones, dudas, ampliaciones, ejemplificaciones (entre otras muchas cosas) compatibles con el discurso que encuadra su texto, el profesor /lector encuentra a un interlocutor en el discurso académico.

Sin embargo, a lo largo del recorrido que estoy describiendo, no se ha planteado todavía el punto en que esa interlocución alcanza un nivel de paridad. Generalmente esto no ocurre con los trabajos de evaluación, sino que se advierte claramente en el progreso de las tesis, ya que en estos casos el profesor/lector puede ir reconociendo otros cambios aún más significativos. Un trabajo de tesis suele involucrar una investigación en la cual solo quien la escribe puede dar cuenta completa de las conceptualizaciones y las argumentaciones. Es así como el director de tesis, quien en el inicio puede haber pautado teórica y metodológicamente el trabajo, va advirtiendo que la escritura del doctorando o del maestrando depende realmente

de los cambios y las reformulaciones que le impone su autor, muchas veces más allá de las observaciones que el director pueda hacer. En este punto es donde advertimos que la tarea del profesor lector ha terminado porque el estudiante es ya capaz de ser su propio lector, de objetivar su texto y leerlo por sí mismo buscando su consistencia y adecuación al discurso científico. Se trata, en cualquier caso y para el profesor, de una pérdida, pero una pérdida muy gratificante.

Rosario, 12 de septiembre de 2013

Presentación.....	i
Amadío, Micaela: “El lugar de la mujer en <i>La voz dormida</i> de Dulce Chacón”.....	1
Ariaca, Nerina - Klein, Sandra: “El problema de la identidad: paralelo entre <i>El teatro de la memoria</i> , de Leonardo Sciascia (1981) y <i>El difunto Matías Pascal</i> , de Luigi Pirandello (1904).....	9
Arzuaga, Gonzalo Javier: “Una lectura en clave orientalista: <i>Seda</i> de Alessandro Baricco”.....	17
Barrios, Luisina - Ferrer, Cintia: “Ambigüedad e inversión de lo femenino: el personaje de Clitemnestra”.....	25
Bernardi, María Belén: “Políticas del margen y procesos de construcción de la identidad en <i>Ganas de hablar</i> , de Eduardo Mendicutti.....	33
Bonini, Marcelo: “La lección del maestro: Juan Carlos Onetti a través de Juan José Saer”.....	42
Cañete Olearo, Alejandro - Bassols Rius, Glòria: “El prefijo <i>re-</i> en el ámbito de la aspectualidad”.....	50
Ciancio, Nicolás A. - Hernández Aparicio, Santiago: “El discurso amoroso en una epístola de Filóstrato de Atenas”.....	57
Cinquini, Pablo - Serra, Virginia: “La influencia del guaraní en el sistema pronominal de la lengua española”.....	64
Daix, Gastón - Maidana, Milagros: “Subordinadas relativas con encabezador ‘donde’: un relevamiento de los distintos tipos de antecedentes posibles”.....	72
Defelice, Renata: “La narrativa narcisista de Jaime Gil de Biedma. Sobre <i>Retrato del artista en 1956</i> ”.....	81
García, David: “Notas sobre una generación rebelde”.....	89
Gimbatti, Agustina: “La elisión del segmento consonántico /k/ en posición de coda en el habla rosarina: un análisis exploratorio”.....	96
Gómez Castillo, Magalí Elizabeth: “Derecho germánico y Derecho romano. Dos episodios de traición y justicia en <i>El Cantar de Rolando</i> y el <i>Poema de Mio Cid</i> ”...	104
Gómez Castillo, Magalí Elizabeth: “Pasado, presente y futuro en el canto de Casandra. Apuntes sobre los versos 1072-1177 del <i>Agamenón</i> de Esquilo”....	113

Guerscovich, Diana: “Limando asperezas: Saer entre poesía y prosa”.....	121
Hernández, Luis Esteban: “‘Partes del discurso’ en Aristóteles. Consideraciones sobre algunos conceptos en el libro XX de la <i>Poética</i> ”.....	126
Hernández, Rocío Belén: “La constitución de la subjetividad en las patologías del lenguaje”.....	134
Hernández Aparicio, Santiago: “Rilke y la imaginación vegetal”.....	142
López Gagliardo, Natalia: “Crimen y castigo. El recuerdo infantil en ‘Voz en el teléfono’ de Silvina Ocampo”.....	150
Lucero, Victoria: “Algunas líneas de análisis para los problemas en la interfaz léxico-sintaxis”.....	157
Maggi, Marina - Serrati, Pablo J.: “‘Oda a la nostalgia’, de Ricardo E. Molinari”.....	164
Morganti Hernández, Delfina: “Estrategias de novela: las ‘dos especies de mentira’ en <i>Le Rouge et le Noir</i> de Stendhal”.....	170
Noguera, Luján: “Los géneros discursivos en <i>Boquitas pintadas</i> : lo uno y lo múltiple”....	179
Siciliano, Mariana Lucina: “Charles Baudelaire, culpable y poeta. Aproximaciones a un libro condenado”.....	187
Siciliano, Mariana Lucina: “Louise Labé y el lenguaje poético del amor. Temas e imágenes”.....	195
Stortini, Delfina Emilia: “ <i>Usina</i> , agujero en la media”.....	203
Sufotinsky, Eric Tomás: “El verso: una ‘estilización específica’ de la lengua. Algunos apuntes para la reflexión acerca de la poesía”.....	211
Valenzuela, Marcos David: “Figuración metaliteraria en el <i>Quijote</i> : la ficción de la ficción”.....	219
Valenzuela, Marcos David: “Garcilaso, escritor mestizo”.....	226
Villalba, Gonzalo: “La ficcionalización renovada de la sociedad paraguaya en la cuentística de Roa Bastos”.....	233
Conferencia Dra. Mónica Bernabé: “La cuestión del espacio en el límite de la literatura”.....	241
Conferencia Dra. Norma B. Desinano: “El rol del lector / evaluador en la escritura del otro”.....	252

