

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

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

Actas

Autoridades

Facultad de Humanidades y Artes

Decano: Prof. José L. Goity

Vicedecana: Prof. Marta Varela

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

2016

ISSN: 2314-2421

Presentación

Ya se ha convertido en una grata costumbre la publicación de los trabajos de los estudiantes presentados a las Jornadas Estudiantiles de Escritura e Investigación “Cuando escribir es investigar”, que cada ciclo lectivo, desde 2012, organiza la Escuela de Letras. Las Jornadas constituyen un espacio singular de intercambio y aprendizaje y poseen ya un recorrido propio en el ámbito de nuestra Escuela. Un recorrido que significa compartir el espacio de producción, lectura y comentario académicos de textos entre los estudiantes y los docentes; donde los profesores de las distintas áreas (la lingüística y las lenguas, la literatura y la teoría literaria) todos los años se disponen, de modo puntual, a guiar, conducir y alentar a los estudiantes en sus iniciales trabajos de investigación. En las Jornadas están representadas todas las áreas que conforman la carrera, activadas por el generoso espacio de diálogo y trabajo abierto entre docentes y estudiantes.

En los textos que incluyen el presente volumen reconoceremos la misma diversidad estimuladora -en el amplio espectro de temas, perspectivas y orientaciones teóricas- que, anclada en experiencias de intercambio y discusión, habla de modos de trabajar que caracterizan a los miembros de nuestra Escuela.

Quiero agradecer a los estudiantes que han participado, a los docentes por su siempre atenta disposición y por el tenaz compromiso en su tarea; a todos los que de manera directa o indirecta han colaborado para hacer posible las Jornadas y la presente edición de las Actas.

Quisiera mencionar y agradecer a los profesores que en el marco de la realización de las Jornadas de 2016 nos gratificaron con sus excelentes conferencias: me refiero al profesor titular de Literatura Española, Germán Prósperi (con la conferencia “Lo que queda de un cuerpo: Cervantes y la celebración”); al profesor adjunto de Literatura Europea II, Ezequiel Vottero (con la conferencia “Shakespeare y *el momento de condensación*”) y a la profesora invitada Nora Schamó (USAL-UBA), que brindó la conferencia “Ni tan fiel ni tan zorra: Penélope y Helena en la literatura actual”.

Agradezco también a Germán Prósperi y a su equipo de entusiastas investigadores de la Universidad Nacional del Litoral, que participaron con el magnífico panel “Investigaciones sobre Literatura Española”. El otro panel que integró el programa de las Jornadas estuvo coordinado por quien suscribe y conformado por estudiantes avanzados de nuestra Escuela, quienes presentaron las Antologías sobre Poesía Novohispana realizadas en el marco de la Cátedra de Literatura Iberoamericana I durante el año lectivo 2015.

Destaco, además, las dos presentaciones que jerarquizaron el encuentro: la de la Editorial Rita Cartonera, a cargo de Mónica Bernabé y Lara Martina, y la del primer número de una iniciativa que llena de orgullo a la Escuela de Letras: la revista *Discursividades*, revista de estudiantes de la Escuela; mi especial gratitud a los profesores Javier Gasparri y Paula Navarro por esta última.

Celebramos esta nueva edición de las Actas de las Jornadas Estudiantiles de la Escuela de Letras y esperamos con renovado interés las próximas, que sin duda contribuirán a continuar este diálogo tan enriquecedor que constituye el vínculo entre docentes y estudiantes universitarios.

Mg. Marcela Zanin

Barrios, Luisina y Robertazzo, Griselda: "Higiene social – Higiene lingüística"

BARRIOS, LUISINA

luisinabarriosa@gmail.com

ROBERTAZZO, GRISELDA

griseldarobertazzo@gmail.com

Higiene social – Higiene lingüística

Introducción

Las últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX, cercanas al Centenario de la Revolución, estuvieron signadas, por un lado, por el crecimiento del modelo agroexportador, el aluvión inmigratorio y el surgimiento de nuevos grupos políticos y, por el otro, y como consecuencia del punto anterior, por la superposición de contenidos ideológicos que trajo consigo la gran masa de inmigrantes y que representó un desafío para el Estado argentino, aún en vías de consolidación.

Ante los inminentes cambios, la propuesta para homogeneizar a las multitudes que llegaron a nuestros puertos fue la construcción de un nacionalismo que debía ser articulado por los organismos estatales, principalmente la escuela y la milicia.

En este contexto, fue el pensamiento positivista el que preponderó en los escritos de los intelectuales ligados al Estado argentino. Estos representantes que lideraban el régimen político conservador tuvieron como requisitos primordiales fomentar el progreso social y económico a través de la premisa "autoridad y orden".

Según Terán, la penetración del discurso positivista en la cultura argentina se da a partir de la disciplina médica que refleja una interpretación de la crisis social como una enfermedad que debe ser combatida. Este pensamiento da lugar a la expansión del higienismo, de la mano de José Ingenieros y José María Ramos Mejía.

El presente trabajo tiene como objetivo indagar cómo los postulados del discurso higienista-positivista se materializaron en los programas escolares –con el fin de modificar el cuidado de la higiene corporal– y en las políticas para purificar los usos del lenguaje.

Higiene social

El higienismo tuvo alta incidencia entre 1880 y 1920. Hizo de la higiene un tema recurrente, repetitivo, y encontró en la falta o precariedad de ésta, sumada al aluvión inmigratorio, una gran parte de los males que se soportaban. Todos los recursos fueron pensados, en un primer momento, para las poblaciones urbanas residentes en los conventillos o inquilinatos, donde el cólera, la fiebre amarilla, la tuberculosis, las enfermedades venéreas, la desnutrición materno-infantil y algunas otras dolencias se ensañaban contra los argentinos, pero principalmente, contra los recién llegados.

Frente a estos males, actuaron como entidades directrices el Departamento Nacional de Higiene, la Asistencia Pública y el Patronato de la Infancia, a las que se sumaron muchas otras asociaciones, médicos, maestros, visitadoras de higiene y diversos profesionales, aunados a la labor de los políticos. Uno de los principales representantes de las políticas

encargadas de esparcir el higienismo fue José María Ramos Mejía¹. En la figura de este médico se encarnan, por un lado, el interés por el higienismo y por el otro, su afán por las políticas educativas que lo llevó a dirigir el Consejo Nacional de Educación desde 1908.

Los portadores de los saberes higienistas buscaron, más que enseñar conocimientos sobre el cuerpo, imponer prácticas que regularan las conductas individuales y, principalmente, las sociales. Surge así, hacia fines del siglo XIX, una fuerte relación entre higienismo y educación que dio como resultado la creación del Cuerpo de Visitadores Médicos, el Cuerpo Médico Escolar y el desarrollo, en 1937, del Primer Congreso de Higiene Escolar organizado en La Plata. Las autoridades nacionales otorgaron a los maestros, dentro del entramado de relaciones entre el higienismo y la escuela, la labor de encargados de hacer cumplir los preceptos higiénicos:

En las primeras décadas del siglo XX, las funciones sanitarias desarrolladas por los docentes se extendieron: a la prevención tradicionalmente realizada a partir de la educación y difusión de principios higiénicos a las que se sumaron nuevas actividades en torno a la inspección y relevamiento higiénico. (...) Las autoridades nacionales del sistema de salud incentivaron e impulsaron estas acciones. El presidente del Departamento Nacional de Higiene solicitaba regularmente al Presidente del Consejo Nacional de Educación la participación de los directores y maestros en la colaboración de la obra sanitaria.²

De esta manera, la adhesión a este nuevo ideario de la medicina social amplió el ámbito educativo a través de la gestación de nuevas políticas sociales, funciones sanitarias y asistenciales que reforzaron el eje de las tareas pedagógicas para educar al pueblo argentino. Este propósito de socialización concebía a los nuevos ciudadanos y a los nativos argentinos capacitados para desempeñarse en todos los aspectos de la vida social. Se creía así que la fidelidad a la patria, a la moralidad de las costumbres y la virtud ciudadana podían concretarse a través de la fortaleza física, el coraje, la destreza y la cultura del trabajo. La escuela incorporó la enseñanza de la higiene, de la educación física y del trabajo manual.

Las multitudes argentinas

José María Ramos Mejía en *Las multitudes argentinas* plasma las ideas anteriormente expuestas. En el prólogo a dicha obra, Adolfo Prieto considera que se concilian las exigencias del trabajo científico autónomo con la voluntad de aplicación de los instrumentos de análisis de la realidad nacional.

¹ Recordemos que fue fundador y director de la Asistencia Pública de Buenos Aires y presidió el Departamento Nacional de Higiene.

² Cosse, Isabella; Llobet, Valeria; Villalta, Carla y Zapiola, María Carolina: *Infancias: políticas y saberes en la Argentina y Brasil*. Teseo, Buenos Aires, 2011, p. 212.

En el texto se presenta una visión a su vez irónica y optimista de la situación social argentina. El autor vislumbra una voluntad por parte de los inmigrantes de asimilar los elementos de nuestra nación, pero será la segunda generación de inmigrantes en quienes se inculcará el sentimiento nacionalista. Con respecto a lo expresado, se describe esta situación con las siguientes palabras:

La primera generación es, a menudo, deforme y poco bella hasta cierta edad; parece el producto de un molde grosero, (...) lleno de engrosamientos y aristas que el pulimento posterior va a corregir. (...) en la segunda, ya se ven las correcciones que empiezan a imprimir la vida civilizada y más culta que la que traía el labriego inmigrante. El cambio de nutrición, la influencia del aire y de la relativa quietud del ánimo por la consecución fácil del alimento y de las supremas necesidades de la vida, operan su influjo trascendental.³

Si bien, en un primer momento, la visión de Ramos Mejía se encuentra alejada de la de los intelectuales de la generación del 37, para él las multitudes inmigrantes aún no son un factor que implique grandes peligros. Sin embargo, unos años más tarde, recorriendo las escuelas de la ciudad de Buenos Aires, el doctor detecta que, en su mayoría, los maestros no hablan castellano y que las lecciones de patriotismo se enseñan a partir de la lectura de *Cuore* de Edmondo de Amicis y no de libros que relaten la historia nacional.

Como consecuencia de esta inquietud que le produjo la realidad en las escuelas porteñas, desde 1908, cuando asume como presidente del Consejo Nacional de Educación, articula un proyecto destinado a despertar el amor por nuestra patria en todos los habitantes del suelo argentino. Esto derivó en el fomento de prácticas rituales que implicaron no sólo la enseñanza de la historia de nuestro país, sino también la implementación de hábitos de higiene y el desarrollo de una liturgia pedagógica que pondrá énfasis en los cantos, ceremonias patrióticas y la corrección lingüística:

Sistemáticamente y con obligada insistencia se les habla de la patria, de la bandera, de las glorias nacionales y de los episodios heroicos de la historia; oyen el himno y lo cantan y lo recitan con ceño y ardores de cómica epopeya, lo comentan a su modo con hechicera ingenuidad, y su verba accionada demuestra cómo es de propicia la edad para echar la semilla de tan noble sentimiento.⁴

Como afirma Adriana Puiggrós, Ramos Mejía pensaba que la inculcación del sentimiento nacional tenía como fin prevenir el desorden social y corregir cualquier tipo de actitud divergente con la cultura política que se intentaba afianzar. El autor pretende fundir –

³ Ramos Mejía, José María: *Las multitudes argentinas*. Ed. Biblioteca, Rosario, 1974, p. 214.

⁴ *Ibid.*

en un único molde de amor a la patria– al extranjero y al habitante nativo. De este modo, propone a la escuela como institución puramente estatal que podía encargarse de dicha tarea, transformando no sólo los hábitos de higiene de los niños inmigrantes, sino principalmente los usos del lenguaje.

Higiene lingüística

Siguiendo las palabras de Blanco de Margo, la educación fue considerada el instrumento más eficaz para llevar a cabo la asimilación de los extranjeros. Así, la lengua viene a cumplir un rol protagónico en las aulas. En las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX, el litoral y principalmente los puertos de Rosario y Buenos Aires “se fueron llenando de sonidos extraños (...). La polifonía de las lenguas y dialectos de la inmigración masiva, pobre y anónima, ganaba terreno (...) mezclándose con el español”⁵. Estos cambios lingüísticos provocados por las hablas inmigratorias eran los claros síntomas de la corrupción lingüística que se desencadenaron en el país. Para contrarrestar los efectos de esta pluralidad que plantea Di Tullio, se identificó a la Nación a través de la lengua, por medio de la utilización nacionalista del término “Idioma nacional” o “Idioma patrio”. Esta idea se divulgará en las gramáticas, los libros de Educación Cívica y los programas analíticos utilizados en la escuela nacional.

De este modo, los dirigentes del nacionalismo, que sostenían las banderas del higienismo y el positivismo, proponían que la mejor enseñanza patriótica era la que se daba a partir del conocimiento del idioma nacional, al cual concebían como instrumento para difundir el espíritu nacional en el alma de niños y jóvenes.

Siguiendo las palabras de Di Tullio en “Organizar la lengua, normalizar la escritura” se puede afirmar que todos los proyectos pedagógicos y didácticos que se desarrollaron en las escuelas durante el primer tercio del siglo XX se subordinaron al objetivo de reforzar el sentimiento de identidad con la Nación Argentina en los hijos de los inmigrantes, principalmente los italianos. A partir del imperativo de la patria, la lengua encarna el instrumento básico de la enseñanza, el medio para “argentinizar” al extranjero, el lazo con la tradición y medio de expresión de los buenos modos de vida y de la moral.

“La corrección en el lenguaje no es sólo un distintivo de la gente bien educada, se convierte, además, en símbolo de procedencia espacial y étnica en un medio en el que “la

⁵ Di Tullio, Ángela: *Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino*. Eudeba, Buenos Aires, 2003, p. 90.

virtud suprema era ser *criollo*, el vicio nefando ser *gringo*"⁶. La exigencia nacionalista era la de desprender principalmente a la segunda generación de inmigrantes de todo rasgo de pertenencia foránea. El más complejo resultaba el más problemático: la lengua. Ésta debía ser depurada y el inmigrante era representado como "el buen salvaje" que había que civilizar. La escuela y principalmente los maestros y demás agentes educativos debían depurar la lengua de la influencia degradante que ejercía el hogar. De este modo es la Escuela el ente encargado de integrar y homogeneizar definitivamente a los niños extranjeros y argentinos para formar a la verdadera raza argentina.

Conclusión

Para concluir, podemos afirmar que el higienismo se expandió con fuerza durante el período 1880-1920 y se unió a las políticas nacionalistas al trascender la pretensión de limpieza no sólo de los espacios públicos sino también de las problemáticas que afectaban a la moral del "buen ciudadano".

Podemos considerar que los roles que desempeñaron los médicos y los docentes permitieron el disciplinamiento académico y social que se orientó a identificar, examinar y corregir determinados tipos sociales que representaron un peligro para la nación. A partir de estos puntos se puede plantear la tendencia a la educación y corrección de todo aquello que sobresale de los parámetros perseguidos por el cientificismo y el patriotismo con el objetivo central de la regulación somato-social y de la producción de una población nacional.

Bibliografía

Blanco de Margo, Mercedes: "Las actitudes lingüísticas frente a la inmigración", en *Cuadernos del Sur*, Editorial Nuova, Bahía Blanca, 1993.

Cosse, Isabela; Llobet, Valeria; Villalta, Carla y Zapiola, María Carolina: *Infancias: políticas y saberes en la Argentina y Brasil*. Teseo, Buenos Aires, 2011.

Di Tullio, Ángela: *Políticas lingüísticas e inmigración*, Eudeba, Buenos Aires, 2003.

Di Tullio, Ángela: "Organizar la lengua, normalizar la escritura", en Jitrik, Noé (Dir.): *Historia crítica de la Literatura Argentina*, Vol. V: Rubione, Alfredo (Dir.): *La crisis de las formas*. Emecé, Buenos Aires, 2006.

⁶ Di Tullio, Ángela: "Organizar la lengua, normalizar la escritura", en Jitrik, Noé (Dir.): *Historia crítica de la Literatura Argentina*, Vol. V: Rubione, Alfredo (Dir.): *La crisis de las formas*. Emecé, Buenos Aires, 2006, p. 559.

Barrios, Luisina y Robertazzo, Griselda: "Higiene social – Higiene lingüística"

Devoto, Fernando J.: *Historia de la inmigración italiana*. Sudamericana, Buenos Aires, 2009.

Puiggrós, Adriana: *Sujetos, Disciplina y Currículo en los orígenes del sistema educativo argentino (1885-1916)*. Galerna, Buenos Aires, 1990.

Ramos Mejía, José María: *Las multitudes argentinas*. Ed. Biblioteca, Rosario, 1974.

Bohnhoff, Leandro: “Una lectura sonora de la escena del tigre del *Facundo*”

BOHNHOFF, LEANDRO
leandro.bohnhoff@gmail.com

Una lectura sonora de la escena del tigre del *Facundo*

*La melodía es, pues, lo primero y universal.
La melodía genera de sí la poesía, y vuelve una y otra vez a generarla.*
Friedrich Nietzsche

El poema, una prolongada vacilación entre sonido y sentido.
Paul Valéry

La escena del tigre en el *Facundo* es una de las más emblemáticas de la obra. Sarmiento presenta por primera vez la figura de Juan Facundo Quiroga, presentación que constituirá el acorde inicial con el que el autor principia la biografía de este personaje. Según la reinterpretación propuesta por Sandra Contreras, la figura de Facundo, en su condición de masa individualizada¹ –espontánea y con una voluntad carente de razón–, será utilizada como arquetipo del caudillo para explicar la guerra civil a la que se vio sometida la Argentina en los años posteriores a las guerras de independencia. Mediante este enfrentamiento entre hombre y fiera, se ponen en juego la furia, la inclinación a matar hombres y la animalidad a fin de caracterizar al tigre, que, tan solo unos párrafos después de iniciada la escena y gracias a su apodo, entendemos como reflejo de Facundo. Ahora bien, nos interesa detenernos en una de las dimensiones que se manifiestan como significativas en el fragmento en cuestión: la del plano sonoro.

El relato comienza con la presentación de los dos personajes principales de la escena, un anónimo gaucho prófugo y un tigre cebado, los cuales se encontraron habitando simultáneamente la travesía entre San Luis y San Juan. Inmediatamente después de esta breve introducción, se enciende el sonido, en el momento en el que el prófugo “creyó oír bramar el tigre a lo lejos”. Comparado con “un gruñido como el del cerdo”, el bramido es “prolongado” y “estridente”. De esta manera, el sonido salvaje tiene duración y altura. Se produce incluso una relación sinestésica cuando el bramido es caracterizado como “agrijo”. En relación con sus efectos, la mera percepción del sonido, aun sin motivo de temor, “causa un sacudimiento involuntario en los nervios, como si la carne se agitara ella sola al anuncio de la muerte”. En este sentido, conociendo el gusto por la carne humana del tigre, su bramido no puede causar otra cosa más que miedo. Oído, gusto y tacto se ven involucrados a través de la dimensión sonora. En el transcurso de la escena, el bramido se escuchará en una dinámica *in crescendo* y con una frecuencia cada vez mayor. Los sonidos materializan la persecución en curso y producen un ambiente preñado de un estado de alerta en aumento, que incluso permiten inferir

¹ Para un desarrollo de la construcción de la figura de Facundo como individualización de la masa, consultar Contreras (2012) en relación con los postulados de Canetti respecto de masas y poder.

un sonido más, la elevación (fantasmagórica²) del pulso cardíaco de nuestra inminente víctima. Su vibración se multiplica exponencialmente ("el último era más distinto, más vibrante que el que le precedía"), como si la gravedad de la situación se pudiese medir en decibeles. El aumento de volumen y frecuencia anuncia el momento crítico en el que el tigre distinguirá finalmente al prófugo. A través de la intensidad, se vinculan sonido y distancia para, en un mismo recurso, comprometer al cuerpo ("el tigre marchaba a paso precipitado, oliendo el suelo y bramando con más frecuencia a medida que sentía la proximidad de su presa").

Cuando la vertiginosidad de la persecución llega a su punto cumbre, el momento en el que el tigre divisa finalmente a su presa, el bramido, que venía marcando el pulso de la escena, se detiene por completo: "[d]esde entonces ya no bramó el tigre". La ausencia de sonido intensifica el drama de la situación; la captura debería producirse inminentemente. Aquí la secuencia obliga a tomar consciencia de una propiedad fundamental del sonido: su condición de significativo puro. Por esta particularidad, las significaciones que se le puedan otorgar al sonido son siempre lábiles, inseguras, fácilmente quebrantables. Es por eso que la inserción del silencio es vital para recuperar la asociación construida entre bramido y terror. Sin el silencio, la repetición del bramido, aunque más distintiva y más intensa, produciría una escisión de la asociación (como cuando uno repite muchas veces una palabra y, después de varias reiteraciones, el significado se desvanece).

Retomemos nuevamente la descripción del relato. Ante la imposibilidad de alcanzar al prófugo, el felino se acuesta en el suelo "bramando de cólera". Nuevamente, el sonido se hace presente para dar a entender que el peligro no ha llegado a su fin. Aterrado y soñando con la muerte, el gaucho percibe "el rumor lejano de galope de caballos". El nuevo sonido marca el surgimiento de un momento doblemente esperanzador, puesto que, por un lado, el galope significa la llegada de ayuda, pero, por el otro, también alude a la protección: no debemos olvidar que, para el gaucho, el caballo es el hogar. Enlazada la fiera, el gaucho propina su puñalada de venganza para, así, justiciar a mano propia el acecho de la fiera. En este momento, cambia la escena con la irrupción de la voz del victorioso, cuyo nombre y apellido ahora conocemos. Todos los sonidos se mezclan y superponen con la voz de Quiroga, la cual ya no podrá escucharse en el resto de la obra sin al mismo tiempo percibir cómo vibran en simpatía los bramidos del tigre, que son también sus bramidos. La

² Ya desde la "Introducción", Sarmiento invoca a la figura de Facundo como si fuera un fantasma que viene a revelar el secreto de los males que aquejan a la Argentina: "Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo".

pronunciación de su nombre se escuchará como un rugido que también produce un sacudimiento involuntario de la carne.

Situados en el S. XXI, el recurso es uno ya bien conocido. Las películas, las series y programas de televisión, es decir, todas las realizaciones audiovisuales conocen el valor de la música y el sonido en su propiedad multiplicadora de sensaciones. Servirse de las asociaciones establecidas entre sonido y acción permite amplificar el recurso dramático, involucrando de esta manera el cuerpo del espectador. En un procedimiento de avanzada para la época, Sarmiento apela al recurso de lo sonoro para potenciar la acción. En la musicalización del episodio, se dirimen el suspenso, la acción, la intriga y el misterio, aunados todos en una nebulosa áurica que rodea al personaje de Facundo.

La dimensión sonora también se hace presente a través de recursos más cercanos a los propios del lenguaje. El párrafo que introduce por primera vez la mención del bramido cuenta con una serie de rimas internas que permiten asociar pares de términos: bramido/gruñido, agrio/involuntario, estridente/muerte. En tanto la vinculación entre bramido y gruñido, de una cercanía semántica muy estrecha, no aporta una significación reveladora, el resto permite hacer inferencias significativas. Como si pudiese ser gustada u olfateada, la reverberación del sonido amenazante produce acidez, que, a su vez, se ve reforzada en su carácter mecánico e involuntario. El sonido se constituye en la sabiduría del cuerpo al servicio de la supervivencia del hombre. En una relación directa con la vibración sonora, la carne del cuerpo habla sin mediación de la razón, involuntaria, pero no por eso menos conocedora del proceder más conveniente. A pesar del carácter degradante de todo aquello carente de razón (como parte de su voluntad de instaurar una clase letrada gobernante, en pos de la civilización y el progreso, a través del valor ilustrado de la razón), Sarmiento trastabilla revalorizando al cuerpo como poseedor de una sabiduría que surge sin necesidad de la voluntad; el cuerpo, a pesar de nosotros, también viene a nuestro rescate. Por su parte, la vinculación entre lo “estridente” y la “muerte” es cabalmente conocida por los espectadores de la actualidad. Es casi inevitable, por ejemplo, la asociación con el clúster agudo de violines en repeticiones intermitentes que marcan las puñaladas recibidas por la protagonista de *Psicosis* (Hitchcock, 1960), escena emblemática del cine. La muerte violenta y sanguinaria debe ir acompañada por un sonido perturbador en su estridencia. Si el sonido del bramido es utilizado como efecto de realidad para darle corporeidad al tigre en tanto amenaza, la estridencia de la banda sonora, además de instaurar un sentido de violencia, reverbera exponencialmente un exceso semiótico que no hace más que poner de relieve el mismo código. Como recurso audiovisual, el sonido orienta la interpretación para darle dimensión real a los sucesos narrados, pero, al mismo tiempo,

desorienta por su calidad de significante puro; pide atención para abrir una grieta hacia la vacuidad, haciendo que el sentido se exceda siempre a sí mismo.

Giorgio Agamben, en su ensayo “El final del poema”, postula que “la poesía vive solo en la tensión y diferencia (y por lo tanto también en la interferencia virtual) entre el sonido y el sentido, entre la esfera semiótica y la esfera semántica” (Agamben, 2016: 249). Lo propiamente poético radicaría en el corrimiento que se produce entre unidades semánticas, por un lado, y sonoras, por el otro. En este sentido, la rima sería una disyunción entre un evento semiótico (la repetición de un sonido) y un evento semántico, de la cual se espera una analogía significativa, pero en la que solo se puede encontrar homofonía (Cfr. Agamben, 2016: 250). En la escena del tigre, esta cualidad poética se manifiesta como parte de la prosa sarmientina. Las rimas internas versifican la prosa, estableciendo unidades diferentes a las que emergen como unidades semánticas. La homofonía que invita a la asociación análoga de significados se impone en su carácter meramente semiótico para poner de relieve, en tanto vacilación, el vacío que representa. Al igual que los otros escritores del romanticismo argentino, el vacío es el espacio tópico que Sarmiento intenta insistentemente habitar (con la ciudad, la civilización, los inmigrantes, lo europeo), sin darse cuenta de que ese vacío, por su propia condición de ausencia absoluta, nunca hará más que expulsar cualquier atribución predicativa constituyéndose en un movimiento constante e inaprehensible. Al igual que en el poema, el vacío emerge en la vacilación prolongada entre sonido y sentido, es el motor que pone en movimiento al lenguaje y, por ende, al sujeto del cual es su efecto. Al mismo tiempo que Sarmiento utiliza el espacio desértico (como tópico del vacío) para proyectar en su superficie las carencias y necesidades políticas (intencionalmente direccionadas), el vacío producto de la desestabilización del sonido/sentido habla a través de sus palabras para desorientar la mentada dirección.

En su libro *La intimidad* (2004), José Luis Pardo presenta el concepto de intimidad de la lengua, que se define como “la resonancia interior del habla”. El hombre habla precisamente porque tiene intimidad, que es el “querer decir” de las palabras –en el sentido del querer que habita el decir– en las que el sujeto, desdoblado, se escucha o se sabe (de sabor) a sí mismo. En esa doblez irreductible, la intimidad surge como un efecto del habla, por lo cual está estrechamente relacionada con la voz (el grito, el gemido, el sollozo, el susurro, etc.): es la animalidad más propia del hombre. Prestar atención al plano sonoro del relato sarmientino permite indagar en ese espacio de resonancia que ocupa el doblez de la lengua y, por consiguiente, del sujeto. “*La intimidad* –dice Pardo– *aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir*. O sea, como la resonancia del

lenguaje sobre sí mismo, su propio espesor lingual, su ser” (Pardo, 2004: 55; el resaltado pertenece al original). La crítica argentina, en la pluma de Viñas y Jitrik, ya apuntó a propósito del primer romanticismo argentino, un evento literario de gran trascendencia: allí donde el propósito era denigrar al sector que no le servía para sus objetivos políticos (a saber, la chusma asociada con el Restaurador, y el caudillo de pulsión irracional, culpable, en tanto arquetipo de un accionar popular, de la guerra civil) en nombre de dicho sector, la literatura emerge con una fuerza estética avasallante para exaltar lo denigrado. Como parte de esta “paradoja del romanticismo argentino” (Viñas, 1982: 117), la lengua del *Facundo* traiciona a su narrador, quiere decir otra cosa. El efecto perlocucionario de la obra no está comprendido en las intenciones públicas y conocidas del autor, sino que las excede, haciendo audible el doblez que habita en lo narrado. Los bramidos, la estridencia, los corrimientos producidos por el sonido y el sentido, la secuencia *in crescendo*, el silencio resignificador, la “voz ronca” del protagonista, es decir, todos los elementos sonoros que hacen al episodio del tigre le imprimen una fuerza arrolladora, íntima, cuyo menor de los efectos es la paradoja mencionada.

En consonancia con estas ideas, Barthes imagina el estado utópico de la lengua como aquel en el que “la lengua se ensancharía, se *desnaturalizaría*, incluso, hasta formar un inmenso tejido sonoro en cuyo seno el aparato semántico se encontraría irrealizado” (Barthes, 2013: 117). El lenguaje susurraría por medio del significante “fónico, métrico, vocal” sin que se desprendiera de él ningún signo, pero, al mismo tiempo, sin eliminar el sentido en su carácter “indiviso, impenetrable, innominable”. La lectura sonora del *Facundo* permite jugar con el texto y poner en suspensión sus significados públicos habitando la dimensión puramente musical. Sin alcanzar la utopía del susurro del lenguaje, la diseminación del sentido hacia todas las direcciones y, simultáneamente, hacia ninguna abre una hendidura en la lengua que nos hace volver al texto una y otra vez. “Ese susurro sería ese sentido que permitiría oír una exención de los sentidos” (Barthes, 2013: 117). Como una partitura, la interpretación de la notación musical del relato nunca es igual a sí misma. Este movimiento de escape del sentido y la identidad produce sensaciones y sabores siempre diferentes que recubren, en este caso, a la figura de Facundo de un aura de armónicos misteriosos, indefinidos, profundamente atractivos, por la que el *Facundo* deja de ser una obra y pasa a ser un Texto. La tendencia hacia la utopía del lenguaje sería como la inclinación inevitable que produce la intimidad de la lengua; la palabra pública nos obliga a “caminar erguidos”, a escuchar siempre “ruido”, mientras que la experiencia del texto sonoro nos permite entrar, aunque sea por un momento, en un trance *dionisiaco* por el que, aunque sea fugazmente,

apreciaríamos la conexión con lo Uno, la soberanía absoluta de la melodía; en suma, el “acontecimiento literario”.

La sonoridad de la prosa sarmientina en la escena del tigre abre en la figura de Facundo una profundidad inexplicable, mediante la cual el personaje se mitifica. Si bien la fuerza ilocucionaria de Sarmiento hace de la naturaleza del personaje, como representante de las masas pastoras, la explicación de las causas de la guerra civil (lo que constituyó parte de su plataforma política), el recurso al significante puro pone en jaque la seguridad del significado (en la vacilación poética de Agamben) e impregna su ilocución de una “pasión perlocucionaria” (como diría Pardo) que tiene como efecto la exaltación de la figura de Facundo en sus márgenes mítico, misterioso e irracional, y convierte a la obra en creación artística (o Texto, según Barthes). En palabras de Borges, cualquier discusión “sobre propósitos de ejecución literaria están basadas en el error de suponer que las intenciones y los proyectos importan mucho” (Borges, 2016: 316). Solo nos queda abandonarnos al “sueño voluntario que se llama la creación artística” (Borges, 2016: 317).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2016): *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Barthes, Roland (2013): *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Borges, Jorge Luis (2016): *Cuaderno San Martín. Evaristo Carriego. Discusión*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Contreras, Sandra (2012). “Facundo: la forma de la narración”, en Jitrik, Noé (Dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo IV: Amante, Adriana (Dir.): *Sarmiento*. Buenos Aires: Emecé, 2012.
- Nietzsche, Friedrich (2015): *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Pardo, José Luis (2004): *La intimidad*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Sarmiento, Domingo Faustino (2015): *Facundo*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Viñas, David (1982). “Mármol y los dos ojos del romanticismo”, en *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Argentina: CEDAL. [Edición original: Buenos Aires, Argentina: Jorge Alvarez, 1964].

Bohnhoff, Leandro: “Asimilación de lateral / l /: ¿Un problema de definición?”

BOHNHOFF, LEANDRO
leandro.bohnhoff@gmail.com

Asimilación de lateral / l /: ¿Un problema de definición?

1. Planteo general

En lo concerniente a los procesos de asimilación que atañen al segmento lateral alveolar /l/, la amplia mayoría de la bibliografía está de acuerdo con que en posición implosiva (final de sílaba) y ante consonante interdental, dental, alveolar o palatal, toma el punto de articulación de dicha consonante. Así se puede encontrar tanto en el *Manual de pronunciación española* de Navarro Tomás (Cfr. 1918: 89)¹, denominado “vieja fonética” por Quilis (1993), como en *Fonología española* de Alarcos Llorach (Cfr. Alarcos Llorach, 1965: 162), cuyo trabajo se enmarca en la fonología estructuralista. También se expone dicho proceso de asimilación regresiva en el *Tratado de fonología y fonética españolas* de Quilis (Cfr. Quilis, 1993: 309), estudio que ya incorpora los avances en los campos de la acústica y la cineradiografía. Por último, se puede recoger de trabajos más actuales, como el tomo de *Fonética y fonología* que publica la RAE junto a la AALE en su *Nueva gramática de la lengua española* (Cfr. RAE y AALE, 2011: 227).

En cuanto a procesos de asimilación (tanto regresiva como progresiva) que involucren la /l/, la mayoría de las fuentes bibliográficas no hace referencia a otros procesos aparte del ya mencionado, con excepción de la publicación electrónica *Estudios del lenguaje: Niveles de representación lingüística* (Rivero et al., 2014) en su capítulo “Fonología”. Allí se hace mención de un proceso de asimilación progresiva en el que se ve afectada la lateral alveolar por estar inmediatamente precedida de la consonante oclusiva velar sorda oral /k/. El ejemplo dado es el siguiente:

aclarar /a. ‘kla. rar./ [a. ‘k^hla. rar.]²

Incluso se brinda una explicación en relación a lo que sucede en el proceso: gracias a la acción de la consonante postpalatal precedente, el punto de articulación de la lateral (alveolar, de manera aislada) se retrae a una posición palatal (Cfr. Rivero et al., 2014: 19). Este mismo ejemplo y explicación también aparecen en el trabajo de Rivero acerca del conocimiento fonológico en la escritura (Rivero, 1996: 10). Este proceso de asimilación progresiva no aparece en ninguna de la bibliografía mencionada anteriormente (Navarro Torres, Alarcos Llorach, Quilis, y RAE y AALE). De hecho, la RAE establece explícitamente que dicho proceso de asimilación no tiene lugar:

¹ En este trabajo solo se hace referencia a la dentalización e interdentalización de la lateral /l/ frente a consonantes dentales e interdental, puesto que únicamente se hace mención de las variantes dentales [l^h] e interdental [l⁰].

² En cursiva aparece la transcripción grafemática, entre barras (/ /), la fonológica, y entre corchetes ([]), la fonética.

En los contextos restantes, es decir, ante pausa, vocal o consonante que no sea interdental, dental o palatal, la consonante /l/ se articula alveolar, [l], una realización en la que la zona apical de la lengua entra en contacto con los alvéolos: [la'β□aβ□o] *lavabo*, [kla'mar] *clamar*, ['sal] *sal*, [ta'mal] *tamal*, ['alma] *alma*, ['alβ□a] *alba*. (RAE y AALE, 2011: 228)

El ejemplo que debemos extraer de la cita anterior es el de *clamar*, en el que se puede ver en la transcripción fonética que el segmento lateral alveolar no sufre ninguna alteración, incluso estando en el mismo contexto fonológico que el ejemplo de *aclarar* (posición de ataque complejo).

Ante esta divergencia, se hace necesario dilucidar por qué unos autores establecen la ocurrencia del proceso fonológico especificado mientras que otros no. Para poder hacerlo, se realizará un recorrido por diferentes definiciones del proceso fonológico de asimilación en diferentes autores, con el cometido de que el análisis de dichas definiciones esclarezca la inclusión o no, por parte de los autores, del proceso señalado dentro de los procesos de asimilación.

2. Cuestiones de definición

2.1 Asimilación según RAE

La definición de asimilación propuesta por la RAE es una de las que establece la no ocurrencia del proceso de asimilación regresiva entre /k/ y /l/. Por su parte, la obra de la RAE focaliza su descripción de los segmentos del español a través de la configuración de rasgos distintivos (de carácter articulatorio) que los componen. Estos rasgos o valores están organizados de manera jerárquica en una serie de clases naturales y se establecen en una estructura que le permite a la geometría de rasgos (GR) producir una representación no lineal de los segmentos e, incluso, de los procesos fonológicos que los afectan (Cfr. RAE y AALE, 2011: 9). Esto es de relevancia en tanto se debe tener en cuenta a la hora de analizar la definición propuesta en esta obra:

Procesos de ASIMILACIÓN, mediante los cuales un segmento se disocia de alguno de sus rasgos y adopta rasgos de un segmento contiguo, con lo que se produce, a su vez, un proceso de ASOCIACIÓN de rasgos distintivos. Son ejemplo de este fenómeno la asimilación de la consonante lateral /l/, como en ['dul^θ.θe] *dulce* o ['ko^l.□a] *colcha*". (RAE y AALE, 2011: 270)

Como primer punto es importante aclarar que, según esta definición, la asimilación solo se puede dar entre segmentos contiguos; es decir, no habría lugar para la asimilación a

distancia³. En tanto el alcance propuesto en este trabajo abarca solamente las asimilaciones progresiva y regresiva (esto es, entre segmentos tocantes o contiguos), no se hará hincapié en esta cuestión más allá de esta simple mención.

En el nivel de los rasgos, la definición establece que el segmento *asimilado* (el que sufre variación como consecuencia del proceso de asimilación) se disocia de alguno de sus rasgos (uno o varios) para adoptar rasgos de un segmento contiguo o *asimilante* (el que aporta los rasgos de asimilación en cuestión o que influye de alguna manera en el segmento *asimilado*; el segmento *asimilante* debe estar “habilitado” por el segmento *asimilado*), a los cuales se asocia. Este mecanismo de disociación y reasociación se puede ver claramente en la representación propuesta por la obra de la RAE, la cual se incluye a continuación:

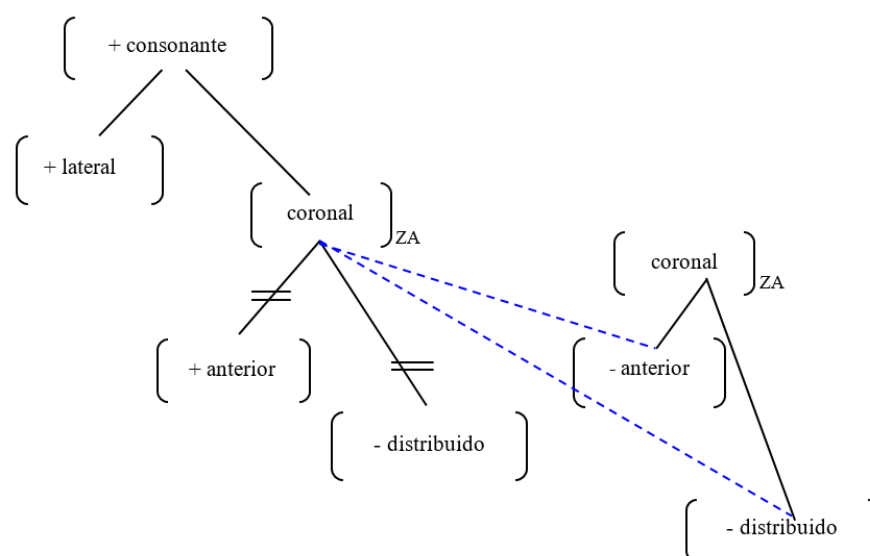


Figura 1. Representación fonológica del proceso de asimilación de /l/

La figura 1 representa el proceso general de asimilación regresiva del punto de articulación del segmento lateral /l/ frente a consonante coronal (es decir, interdental, dental, alveolar o palatal). Las dobles barras que cruzan las líneas que unen el nodo coronal con los rasgos terminales [+ anterior] y [- distribuido] señalan la disociación a la que hace alusión la definición, mientras que las líneas punteadas indican la reasociación a los rasgos del segmento contiguo posterior. Por ejemplo, para que el segmento /l/ se palatalice, [l̠], debe preceder a una consonante palatal (esto es, una consonante que cuente con el rasgo [- anterior]), como sucede en el caso de *colchón*⁴, cuya representación según el modelo de GR se muestra a continuación:

³ Se puede encontrar mayor información acerca de la asimilación a distancia en los trabajos de Rivero (Cfr. Rivero et al., 2014: 19; Rivero, 1996: 10).

⁴ La representación es producción propia de los autores del trabajo.

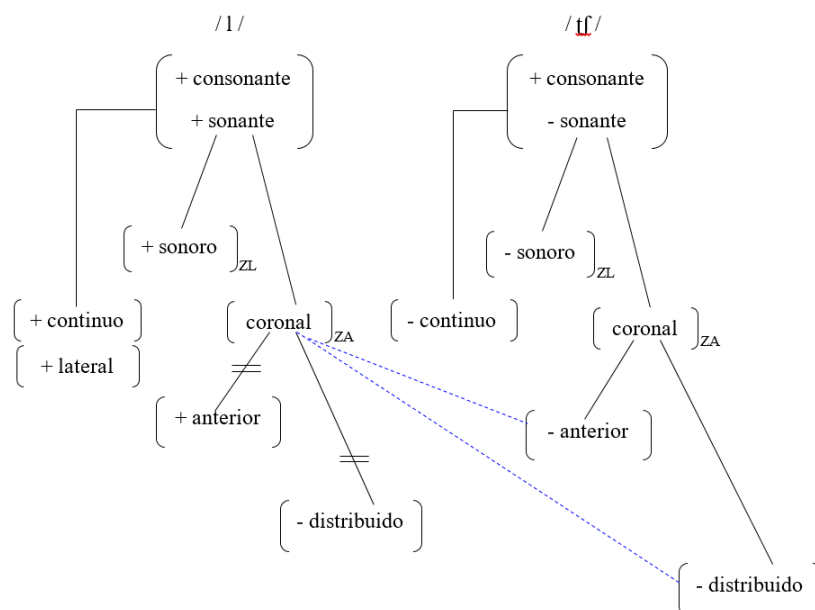


Figura 2. Representación del proceso de asimilación de /l/ frente a consonante palatal / tʃ / (colcha)

En el caso de la asimilación progresiva entre /k/ y /l/, como en el caso de *aclarar*, lo que sucede en el nivel de los rasgos es que el valor [+anterior] cambia de valencia para pasar a ser [-anterior]. Si bien esto ocurre en el caso de *colchón*, la explicación de la GR es que esto sucede debido a que, como consecuencia del proceso, el segmento lateral se disocia de sus rasgos y se asocia a los del segmento contiguo, como se vio anteriormente. En el caso de *aclarar*, el segmento velar no cuenta con el rasgo [-anterior] (que es el que indica la palatalización del fonema), por lo que no se podría producir ningún mecanismo de disociación y reasociación vistos claramente en el ejemplo de *colchón*. Como consecuencia, el proceso que exponen los trabajos de Rivero (1996) y Rivero et al. (2014) no sería abarcado por la definición que propone la RAE y constituiría el motivo por el cual la Academia explicita que no sucede.

2.2 Asimilación según Quilis

Por otro lado, tenemos la definición de Quilis (1993):

Quando la modificación que sufre un fonema en contacto⁵ con otro es el resultado de adoptar uno de ellos alguno, o algunos, de los rasgos articulatorios del otro, que, de este modo, pasa a ser común a las dos unidades. (1993: 80)

⁵ Aunque Quilis mencione que los fonemas deben estar en contacto, luego en la misma obra especifica casos particulares de asimilación a distancia, por lo cual no sería restrictivo de la misma manera que lo es el trabajo de la RAE en este aspecto.

Esta definición está en la misma línea que la que propone la RAE, en relación con el hecho de que el segmento *asimilante* debe poseer los rasgos articulatorios que el segmento *asimilado* toma. Incluso, están de acuerdo con que esos rasgos pasan a ser comunes entre los dos segmentos, es decir, usando la terminología de la RAE, se asocian. Se puede decir que, en otras palabras, la definición de Quilis hace referencia al mecanismo de disociación y asociación que propone la RAE.

Ahora bien, Quilis continúa definiendo los tipos de asimilación y establece que la asimilación progresiva es “cuando se produce un retraso en el abandono de la posición de los órganos articulatorios que actúan en la pronunciación del primer sonido: es decir, cuando un sonido se asimila al que le precede” (Quilis, 1993: 80-81). En el caso en cuestión (*aclarar*), la lengua debe retraerse (de ahí el rasgo [+ retraído]) para poder articular el fonema /k/. Esta retracción tiene un efecto en el fonema adyacente posterior, puesto que la lengua no vuelve a la posición adelantada (rasgo [+ anterior] de la lateral) para articular la lateral de manera alveolar, sino que permanece retraída y, como consecuencia, el fonema se pronuncia palatalizado. Es decir, efectivamente se da el “retraso” al que alude Quilis en la articulación de la /l/ por estar precedida de la /k/. Entonces, si bien la definición general que aporta Quilis indicaría que el proceso entre /k/ y /l/ que se propone en Rivero (1996) no entraría dentro de los procesos de asimilación, la definición de asimilación progresiva que aporta el fonólogo y fonetista español estaría de algún modo haciendo referencia al mecanismo articulatorio que efectivamente ocurre entre estos dos segmentos en el ejemplo de *aclarar* que se está discutiendo.

2.3 Asimilación según Rivero

Por último, se analizará la definición que se brinda tanto en Rivero (1996) como en Rivero et al. (2014): “La asimilación es el proceso mediante el cual un segmento, es decir, una vocal o una consonante, se hace semejante a otro segmento dentro de la misma unidad fonológica⁶. Tiende a reducir las diferencias entre fonemas” (Rivero 1996: 10; Rivero et al., 2014: 20).

Esta definición se puede considerar más abarcativa, puesto que no especifica qué elementos son los que se hacen semejantes entre un segmento y otro dentro del proceso de asimilación, ni se indica tampoco cuáles son las operaciones que se dan cuando los segmentos se asemejan (disociación y reasociación en RAE; adopción en Quilis). Incluso, aclara que

⁶ El alcance de la definición también permite incluir dentro de esta la asimilación a distancia, ya que se menciona que el proceso se puede dar dentro de la “misma unidad fonológica”.

dicho proceso tiene como objetivo la reducción de las diferencias entre fonemas. Ambas secciones de la definición permiten incluir dentro de ella el proceso en cuestión, ya que la diferencia radicaría en la no variación de la posición de la lengua, en su rasgo [+ retraído], al momento de realizar el segmento /l/ luego del segmento /k/. Esto es, si la lengua no debe estar retraída para articular la lateral de manera alveolar, para que se articule palatalizada debe permanecer en su posición retraída, lo cual disminuiría en algún aspecto las diferencias que existen entre la lateral alveolar y la oclusiva velar. Nótese que en tanto no haya una especificación de los elementos que se hacen semejantes, no será necesario que el segmento *asimilado* se asocie a ningún rasgo perteneciente al segmento *asimilante*. Como consecuencia, el proceso que se desprende del ejemplo *aclarar* entre /k/ y /l/ puede ser considerado asimilación en el marco de esta definición.

3. Consideraciones adicionales

Como se ha podido observar en los apartados anteriores, el proceso que ocurre en los ejemplos *aclarar* y *clamar* entre los fonemas oclusivo velar /k/ y lateral alveolar /l/ puede quedar comprendido dentro de los procesos de asimilación según cómo se defina este proceso fonológico. Dejando de lado que la obra de la RAE no permite incorporarlo como un ejemplo de asimilación por las razones ya expuestas, la geometría de rasgos brinda una herramienta valiosa para poder hipotetizar acerca de qué rasgos interactúan en el ejemplo discutido. Además, la exploración de esta interacción y, en un futuro, de otras podría generar la necesidad de rever la definición de asimilación de la Academia o, quizás, de incorporar nuevos elementos a ella de manera que se puedan abarcar procesos como los que se dan en el ejemplo en cuestión.

3.1 Rasgos en interacción

La GR indica que el segmento oclusivo velar /k/ cuenta con dos rasgos terminales en el nodo dorsal que son [+ alto] y [+ retraído]. Estos rasgos caracterizan la posición de la lengua al momento de articulación del fonema /k/. Tomando como base la ocurrencia efectiva de la asimilación progresiva entre /k/ y /l/, es necesario establecer si es uno de esos rasgos o ambos rasgos los que interactúan con el valor [+ anterior] del fonema lateral para cambiar su polaridad a negativa ([- anterior]), lo que hace que el fonema se articule palatal. Para establecerlo, se deberá estudiar y analizar la interacción de la lateral alveolar con otros fonemas que cuenten con el rasgo [+ alto], por un lado, y con el rasgo [+ retraído], por el otro, de manera aislada, para poder determinar cuál de los dos tiene incidencia en la palatalización

de la lateral. De no ser alguno de los dos rasgos aislados, sino ambos en conjunto, entonces se deberá estudiar el fenómeno con los fonemas que cuenten con los dos rasgos con valencia positiva.

Los segmentos del español con zona de articulación dorsal que cuentan con los rasgos [+ alto] y [- retraído] son las vocales / i / y / e /. El estudio tanto articulatorio como acústico de ejemplos como *ilíaco*, *bilis*, *sífilis*, *pelé*, *compele* y *elemento* (los ejemplos están diseñados de manera que la lateral alveolar esté rodeada solamente de las vocales mencionadas para evitar alguna otra asimilación posible e incluyen sílabas acentuadas y no acentuadas con el propósito de determinar si el acento es uno de los factores contribuyentes) permitirá concluir si el rasgo [+ alto] es efectivamente el que interactúa con el rasgo [+ anterior] cambiando su polaridad a negativa. Con un propósito análogo se debería estudiar la interacción con vocales como / a / y / o /, las cuales poseen los rasgos [- alto] y [+ retraído], de manera de poder establecer si es el rasgo [+ retraído] el que produce dicha negativización de polaridad del rasgo anterior, utilizando ejemplos como *sala*, *talá*, *concejala*, *solo*, *coló* y *holograma* (siguiendo las mismas pautas de construcción de datos señaladas anteriormente). En el caso de que el fenómeno no se dé en ninguno de los ejemplos antes citados, entonces se deberían incluir datos en los que la consonante *asimilante* sea la oclusiva velar sonora / g /. En tanto el ejemplo proporcionado por Rivero (1996) incluye el fonema oclusivo velar sordo / k /, concluimos que lo mismo debería suceder con el análogo sonoro y en cuyo caso la consecuencia lógica sería que ambos rasgos, [+ alto] y [+ retraído], son los que influyen en la palatalización de la lateral.

Nuestra hipótesis es que el rasgo [+ retraído] es el que actúa en la negativización de la polaridad del rasgo anterior de la lateral, produciendo así su palatalización, tanto si el segmento que lo contiene precede o sigue al segmento lateral. Si este fuese el caso, se podría proponer una regla fonológica en la que la valencia del rasgo anterior del segmento lateral alveolar se negativizaría cuando el segmento anterior o posterior adyacente cuenta con el rasgo [+ retraído]. Su representación según la GR podría ser la siguiente (presentamos solo el modelo de “inducción progresiva”⁷, según nuestra denominación propuesta):

⁷ Se propone la denominación general de “inducción” cuando un rasgo de un segmento influye sobre la valencia de otro rasgo de otro segmento adyacente.

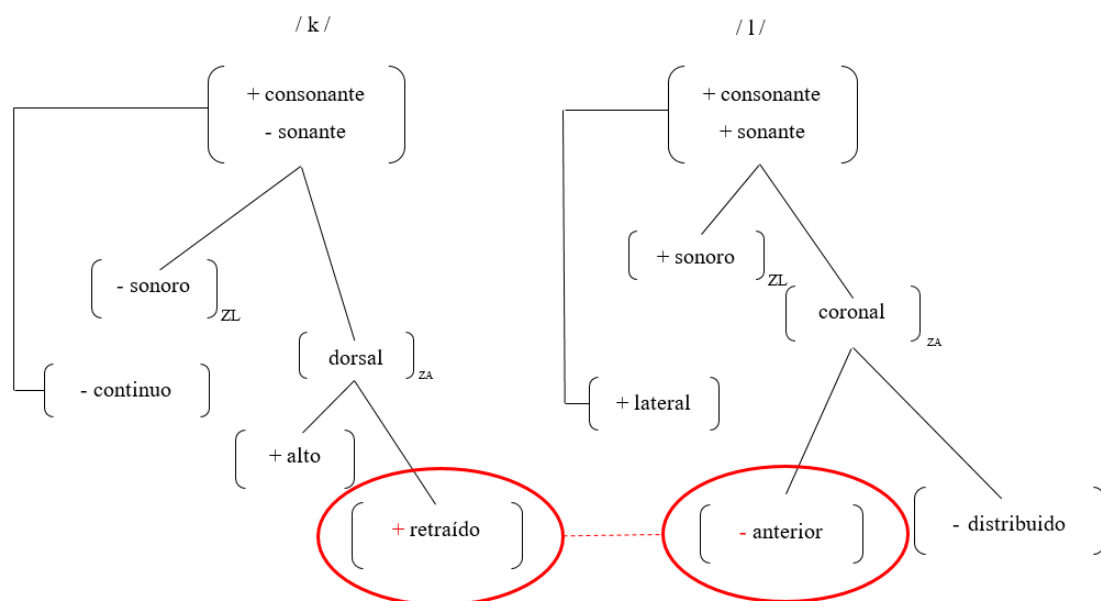


Figura 3. Propuesta de representación de palatalización de /l/ por consonante velar precedente (*aclarar*)

3.2 Una definición revisada

En el caso de que se pueda verificar mediante las pruebas indicadas anteriormente la efectiva ocurrencia de dicha “inducción” entre un rasgo y otro, la definición de asimilación podría modificarse a fin de incorporar los casos en los que un rasgo “x” de un segmento “X” produce un cambio de polaridad en un rasgo “y” de otro segmento “Y” adyacente. La modificación solo se podría realizar en tanto se investigue también si hay otros casos en los que tenga lugar este tipo de “inducción”. Esta modificación, de ser posible, expandiría la amplitud descriptiva de la que carece la definición actual.

En síntesis, el caso de asimilación entre los fonemas /k/ y /l/ del ejemplo *aclarar* habilita un conjunto de inquietudes que indagan sobre qué rasgos del fonema /k/ se ponen en interacción sobre el rasgo [+anterior] del fonema /l/. Una serie de pruebas y estudios tanto articulatorios como acústicos permitirían dilucidar si lo que hipotetizamos efectivamente sería una inducción por parte del rasgo [+retraído] al cambio de polaridad del rasgo [+anterior] de la lateral, negativizándolo. De ser comprobada esta hipótesis, una siguiente investigación que abarque más ejemplos en los que los rasgos de un segmento interactúan con los rasgos de otro segmento adyacente cambiando la valencia (+/-) del rasgo permitiría elaborar reglas fonológicas que finalmente puedan ser incorporadas en la definición general de asimilación propuesta por la RAE, expandiendo su amplitud descriptiva.

Bibliografía

Alarcos Llorach, Emilio (1965): *Fonología Española*. Madrid: Gredos.

Quilis, Antonio (1993): *Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Gredos.

Navarro Tomas, Tomas (1918): *Manual de pronunciación española*. Madrid: Imprenta de los sucesores de Hernando.

RAE y AALE (2011): *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*. Barcelona: Espasa.

Rivero, Silvia (1996): “El Conocimiento Fonológico en la Escritura”, en AA.VV.: *Adquisición de la Escritura. Rosario: Centro de Estudios de Adquisición del Lenguaje, UNR*, pp. 75-116.

Rivero, Silvia et al. (2014): *Estudios del lenguaje. Niveles de representación lingüística*. Proyecto LATIn (Iniciativa Latinoamericana de Libros de Texto Abiertos). Disponible en <http://latinproject.org/index.php/es/component/booklibrary/510/view/56/Aprendizaje/28/estudios-del-lenguaje-niveles-de-representacion-lingueistica>. [Última consulta: 18/10/2015].

Cabello, Olinda: “Lenguaje y representación. El concepto de realidad en *Nadie nada nunca*”

CABELLO, OLINDA
olinda.cg@gmail.com

Lenguaje y representación. El concepto de realidad en *Nadie nada nunca*

En este trabajo abordaremos el concepto de *realidad* y su vínculo con el lenguaje; para ello partiremos del concepto de *zona* propuesto por Juan José Saer. Tanto el concepto de realidad como el de zona son ejes articulados que se plasman en la narrativa del escritor santafesino, quien a partir de ellos nos hace reflexionar acerca del estrecho vínculo entre la realidad y el relato, entre lo dicho y lo vivido, una reflexión que permite destituir la dicotomía entre narración y realidad. La presencia del concepto de *zona* y del concepto de *realidad*, en *Nadie nada nunca*, permite una reflexión acerca del lenguaje y su capacidad de representación en el campo literario, ya que tal como proponen Dalmaroni M. y Merbilháa M.:

La prosa narrativa de Juan José Saer (1937) puede entenderse como una indagación obsesiva de lo real o, mejor, sobre las posibilidades de la percepción para aprehender lo real. (...) Toda la obra de Saer constituye una interrogación incesante acerca de las posibilidades del discurso narrativo para acceder a alguna forma de experiencia o de conocimiento. (Dalmaroni y Merbilháa, 2000: 321).

Y agregan después que "(...) la percepción da lugar a la espacialidad, entendida como constructo imaginario a partir de lo real" (Dalmaroni y Merbilháa, 2000: 322).

Si bien el soporte literario que permite realizar este análisis es la novela *Nadie nada nunca*, comenzaremos por desarrollar el concepto de *zona*, presentado por Saer en el texto "Discusión sobre el término zona", que integra *La mayor* (2005). Allí el autor inaugura las páginas brindando información al lector para que este se "ubique" en el relato (en un intento por convertir el papel en geografía palpable y vivida, compartiendo esa realidad ficticia con el lector/participante), y para ello habla del lugar, la época, la temperatura, los personajes y las circunstancias. Luego de esta breve introducción hace discutir a los personajes, Pichón Garay y Lalo Lescano. La conversación se inicia al proponer uno de los protagonistas que "(...) un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona" (Saer, 2005: 184). Ahora bien, el conflicto comienza cuando Lescano se opone a la idea de zona o región como espacio limitado geográficamente, límite que no es considerado real sino convencional, y en tanto convención no existe de por sí más que como una invención humana aceptada socialmente. Es en este punto donde *lo real* se confunde con *lo espacial*, en el interrogante por lo verídico, en los límites y alcances del espacio construido a partir de *lo real*, en su legitimidad dentro del lenguaje. El autor nos hace repensar los límites de la realidad cuestionando la existencia de esta como totalidad acabada e inaccesible que debe ser apresada por el lenguaje, a la vez que arroja luces sobre la posibilidad de considerar al lenguaje como acceso a *lo real*, esa presencia contenida en un espacio o cárcel de la razón y el pensamiento lógico-lineal. Si bien es a partir del lenguaje que nuestra realidad se configura, no podemos pretender que la materialidad de

este sea sólida, predecible, inmutable, como si se tratase de un objeto incuestionable donde no hay lugar, ni espacio, para las preguntas, la incertidumbre y los cambios de idea. *Lo real* hereda del lenguaje su condición maleable, sus zonas desconocidas y lugares inaccesibles, ya que son esos espacios desconocidos los que nos motivan a leer, a escribir, a desplazarnos para correr las fronteras de lo establecido.

Otro concepto fundamental para este trabajo es el de *percepción*, concepto que reúne las experiencias sensoriales, que se manifiestan en forma de imágenes, de espejismos que evocan recuerdos. El lector pacta con esta ficción sin ser consciente de la sustancia efímera de dichas imágenes, y las experimenta, es capaz de oler el césped o agobiarse con el calor y la humedad que brindan las tardes del mes irreal en esta *zona*, que podríamos llamar el litoral. La descripción de los colores, los aromas, las luces y las sombras, el agua y las diferentes temperaturas despiertan a la *percepción* que brota como un yuyo silvestre para acercarse al lector, o al menos persuadirlo, quien con sus ojos vueltos manos de tinta y papel roza una hoja de aquella "(...) espesa selva virgen de lo real" (Saer, 1998: 271).

Si bien por momentos podría pensarse que los detalles acerca de cómo pelar un salmín o de qué forma una araña destripada da a luz espontáneamente a miles de sus crías o cómo uno de los personajes limpia su plato con un pan, detallando el movimiento del tenedor, constituyen un conjunto de detalles innecesarios que en nada contribuyen con el desarrollo del relato, son estas minuciosas descripciones las que construyen la quietud móvil necesaria para despertar en el lector un recuerdo, sin importar que sea falso o no, porque al inscribirse en lo sensorial se convierten en experiencia inscrita en el cuerpo del lector, puesto que:

a través de la lectura nos metemos, por así decirlo, *dentro* de un texto que, en un primer momento, ha sido algo ajeno a nosotros y que ahora hacemos nuestro por un acto de comprensión. Pero esta comprensión se convierte de inmediato en la representación de un significado extratextual. (De Man, 1990: 26)

Los detalles descomponen las acciones para lograr una diseminación de los sentidos, un sinfín de perspectivas que permiten al lector acercarse a ese río descripto, sentir el calor del sol, y en última instancia preguntarse por el material del que la realidad está hecha comprendiendo que al igual que una edificación *lo real* puede ser intervenido, desmontado, atravesado para habitarlo en ese presente continuo que llamamos vida.

Nadie nada nunca requiere de la participación activa del lector para existir. Beatriz Sarlo sostiene que:

Los objetos son a la vez inaccesibles y perfectos, terminados como un barco en una botella. Percibidos a veces como grumos de luz o de materia, otras veces como fluir deshilachado, tan desintegrados, que solo una convención, el tiempo, el espacio, el sujeto, logran dotarles de nombre y de estado (Sarlo, 2010: 313).

Tal convención requiere de la presencia del lector, ya que lo convenido es el resultado del hacer de este último. El juego del lector, su lectura, es la que recoge sentido en cada línea y reescribe a partir de lo leído para nombrar al texto, para darles vida a esos objetos "desintegrados".

La *percepción* es un elemento clave. El autor se vale de esta para recrear *lo real* en el texto apelando a las experiencias individuales del lector. Es gracias a la dimensión subjetiva de la *percepción* que el autor permite al lector descubrir distintas entradas al texto, siempre nuevas ya que se actualizan en cada lectura, en cada lector que vuelve a esas páginas, conocidas a la vez que extrañas; entender *lo real* a través de la percepción es dismantelar la utopía de lo acabado, de lo estático, es cederle espacio al cuestionamiento del *status quo* y abrirle las puertas a la *galaxia de significantes* de la que nos habla Barthes, quien sostiene que "interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural del que está hecho" (Barthes, 1986: 3). La *percepción* es un artilugio del autor para convocar al lector, y a su vez es un medio a través del cual el lector accede a la interpretación del texto.

Además de la percepción existen otros recursos utilizados por el autor para ceder lugar a la interpretación del lector. Entre ellos se encuentran los recursos sintácticos: la narración en primera persona, elemento que disfraza al relato de testimonio, variando de personajes a fin de presentar distintos puntos de vista; la alternancia de los tiempos verbales, ya que en un mismo párrafo es posible encontrar un verbo conjugado en presente y otro en pretérito perfecto (de esta forma el autor logra romper el orden cronológico y proponer otra lógica por fuera de la causal); la repetición idéntica de determinados fragmentos a fin de detener el avance temporal del relato, reduciéndolo a un presente constante que impide recuperar el tiempo perdido, habilitando solo el momento actual que pareciera proyectarse hacia un futuro que escapa de lo conocido, de lo enunciado.

La novela toda se erige como un interrogante de *lo real* desde el momento en que plantea un lugar que podría ser ubicado geográficamente, pero a la vez un lugar particular que puede ser reconstruido mediante el lenguaje en cualquier espacio, donde el lector desee desplegarlo, una *zona* que no tiene límites indiscutibles sino convenidos y por ende mutables. Cuestionar el realismo, entendido como género literario cuya función es sustituir *lo real* por

signos, es acabar con la creencia de que existe una separación dicotómica y tajante entre la ficción y la realidad, entender que:

el rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios, es la verdad como objetivo unívoco del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece (...) una discusión minuciosa. (Saer, 1998: 10)

Y a esto agrega: "Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad" (Saer, 1998: 11). El autor sostiene que es justamente la ficción la que nos permite "(...) poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento" (Saer, 1998: 11-12). Reducir *lo real* a lo verdadero es simplificar el complejo entramado de la realidad, es olvidar que accedemos a ella a través del lenguaje, que leemos *lo real* de la misma forma en que leemos un texto. La ficción en última, y primera instancia, cuestiona la actitud ingenua de creer que existe una realidad preestablecida, preconcebida, ya que "la ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso" (Saer, 1998: 13).

No existe pues tal realidad predeterminada que exceda al lenguaje, y por este mismo motivo es que la relación entre el signo y *lo real* nunca es pura, transparente. *Lo real* es un efecto, tal como propone Barthes; efecto en el que lo descrito se pretende denotado intentando establecer una relación simple y clara entre la realidad semiótica y la realidad material, negándole a esta última su naturaleza compleja, contrariada, múltiple. La denotación se obsesiona con la referencia de *lo real* a tal punto que olvida su condición ficcional, crea una *ilusión referencial* al intentar simplificar el signo con el afán de acercarlo a la realidad material. Este proceso no solo fracasa en su cometido sino que además atenta contra el significado, lo desplaza del interior del signo en su anhelo por ser *lo real*, no pudiendo más que ratificar su condición de signo en el acto de nombrar aquella realidad lejana, inaccesible o tan solo próxima en la cercanía de los bordes.

Es imprescindible tener en consideración los dos interrogantes centrales, e indisolubles, que motorizan y articulan la narrativa de Saer; cómo, de qué manera narrar *lo real*, y qué es *lo real*. Interrogantes que se presentan por oposición al del método de representación tradicional ya que la narrativa del autor deja entrever la desconfianza que dicho método le despierta; todos los recursos y elementos de la narrativa saeriana apuntan al cuestionamiento de la realidad y su veracidad, por ello es que:

Dentro de cada tramo el relato no avanza en forma directa y lineal, sino de modo trabajoso y fragmentario, atravesado por saltos hacia atrás (recuerdos, raccontos) y hacia delante (anticipaciones, conjeturas). Esta ruptura de la linealidad del orden temporal se corresponde con los recursos a la repetición, condensación y nuevas expansiones con que se construye el discurso narrativo, y que, tramados con la detallada descripción de las percepciones sensoriales (...) terminan por disolver la sucesión temporal en el aura de un círculo estático, mágico, donde reverbera la duración de un eterno presente. (Gramuglio, 2010: 340)

Tanto el tiempo como los datos sensibles son las herramientas con las que contamos para construir la noción de *lo real*, son los soportes de nuestras acciones cotidianas que se amoldan y configuran en un paradigma social que impone determinados imperativos a cumplir, aparentemente inamovibles, uno y para siempre.

Si Saer propone que *lo real* es una "selva espesa virgen" (Saer, 1998: 271), nuestro acercamiento a ella, a través del lenguaje, es semejante al de un paisajista que diseña jardines, pequeña naturaleza deformada, domada por el afán humano de intervenir en la creación, en la vida y su extensión. De ese paraíso artificial nunca brotarán flores exóticas ni recorrerán sus sinuosos caminos fieras indómitas. El modo con el que contamos para acercarnos a *lo real* es el lenguaje ya que "el lenguaje es parte del mundo y el mundo es parte del lenguaje, dentro y fuera de ambos, ambos y al mismo tiempo" (Saer, 1998: 187). *Lo real* y el lenguaje se presentan entonces como unidad indivisible, donde el acto de narrar es uno de los modos que tenemos de relacionarnos con esa selva espesa, acto que pone en evidencia nuestra oscilación entre la ficción y la realidad.

Bibliografía

Fuentes

Saer, Juan José (2005): "Discusión sobre el término zona", en *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral.

Saer, Juan José (2015): *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral.

Estudios

Barthes, Roland (1986): "La interpretación", en *S/Z*. México: Siglo XXI.

Barthes, Roland (1987): "El efecto de realidad", en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.

Dalmaroni, Miguel y Merbilhaá, Margarita (2000): "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción", en Jitrik, Noé (Dir.): *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol XI.: Drucaroff, Elsa (Dir.), Buenos Aires: Emecé.

De Man, Paul (1990): "Semiología y retórica", en *Alegorías de la Lectura*. Barcelona: Lumen

Gramuglio, María Teresa (2010): “El lugar de Saer” en *Revista Crítica Cultural*, Vol. 5, N. 2, jul./dez. 2010, pp. 325-347.

----- (2010): “Razones”, en *Revista Crítica Cultural*, Vol. 5, N. 2, jul./dez. 2010, pp. 315-324.

Saer, Juan José (1998): “El concepto de ficción”, “La lingüística-ficción”, “La selva espesa de lo real”, y “Una literatura sin atributos”, en *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Planeta

Sarlo, Beatriz (2010): “Narrar la percepción” en *Revista Crítica Cultural*, Vol. 5, N. 2, jul./dez. 2010, pp. 309-313.

Cabral, Rocío: "Saer y la dictadura. Metáfora y metonimia: claves para leer el horror"

CABRAL, ROCÍO
rochi_ayp@hotmail.com.ar

Saer y la dictadura
Metáfora y metonimia: claves para leer el horror

Introducción

En este trabajo nos interesa analizar los vínculos de la escritura saeriana en *Nadie nada nunca* con el contexto histórico de la última dictadura cívico militar argentina. En la bibliografía referente a esta obra se presentan dos líneas de lectura distintas acerca de esta relación: mientras que los primeros trabajos críticos sobre la novela (en coincidencia con la lectura de Beatriz Sarlo) la analizan en clave metafórica, los nuevos análisis, a partir de los trabajos de Rafael Arce, han realizado un desplazamiento hacia una lectura en clave metonímica.¹

Haremos una lectura en clave metafórica acerca de la famosa escena de la araña,² en la cual intentaremos dar cuenta de los vínculos de la escritura saeriana con el contexto histórico del post-peronismo. No obstante, destacamos que tanto el análisis metafórico como el metonímico nos resultan válidos y complementarios a la hora de acceder a la lectura de *Nadie nada nunca*. Saer despliega una gran cantidad de recursos literarios que permiten leer en ésta el terror de los años del auto-denominado Proceso de Reorganización Nacional. No es nuestra intención recortar el sentido de la obra como una mera novela sobre la dictadura, sino que creemos que, como toda producción del lenguaje, está anclada en un contexto histórico particular, y recuperar los vínculos que establece con éste nos permite echar luz en el análisis de la misma.

Metáfora y metonimia en la crítica saeriana

En primer lugar cabe definir qué son la metáfora y la metonimia, y cuál es la diferencia entre ambas. Cuando hablamos de metáfora³ nos referimos a una figura retórica que consiste en reemplazar un concepto por otro con el cual guarda una relación de semejanza: así, el primer elemento estaría cifrado en un segundo elemento, vinculándose con él por algo que guarden en común. Al referirnos a la metonimia⁴, en cambio, nos encontramos con una figura diferente, en la que el primer elemento es reemplazado por un segundo que está íntimamente ligado a él; en este sentido, en tanto su vínculo es tan estrecho, el segundo elemento valdría por el primero. Por eso, si bien en *Nadie nada nunca* no hay una referencia

¹ Fue de especial influencia en este trabajo el artículo de Baptiste Gillier (2014).

² La escena de la araña ha sido analizada en varios trabajos críticos debido a su gran potencia alegórica. Para ver la crítica analizada en este trabajo se recomienda la lectura de Alonso (2012).

³ "Metáfora: Traslación del significado de un término al de otro por relación de semejanza (muchas veces 'creada' por la propia metáfora) entre algunas propiedades de sus respectivos referentes" (García Barrientos, 1998: 52).

⁴ "Metonimia o transnominación: 'Cambio de nombre' o sustitución de significados entre términos cuyos referentes se relacionan por contigüidad" (García Barrientos, 1998: 58).

directa al proceso cívico-militar, sí aparecen elementos que se vinculan directamente con él y que nos permiten reponer su contexto.

En “Narrar la percepción”, Beatriz Sarlo plantea: “La luz y el espacio de febrero son una cifra. Compendio, símbolo, resumen, clave, escritura con clave: ¿cuál es la evidencia que febrero pone sobre el tapete?” (Sarlo, 1980: 282). Proponiendo un cierto carácter alegórico en *Nadie nada nunca*, la autora abre la puerta a infinidad de trabajos que analizan los vínculos de la novela de Saer con la dictadura en clave metafórica. De este modo, el asesinato de los caballos se des-cifra como una metáfora del asesinato de personas durante ese período⁵, y la escritura fragmentada, como una metáfora del cuerpo social descoyuntado por la violencia histórica que se vivía (cfr. Marzioni, 2009), en tanto la representación se vuelve tan traumática como la experiencia que intenta representar. Es en este sentido que Emilio Alonso señala que Saer intenta representar un contenido que “ponga en crisis las cristalizaciones ideológicas que vehiculiza la narración y la literatura” (Alonso, 2012: 1) a través de la técnica de la fragmentación y la repetición.

En *Nadie nada nunca* lo inenarrable se vuelve “narrable” a partir de un procedimiento de atomización en el cual se reduce la experiencia a sus unidades mínimas, infinitesimales, que se convierten en nada, y, a la vez, en el todo de la narración. En este procedimiento la crítica centrada en la lectura metafórica de la obra ha hallado quizás el instrumento más admirable de la escritura saeriana para cifrar el horror de los años de la dictadura y al mismo tiempo, para combatirlo. La ruptura de la experiencia implica la ruptura de la univocidad del sentido, desnaturalizar ese sentido único de la Historia y, asimismo, mostrar la experiencia como se la percibe: como fragmentos de una conciencia colectiva desmembrada por la Violencia. Metáfora del silencio, de la ausencia, del trauma, la escritura saeriana se vuelve un arma poderosa contra el discurso político dictatorial, exponiendo su falacia y quebrándolo como él ha quebrado a su pueblo.

Como señala Gillier, Arce clausura esa serie de trabajos (al menos temporariamente) con la publicación de “Violencia metonímica: la historia y la política en la narrativa de J. J. Saer” realizando un pasaje de la lectura metafórica a la lectura metonímica de la violencia (cfr. Gillier, 2014: 68-69). Arce retoma los postulados de Dalmaroni frente a la lectura de Sarlo y se pregunta si es válido hablar de la novela en clave alegórica si en ella aparecen “el

⁵ Debido a que excede los límites de este trabajo, no analizamos en profundidad el episodio de los caballos; sin embargo, haremos algunas consideraciones que aportan a nuestro análisis. Se ha leído a las muertes sin sentido de los caballos como un ciframiento de la atroz violencia padecida durante la dictadura, que llevó a miles de muertes y desapariciones. Incluso la desconfianza generada se asemeja mucho al clima de sospecha instalado en los setenta y al discurso del “algo habrán hecho”: “El vecino de años, el padre o el hermano, el amigo de la infancia, se volvieron de golpe sospechosos.(...) Flotaba un ambiente de desconfianza general” (Saer, 2015: 110)

ejército, un comisario torturador, los 'muchachos' (los guerrilleros de Montoneros, el grupo armado peronista), las detenciones clandestinas, los secuestros y los atentados" (Arce, 2012: 46). Para Arce, al igual que para Dalmaroni, es válida una lectura en clave metonímica, ya que en la novela, si bien "la historia cifra la Historia, también hay que decir que la Historia penetra materialmente en la historia" (Arce, 2012: 47).

En este sentido, en la trama de *Nadie nada nunca* el contexto histórico no estaría meramente desplazado en metáforas que se refieran a él excluyéndolo, sino que también sería parte de esa trama, de esa historia sobre lo que sucede en la dictadura que vale por todas las historias que sucedieron en ella. Dalmaroni y Arce inauguran las lecturas metonímicas de la obra saeriana iluminándola desde una perspectiva que permite analizar otros recursos de la narrativa de Saer abandonados por la crítica anterior que resultan, a nuestro criterio, fundamentales para leer a este autor.

Arce nos muestra que algo incierto parece estar oculto, al acecho: "*Nadie nada nunca* presupone la cercanía de lo histórico político bajo la forma de una amenaza, de una inminencia, inscrita en el presente de la narración" (Arce, 2012: 51).⁶

Los asesinatos de los caballos se presentan como un síntoma de esa violencia que parece pulular en la atmósfera y muchos personajes los relacionan con el contexto político.⁷ En efecto, los presuntos vínculos políticos del asesinato de los caballos son evidentes para algunos de los pobladores, como el panadero cuyo caballo es asesinado: "que no había querido hacer ninguna denuncia porque para él toda la historia de los caballos era pura política" (Saer, 2015: 112), o el bañero, que opina que ha de haber "mucho de política en todo eso" (Saer 2015: 117).

María del Luján Stacevicius analiza cómo el terror de la dictadura permea en la obra saeriana⁸, empapando todo el ambiente con un sudor frío. La autora da cuenta del modo en que Saer opera metonímicamente en la narración de los hechos de la dictadura, mostrando en

⁶ Podemos observar cómo Elisa siente repugnancia y *terror* por encontrar algo entre los yuyos: "El campo, dice, y sobre todo de día, a la luz del sol, le produce pánico. Siempre tiene la impresión de que entre los yuyos se oculta algo, algo que no espera otra cosa que la llegada de algún caminante para ponerse en evidencia. (...) Si un asesino, argumenta, quisiera desembarazarse de un cuerpo, ¿adónde se le ocurriría hacerlo desaparecer? En el campo" (Saer, 2015: 84).

⁷ "Se murmuraban las cosas más absurdas: que había una peste que los caballos transmitían y que no quería decirse nada para alarmar a la población, que era una serie de actos criminales que la misma policía realizaba como pretexto para meter en la cárcel a algunos habitantes de la región que no estaban de acuerdo con el gobierno, e incluso que había un grupo de revolucionarios que hacía maniobras en los campos de la costa y que mataba a los caballos por accidente" (Saer, 2015: 100).

⁸ Esta autora analiza en particular la obra *Lo imborrable*; sin embargo, sus conclusiones también han de servirnos para nuestro análisis de *Nadie nada nunca*.

esa porción de la vida cotidiana marcada por la realidad histórica, el horror. A partir de este análisis, plantea que "el relato de lo cotidiano es también un relato sobre la dictadura".⁹

En el relato de *Nadie nada nunca* la Historia aparece también en la cara de ese comisario torturador que todos conocen en la costa. El comisario Caballo Leyva es famoso en la zona por recibir detenidos ilegales para interrogarlos con métodos violentos: "(...) todo el mundo sabía que el Caballo era un especialista en la cuestión, ya que se decía que de vez en cuando le traían de la ciudad –de noche y en secreto– algún revolucionario para que el Caballo lo hiciera cantar" (Saer, 2015: 107). El crimen de los caballos aparece conectado con él: Leyva es el encargado del caso y los constantes asesinatos lo dejan mal parado al no poder resolver quién es el verdadero culpable, y eventualmente, uno de sus caballos también es asesinado ¿Podrían ser "los muchachos", anticipando esos nueve "chumbos" que le "encajan" al final de la novela, según narra Tomatis? (cfr. Saer, 2015: 193). La novela, con su trama desintegrada y siempre abierta, continua, no da una resolución acerca de quién es el asesino de los caballos, por lo que termina sin que exista realmente ni comienzo ni final en la historia, que se multiplica hacia el infinito, volviéndose múltiples historias de ese presente inasible e interminable "tan ancho como largo es el tiempo entero".

Una lectura metafórica de la escena de la araña

En este apartado nos interesa detenernos en una escena de la novela que no ha pasado desapercibida para la crítica. Arce y Villanueva han leído en esa escena un intertexto con *La jalousie* de Robbe-Grillet, en donde se aplasta a un ciempiés. Sin embargo, aquí, en consonancia con nuestra lectura de la obra de Saer en relación con su contexto histórico, nos interesa leer esta escena como un ciframiento del contexto del post-peronismo en la Argentina, desde la caída del presidente Perón en el '55 hasta las condiciones de la militancia peronista en la dictadura iniciada en 1976.

La utilización de lexemas ligados directamente a los discursos de la dictadura es notoria. Saer escribe: "Cuando la suela de la alpargata ha golpeado, rápida, a la araña, he visto salir, en todas direcciones, una docena de arañitas despavoridas, que *han desaparecido*", y más adelante: "Queda la mancha negruzca, viscosa: ya no es araña ni nada. Es una mancha, viscosa, achatada, negruzca, que puede significar, para el que no sabe, cualquier cosa: en sí,

⁹ "No es necesario (...) que la anécdota principal de la novela se refiera a la dictadura en particular o la tenga como tema –aunque, (...) sería discutible, ya que el relato de lo cotidiano también es un relato sobre la dictadura– porque Saer ha logrado mostrar la cara cotidiana de vivir bajo el régimen, y, con ello, ha respondido también por todos aquellos que no formaron parte activa de esa historia, pero que la vivieron y continúan atravesados y marcados por el horror" (Stasevicius, 2005: 5).

ya no es prácticamente nada". La palabra *desaparecido*, así como la afirmación final de que la araña *ya no es prácticamente nada* recuerdan la famosa conferencia de prensa (1979) donde el presidente de facto J. R. Videla asegura que el desaparecido "no tiene entidad, no está... ni muerto, ni vivo, está desaparecido".

Asimismo la escena puede pensarse como una manera de representar (re-presentar) la situación política del país.

En primer lugar, el Gato "aplasta" la araña, que se convierte en "*una masa viscosa*". Aquí podemos encontrar el primer nexo con el peronismo: el 16 de junio de 1955, la Plaza de Mayo es bombardeada y ametrallada, y centenares de militantes y simpatizantes del peronismo son muertos o heridos de gravedad por civiles y militares opuestos al gobierno de Perón. Inmediatamente en la novela se señala que, no obstante, "las *patas* continúan moviéndose, rápidas". Es evidente la cercanía del lexema "patas" con el peronismo y la militancia peronista: cuando las masas se movilizaron el 17 de octubre de 1945 para exigir que el General Perón fuera liberado luego de que el presidente Farrell lo encarcelara, los sectores de la alta sociedad de Capital Federal se horrorizaron al ver cómo la multitud se remojaba los pies cansados en las fuentes de la Plaza de Mayo; es bien conocido el libro de Leónidas Lamborghini "Las patas en las fuentes" (1965), titulado así debido a esta historia.

Cuando el Gato observa la araña aplastada, se da cuenta de que de ella han comenzado a salir arañitas que "se *dispersan, despavoridas*, por la habitación". Podríamos decir que, atacado Perón, conductor de un movimiento capaz de aglutinar a una gran heterogeneidad de sectores, lo contenido dentro de su figura comienza a *dispersarse*, así como se dispersan despavoridas las arañitas, así como se dispersaron despavoridas las personas que estaban en Plaza de Mayo en junio del '55. Perón debe exiliarse y el peronismo ha quedado disperso, ha huido despavorido frente al horror, "las arañitas han encontrado, seguro, *refugio* bajo los muebles, o en las juntas abiertas entre las baldosas coloradas y la pared blanca". Sucederán al peronismo dieciocho años de proscripción: los peronistas que se declaren como tales correrán enormes riesgos, la mayoría pasará a la clandestinidad tanto si continúa con su labor militante como si no lo hace. A lo largo y a lo ancho del país, cuadros de Perón y de Evita se esconden bajo el parquet, se entierran o se desechan. Bajo los muebles, en las juntas entre baldosas, se refugia una historia que se encuentra prohibida, que no se puede decir.

El 20 de junio de 1973 Perón regresa a la Argentina. En Ezeiza se sucede otro hecho trágico para la militancia, que sufre una feroz represión de parte de los sectores de derecha del peronismo. El peronismo sufre un segundo ataque. Del mismo modo, la araña es atacada por segunda vez por el Gato: en esta ocasión, es simplemente una mancha que "ha quedado

inmóvil y definitiva". Una vez que el Gato la aplasta dice que lo único que queda de ella es la mancha "que puede significar, para el que no sabe, cualquier cosa: en sí, ya no es prácticamente nada". Perón muere en el '74, dejando a su mujer María Isabel de Perón como presidente. En 1976 las fuerzas armadas derrocan ese gobierno e instalan lo que sería el proceso de terrorismo de estado más funesto de la historia argentina. Miles de obreros y estudiantes que pertenecían a la militancia peronista vuelven a ser objeto de persecución y deben huir y refugiarse.

Más adelante la novela vuelve a detenerse sobre la mancha que una vez había sido araña, y el narrador afirma que "no tiene historia". Luego se sucede el siguiente fragmento: "sé que *están desapareciendo*, a pesar de su tranquilidad, sé que estamos *hundiéndonos* imperceptibles, para renacer, en un intervalo que sería ridículo llamar tiempo porque sé que no tiene nombre y no podría responder a ninguno" (Saer, 2015: 53; los destacados son propios). Aquí el presente continuo lo invade todo: está sucediendo justo ahora, están desapareciendo, estamos hundiéndonos. Es imposible sacar del texto alguna conclusión que nos diga quién es el sujeto de ese "están desapareciendo", sin embargo, el contexto claramente puede ayudarnos: en ese presente de *Nadie nada nunca*, son los militantes peronistas, los "muchachos" que se mencionan en la novela, aquellos a los que el Caballo Leyva "hace cantar", aquellos que harán que Leyva no cante más¹⁰.

A modo de conclusión

Nadie nada nunca parece explotar de referencias a la última dictadura argentina. Tanto desde los procedimientos metafóricos como metonímicos, la Historia tiene un papel preponderante en la historia de la novela y aparece como un actor indispensable en la construcción de la misma.

La crítica sobre esta obra ha analizado ambos recursos literarios y ha demostrado cómo la Historia argentina tiene gran influencia en la obra saeriana, no solo sobre los temas de las novelas, sino también sobre los recursos literarios utilizados y sobre la construcción de una escritura capaz de problematizar la unicidad del sentido de los discursos y de reflejar el desmembramiento de la conciencia latinoamericana y nacional a partir de la violencia estatal ejercida por las dictaduras. Así, nos encontramos con gran cantidad de material para analizar

¹⁰ Rafael Arce trabaja los vínculos de la escritura saeriana con el post-peronismo y plantea: "No se trata solo de la indigencia de estos personajes en tiempos de proscripción del peronismo: de lo que se trata, más bien, es de cómo la imposibilidad de dotar de sentido al tiempo en el que se transcurre, cuando se intenta narrarlo, tiene por consecuencia un vacío en donde las cosas meramente ocurren (o no ocurren)" (Arce, 2012: 49).

Nadie nada nunca a la luz de los sucesos históricos de la Argentina desde la caída del peronismo en el '55 hasta la dictadura comenzada en el '76.

Nos hemos aventurado en un análisis metafórico de la escena de la araña, intentando leer en ella una alegoría de la caída del peronismo y de las condiciones que padeció su militancia. No obstante, consideramos que preferir un análisis por sobre otro sería una postura errónea: más bien, creemos que ambos se complementan y enriquecen la lectura de la obra, permitiéndonos ampliar el horizonte de significaciones que se manifiesta en *Nadie nada nunca*.

Bibliografía

Fuente

Saer, Juan José (2015 [1980]). *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral.

Estudios

Alonso, Emilio (2012). "J. J. Saer: 'negarse a representar escribiendo' (esa mancha, esa araña, algo)". *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, 2012.

Arce, Rafael (2012). "Violencia metonímica: la historia y la política en la narrativa de J. J. Saer", en *Helix*, N. 5, pp. 44-61.

García Barrientos, José Luis (1998). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco Libros.

Gillier, Baptiste (2014). "La inminencia de lo real. Política de la metonimia en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer", en *Zama*, N. 6, pp. 67-80.

Marzioni, Alejandro (2009). "Apuntes sobre literatura argentina y violencia: Saer y la mirada fragmentaria", disponible en http://alejandromarzioniensaystica.blogspot.com.ar/2009/12/apuntes-sobre-literatura-argentina-y_913.html [consulta: 20/12/2016].

Saer, Juan José (2015 [1980]). *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral.

Sarlo, Beatriz (2010): "Narrar la percepción" en *Revista Crítica Cultural*, Vol. 5, N. 2, jul./dez. 2010, pp. 309-313.

Stasevicius, María del Luján (2005). "Representar Lo imborrable. Acerca de una novela de Juan José Saer", en *IV Jornadas de HUM. H. A.: Imaginar el espacio: problemas, prácticas y representaciones*. Bahía Blanca. República Argentina. Disponible en: <https://www.yumpu.com/es/document/view/34005083/representar-lo-imborrable-acerca-de-una-novela-dejuan-josac-saer> [consulta: 10/12/2016].

Cabral, Rocío: "La lengua popular. Una lectura simbólica a partir del pensamiento de Rodolfo Kusch"

CABRAL, ROCÍO
rochi_ayp@hotmail.com.ar

La lengua popular
Una lectura simbólica a partir del pensamiento de Rodolfo Kusch

Introducción

En este trabajo nos interesa plantear una lectura de la lengua desde lo popular y lo americano, a partir del pensamiento de Rodolfo Kusch, filósofo y antropólogo argentino de la década de los '70, que centró sus investigaciones en el pensamiento popular americano y en la cultura de América. Cabe destacar que la lectura realizada tiene el carácter de una primera aproximación al análisis de la lengua en este sentido, por lo que hemos necesitado explicitar los postulados básicos de la teoría kuschiana y recuperar aquellos planteos que nos permiten analizar nuestro objeto de estudio desde su pensamiento. En este sentido, no hemos incurrido en el estudio de casos particulares a partir de esta lectura, ya que antes consideramos necesario sentar las bases para poder hacerlo en trabajos posteriores.

En primer lugar, presentaremos las nociones de hegemonía y contrahegemonía gramscianas para pensar las relaciones de poder, y luego, introduciremos el concepto de cultura, de símbolo y de pueblo de Rodolfo Kusch. Más adelante, ahondaremos en su concepto de creación cultural, que nos servirá para pensar la lengua como inseparable de la cultura en que se inscribe, y como una mediación simbólica que permite el auto-reconocimiento de esta cultura. Por último, recuperaremos el planteo de Kusch sobre el decir popular y el decir culto, así como sus conceptos de "palabra común" y "palabra grande", e intentaremos dar cuenta de los modos en que se articulan con la cultura y con el poder la palabra de las clases populares y de las elites.

Las relaciones hegemonía-contrahegemonía y cultura de elite-cultura popular

Para comprender los vínculos entre el poder y la lengua de los sectores populares es necesario, en primer lugar, diferenciar la relación hegemonía-contrahegemonía de la relación cultura de élite-cultura popular. La relación hegemonía-contrahegemonía propuesta por Antonio Gramsci es una relación fundada sobre el poder. La hegemonía es el modo en que un grupo social intenta dirigir moral e intelectualmente a otros, y la contrahegemonía es la resistencia de los grupos sociales que buscan disputar ese poder.¹ Esto supone que la hegemonía siempre implica una lucha, una disputa por el poder, y la posibilidad de los sectores contrahegemónicos de manifestarse como hegemónicos. De esta manera, en tanto la caracterización de hegemónico o contrahegemónico está sujeta a los vaivenes de la lucha por

¹ Sobre la hegemonía y la contrahegemonía en Gramsci: "frente al papel hegemónico que cumple el Estado se encuentra, en una relación dialéctica, la posibilidad para las clases subalternas de gestar una lucha contra-hegemónica, de impulsar la construcción de una nueva hegemonía que transforme la relación existente entre estructura y superestructura en el bloque histórico dominante, y conforme un nuevo bloque. La existencia misma de las contradicciones que se plantean en el seno de las superestructuras (sociedad civil + sociedad política), supone la posibilidad de generar una síntesis superadora que las resuelva" (Thwaites Rey, 2007: 28).

el poder, no es suficiente para definir a una cultura aunque sí resulte en extremo válida para dar cuenta de los vínculos que ésta establece con otras. Es necesario, entonces, definir a qué consideramos cultura popular para poder, posteriormente, arribar a una definición de lengua popular.

La cultura de élite instalada como hegemónica en América se manifestó desde la conquista como una cultura signada por su exclusividad. La élite está constituida por unos pocos, aquellos destacados por su acceso al pensamiento racional y a la civilización occidentalizada, reconocidos por su "calidad" frente a la "cantidad" de la masa popular, identificada con lo bárbaro y lo primitivo. González Gazqués (1989) señala que para el filósofo y antropólogo Rodolfo Kusch esto configura una América dual, marcada por la oposición entre lo racional y lo irracional, entre lo moderno y lo primitivo, donde el polo racional y moderno instala un proyecto que implica la negación del otro polo e inaugura un tránsito por América organizado en términos de lo superior –y útil– y lo inferior –e inútil– (cfr. González Gasqués, 1989). Kusch considera que esta historia, pensada en términos de polos que se excluyen el uno al otro, ha impedido, con su dualidad occidental, pensar lo americano, y por tanto, lo popular. Para Kusch en esta América dual:

Falta el hallazgo de un centro mediador en medio de las oposiciones, la palabra que dialoga con lo absoluto, el hogar que lo domicilie en el mundo donde el elabora el sentido de su existencia, en suma, falta el cumplimiento de la creación, la caída y la redención donde pudiera esbozarse un logos propio que constituya al sujeto realmente. Falta, en suma, el centro mediador, el pivote simbólico que armonice lo de arriba con lo de abajo. (Kusch, [1978] 2007b: 16)

La categoría de lo popular y de pueblo, para Kusch, se define ante todo como un símbolo:

como tal, *encierra el concepto de lo masivo, de lo segregado, lo arraigado, y además, lo opuesto a uno*, en virtud de connotaciones específicas de tipo cultural. Pero si es símbolo, uno participa de él, y lo hace desde lo profundo de uno mismo, desde lo que no se quiere ser. Hay en esto como un temor de que lo referente al pueblo podría empañar la constitución del ego. Por este lado, aunque no queramos, *todos somos pueblo*, y en tanto lo segregamos, excluimos esta mancha popular consistente en el arraigo que resquebraja nuestra pretenciosa universalidad, la segregación en la que no queremos incurrir, o también lo masivo que subordina al ego. (Kusch, [1978] 2007a: 243)

El símbolo es para Kusch zona de encuentro, aquello que media entre el "objeto" en su pura individualidad, y aquello que lo provee de sentido "cultural" (cfr. González Gazqués, 1989). La cultura "puebla de signos y símbolos al mundo. Y este poblamiento es para lograr un domicilio en el mundo a los efectos de no estar demasiado desnudo y desvalido en él" (Kusch,

[1976] 2007: 175). González Gazqués señala que estudiar lo popular conduce a Kusch a estudiar las formas simbólicas en el área de lo arcaico:

Para Kusch, la arcaicidad de la cultura es presencia de lo "absoluto", entendido como el sentido "en general" que irrumpe a través de un ritual o del discurso mismo, cristalizándose en un gesto o en una palabra. El símbolo conduce siempre lo sensible de lo representado a lo significado, pero además, por la naturaleza propia del significado inaccesible, a la aparición de lo inefable por el significante. En esta acepción, el símbolo es epifanía, un modo de consagración, de "estar con lo sagrado" dice Kusch. (González Gazqués, 1989: 82)

En Kusch lo popular es un símbolo arraigado en lo profundo de lo americano, que se afirma al tiempo que se niega por la cultura americana desgarrada por la antinomia importada de Occidente. Para pensar lo popular, es necesario reconocer ese símbolo a partir de las mediaciones simbólicas que permiten su autorreconocimiento y la lengua es una de ellas.

La lengua como creación cultural

Lecturas como la de E. Cros han entendido al lenguaje como una forma de manifestación material de la cultura, en la cual, como propuso Valentín Voloshinov, se cristalizaría la lucha ideológica. En "El sujeto cultural: de Emile Benveniste a Jacques Lacan", Cros expone:

La cultura no es una idea abstracta. Como lo recordaba Louis Althusser al referirse a la ideología, la cultura no posee existencia ideal, solo existe a través de sus manifestaciones concretas, es decir:

1. El lenguaje y las diversas prácticas discursivas;
2. un conjunto de instituciones y prácticas sociales;
3. su particular manera de reproducirse en los sujetos, conservando, sin embargo, idénticas formas en cada cultura. (Cros, 2003: 11-12)

Pensadores como Rodolfo Kusch se niegan a concebir una cultura subsumida a la suma de producciones culturales; en esta línea, la lengua no sería una producción material de la cultura sino una manifestación de carácter mucho más complejo, imposible de pensarse por separada de la cultura como absoluto. Para este filósofo y antropólogo, la cultura se concibe como una totalidad de sentidos, tal como plantea González Gasqués en "'Cultura' y 'sujeto cultural' en el pensamiento de Rodolfo Kusch":

Ahora bien, la *totalidad* de una cultura difícilmente se obtenga por la sumatoria de sus 'partes', sino en todo caso por el hallazgo de aquello que le imprime un sentido específico a cada una de ellas y las integra como totalidad. En consecuencia, la cultura no consiste en una mera totalidad de 'cosas', sino de 'sentidos'. (González Gasqués, 1989: 64)

Para Kusch, la actividad cultural nunca deriva en cosas o producciones sino en creaciones culturales, que se definen desde un ámbito de relación entre sujeto y objeto que desustancializa a ambos, en tanto éstos operan en el comercio de los sentidos (González Gasqués, 1989). Ahora bien, en este "comercio de sentidos" interviene otro factor, el más importante en el planteo kuschiano: el pueblo.

La creación, entonces, es una triple relación entre un sujeto, un objeto y una comunidad que contextualiza y autorrefiere sus símbolos. Cada obra expresa una circularidad simbólica en la que la comunidad actualiza sus sentidos (presiona) y los reconoce como propios (im-presiona).

De esta manera comprendemos que el carácter "popular" de una obra, un acontecimiento o un hecho cultural se da cuando a través de ellos el "pueblo" se redescubre, reconociéndose como tal. (González Gasqués, 1989: 74)

Por lo tanto, para pensar la lengua en consonancia con el pensamiento de Kusch debemos comprenderla, en primer lugar, como una creación cultural inasible por fuera de la cultura que la comprende, y, en segundo lugar, como una mediación simbólica que permite el autorreconocimiento de una cultura. Si volvemos a cómo concibe Kusch al pueblo, observamos que la cultura popular, entonces, es aquello que reúne los sentidos de lo americano y los refiere a sí misma a partir de creaciones culturales tales como la lengua.

La palabra grande y la palabra común. Decir popular y decir culto

La lengua de las masas populares es signada por los grupos de élite como una manifestación pobre y vulgar, al tiempo que es reivindicada por los propios sectores populares como símbolo de su identidad y de su cultura. Ruptura entre lo alto y lo bajo, civilización y barbarie, el grupo de élite se afirma en el proyecto de negar y deslegitimar a su otro polo y a sus manifestaciones culturales. Se afirma como dominante y clausura a lo popular como dominado.

Sin embargo, como plantea Kusch, "todos somos pueblo" (Kusch, [1978] 2007a: 243); la esencia americana atraviesa inevitablemente a las élites que buscan despegarse y reconocerse como algo superior, al margen de lo popular. Las élites, convencidas de la antinomia progreso-primitivismo, segregan y excluyen lo popular que está en el centro de lo americano y rechazan las creaciones culturales populares que quedan asociadas a lo bajo y de menor nivel, identificado siempre con lo masivo. La lengua popular se identifica con aquello que debe negarse, que sólo puede concebirse como dominado, frente a lo hegemónico dominante que siempre debe ser selecto, minoritario, y de mejor calidad. El decir culto se ha apoyado en una base inexistente y ha perdido su conexión con lo absoluto, con lo profundo: la

lengua de los sectores de élite puede pensarse como una lengua despegada del absoluto, desconectada de su propia cultura. Es una lengua que ha perdido su centro y que no refiere a nada, que se encuentra perdida en un movimiento centrípeto, tratando de huir constantemente del eje que debería sustentarla.

Kusch distingue entre palabra común y palabra grande. La primera sirve para determinar, para señalar; y la segunda trasciende a la primera, en tanto "dice más de lo que expresa, abarca un área mayor" (Kusch, [1978] 2007a: 244), explica la verdad de la existencia y por lo tanto, no determina sino que reitera lo mismo en todos los hablantes. El habla popular dice la palabra común pero esconde detrás la gran palabra, ese silencio que se prolonga en todas las demás creaciones de la cultura popular. El decir culto, en cambio, ha escamoteado el saber de la gran palabra, por la palabra común (cfr. Kusch, [1978] 2007a). En este sentido, la lengua culta también esconde un silencio, pero éste es un silencio vacío: "detrás del silencio popular, y de su decir cualquier cosa, hay una verdad que rige su combinatoria y que nosotros perdimos" (Kusch, [1978] 2007a: 245).

Consideraciones finales acerca de la lengua desde una perspectiva kuscheana

A partir de las consideraciones kuscheanas, el auto-reconocimiento de lo popular es lo que permite que se construya como una alternativa de hegemonía, como una verdadera alternativa contra-hegemónica capaz de disputar el poder a los grupos de élites minoritarios, resquebrajando su experiencia al exponer que su poder se afirma en negar su esencia última. En este esquema, la lengua como creación cultural funciona como una mediación simbólica que permite el auto-reconocimiento de lo popular. O sea, en el decir popular, el pueblo se conecta con esa palabra grande que es, en última instancia, su propia cultura. El decir culto de las élites, en cambio, no tiene centro, se afirma sobre la negación de esa palabra grande y la entronización de la palabra común y por lo tanto, se anula a sí mismo, es un mero silencio vacío.

El planteo de Kusch nos permite comprender lo popular por fuera de lo dominado, e incluso nos permite entender por qué es que resulta tan difícil concebirlo de otro modo. La dicotomía occidental progreso-primitivismo aparece tan naturalizada que resulta imposible salirnos fuera de ella y pensarnos a nosotros mismos de otro modo. Buscar en las raíces de lo popular en un sentimiento americano implica pensar más allá de esa ruptura, invitándonos a concebir lo popular de un nuevo modo. Como señalamos al inicio de este trabajo hemos intentado trazar los primeros esbozos de un pensamiento de la lengua desde lo popular y lo americano, reconstruyendo algunos de los planteos de Kusch acerca de este asunto.

Bibliografía

- Cros, Edmond (2003). “El sujeto cultural, de Emile Benveniste a Jacques Lacan”, en *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Medellín: Fondo Editorial Universidad de EAFIT.
- González Gasqués, Gustavo (1989). “‘Cultura’ y ‘sujeto cultural’ en el pensamiento de Rodolfo Kusch”, *CUYO. Anuario de filosofía argentina y americana*, vol. 6, pp. 55-95.
- Thwaites Rey, Mabel (2007). “Capítulo 4: El Estado ‘ampliado’ en el pensamiento gramsciano”, en *Estado y marxismo: un siglo y medio de debates*, Buenos Aires: Editorial Prometeo.
- Kusch, Rodolfo ([1976] 2007). “III. Ontología cultural”, *Geocultura del hombre americano*, en *Obras Completas*, tomo III, Rosario: Ross.
- ([1978] 2007a). “Prólogo”, *Esbozo*, en *Obras Completas*, tomo III, Rosario: Ross.
- ([1978] 2007b). “Lo americano y lo argentino desde el ángulo simbólico filosófico”, en *Pozo de América*, en *Obras completas*, tomo IV, Rosario: Ross.

Caruso, Martín: “¿A qué llamamos ‘escritura’?”

CARUSO, MARTÍN
martincaruso138@gmail.com

¿A qué llamamos “escritura”?

Introducción

A lo largo del trabajo desarrollaremos diferentes posturas estudiadas que intentan dar cuenta del concepto de “escritura”. Se cruzarán posiciones teóricas de índole diversa, haciendo dialogar concepciones tradicionales en las Ciencias Sociales con otras propuestas más actuales que vienen a romper ciertas estructuras demasiado rígidas a la hora de explicar qué se entiende por “escritura”.

El interés de traer posicionamientos opuestos tiene que ver con establecer redes teóricas y así visibilizar las diferencias a la hora de investigar e interpretar un mismo fenómeno, situación que nos permitirá enriquecer nuestro entendimiento del mismo a partir del cruzamiento y debate acerca de las diversas maneras de abordarlo, estudiando sus orígenes, desarrollo y sus funciones en relación a toda la Humanidad, lo que por último nos llevará a enunciar una serie de reflexiones sobre la escritura en la actualidad.

Desarrollo

“... una perspectiva muy difundida es la clasificación de los pueblos y las culturas en función de la posesión de un sistema de escritura en términos de: culturas ágrafas o culturas letradas o, en su versión revisada, aparentemente menos etnocéntrica, de tradición oral/tradición escrita. Esta clasificación ha llevado a sostener la existencia de diferentes organizaciones sociales y cognitivas y condujo a la formulación de conceptos tales como ‘pensamiento salvaje’, ‘pensamiento primitivo’, prelógico... se establece de esta manera, una relación entre escritura, cultura y pensamiento que resulta en muchos casos difícil de desentrañar...”

R. Hachen y Ma. Del Rosario Fernández: “Hacia una revisión del concepto de escritura”

No son pocos los autores y las escuelas de pensamiento que han atendido el estudio de la escritura desde aquella perspectiva, que en última instancia no sirve más que para justificar una pretendida escala evolutiva de los sistemas de comunicación, en cuya cima estaría ubicado el sistema alfabético, y que, en nuestra consideración, conduce a un reduccionismo y a una incomprensión radical acerca de las diversas formas de comunicación que se ha generado la Humanidad a través del tiempo.

Así, por ejemplo, W. Ong distingue entre sociedades “primarias” (las que no tienen escritura) y las culturas “afectadas por el uso de la escritura”. Para este autor lo importante son las diferencias de “mentalidad” entre las culturas orales y las que tienen conocimiento de la escritura. “El cambio de la oralidad a la escritura... compromete las estructuras social, económica, política, religiosa y otras” ([1982] 1993: 12). Desde un principio puede verse la confusión del autor, que iguala escritura a letra. Ong pretende estudiar la oralidad de las culturas que “desconocen” por completo la escritura; para él el lenguaje es un fenómeno

exclusivamente oral, y, apoyado en Saussure, entiende a la escritura como un complemento para lo oral. La escritura tendría entonces un fin instrumental, ya que para este autor no sólo la comunicación sino el pensamiento mismo se relacionan directa y exclusivamente con el sonido.

Pero en este punto hay muchos autores que no están de acuerdo. J. Rodríguez Mateos opina que:

“la escritura y sus productos han sido vistos por la historiografía tradicional básicamente y ante todo, como una aportación técnica de las distintas sociedades a sus ámbitos del saber... No obstante, al tiempo que un instrumento de registro, de posesión y uso y control de la difusión del conocimiento, la escritura es –sobre todo– un campo de producción ideológica, de construcción del pensamiento y de reproducción social, ya que es una parte de la actividad simbólica de las comunidades humanas” (2010: 144).

Instrumentalmente, la escritura ha servido para fijar la información y el conocimiento de una sociedad, impidiendo su pérdida a través del tiempo, y generando la posibilidad de transmitir sus contenidos. Ello en la cultura occidental permitió, como dice Rodríguez Mateos, transformar el tiempo circular de la oralidad por el tiempo lineal diacrónico, situando al Hombre en la Historia.

Si bien este aporte es válido, el error en que cae el autor es dar por sentada esta idea para el resto del mundo, ya que si bien, para analizar el proceso de la escritura en Occidente durante los últimos tres o cuatro milenios, un investigador puede centrarse en el desarrollo del sistema alfabético, no nos parece acertado buscarlo en sociedades alejadas geográficamente y que lo han adquirido por imposición o adopción, pero siempre como una cuestión externa que llega a un lugar en donde de alguna manera esas personas ya se estaban comunicando.

Lo que nos lleva a plantear qué entendemos por escritura, y aquí seguimos la posición de R. Hachen y M. del R. Fernández, cuando dicen que “el concepto de escritura se opone al de oralidad, atendiendo, como mínimo, a su carácter de marca (comunicativa y simbólica) que requiere algún tipo de soporte material o fonético” (1996: 2).

Separando la concepción de escritura de la idea de letra, evitamos el problema de tratar a otras sociedades como inferiores, “ágrafas” o incapaces de crear sistemas más prestigiosos como se pretende entender al sistema alfabético (al cual todas las sociedades deberían aspirar). Entendiendo la escritura desde esta perspectiva más amplia, pueden entrar en consideración sistemas de comunicación que desde otras perspectivas teóricas no eran/son considerados sistemas de escritura.

La escritura entendida de esta manera permite extender la definición de grafía, que “oficialmente” se limita a concebir este concepto como “signo o conjunto de signos con que se representa por escrito un sonido o la palabra hablada” (<http://www.wordreference.com/definicion/graf%C3%ADa>). Este criterio alfabético es el que se observa en Ong cuando nos dice que la escritura extiende al lenguaje, dando una nueva estructura al pensamiento, convirtiendo en el proceso ciertos dialectos en grafolecto:

Un grafolecto es una lengua transdialectal formada por una profunda dedicación a la escritura. Ésta otorga a un grafolecto un poder muy por encima de cualquier dialecto meramente oral. El grafolecto conocido como inglés oficial tiene acceso para su uso a un vocabulario registrado de por lo, menos un millón de palabras, de las cuales se conocen no sólo sus significados actuales sino cientos de miles de acepciones anteriores” (Ong, [1982] 1993: 16).

El error de Ong es homologar escritura a lengua, donde ambas tendrían estructuras similares, y para ello se abastece de un amplio arsenal teórico llegando a definir a la escritura como “sistema secundario modelado”, que depende de un sistema primario anterior: la lengua hablada.

Esta teoría de Ong, que lleva implícita, como ya se dijo, la idea del sistema alfabético en la cúspide de la comunicación humana, puede ser muy bien objetada desde la perspectiva de Cardona, cuando dice que “la esfera de la escritura es la producción y el uso de sistemas gráficos con fines comunicativos, no tiene sentido hablar de formas menos o más evolucionadas por cuanto cada sociedad habrá de exhibir aquellos tipos de escritura que les sean connaturales y necesarios” (1981: 24, citado por Hachen y Fernández, 1996: 4).

Volviendo a la definición de escritura antes mencionada, hay un ítem que debe ser analizado en profundidad, y es lo relativo a qué marcas deben ser entendidas como escritura. En este sentido coincidimos con R. Hachen y M. del R. Fernández cuando dicen que:

la especificidad de la escritura radica en sistemas de marcas que en tanto producto del psiquismo humano de índole cultural, con una intención comunicativa y simbólica, representan algo diferente de sí, más allá del alcance, la forma y el soporte material no fonético que adopten. En este sentido, podríamos pensar en la no existencia de culturas ágrafas, pero sí en la existencia de culturas no letradas en el sentido tradicional de letra y de sistema alfabético de escritura (1996: 6).

Como sistema de comunicación simbólica, la escritura constituye una matriz de significaciones sociales, integrando y organizando el conocimiento social, y afectando los procesos del pensamiento. La escritura sería una especie fondo, que serviría como marco de referencia para el conjunto de significantes de cada cultura. Y, como dice Rodríguez Mateos,

“desde esta perspectiva... la sociedad ofrece una percepción de sí misma desde la visión de los propios sujetos y en los términos de sus propios patrones culturales, conformando un proceso de retroalimentación del universo simbólico del que forma parte activa” (2010: 149).

Desde un punto de vista semiótico, las marcas de la escritura se definen según Hachen y Fernández como signos, productos del psiquismo humano con intención representativa; que por ende pueden pertenecer o no al orden de las letras. Lo importante es que representa algo diferente a sí mismo, cultural o socialmente aceptado. Entonces, como dice Jitrik:

la escritura... ha sido definida como la representación de sonidos o expresiones por medio de signos. Pero lo que se denomina <signo>... no tiene sólo ese alcance, remitir a un dibujo, un carácter y, para el caso, una grafía, cuyo sentido ha sido fijado por convención... sino también otro, en otro plano: concerniente a la lengua en general” (2000: 265).

Es decir que lo oral y lo escrito se implican mutuamente mediante su carácter simbólico y comunicativo, pero siempre hay que recordar que ambos sistemas poseen autonomía propia y la homologación de uno al otro conduce a un reduccionismo absoluto, más aún cuando esa relación se busca entre un determinado tipo de escritura y la oralidad en general:

el presupuesto ideal de relación entre escritura y oralidad que parecen encarnar los sistemas alfabéticos de escritura (entendidos como transcripción literal de la oralidad) es uno de los principales obstáculos para la adquisición de estos sistemas en los que... entran en juego estrategias culturales y mentales diferentes que hacen de la escritura un complejo código simbólico con leyes y dinámica propias, aunque de hecho esté íntimamente relacionado con la lengua (Hachen y Fernández, 1996: 12).

Ese reduccionismo se transforma en etnocentrismo y denostación de lo ajeno. Así, en la búsqueda de una definición de escritura que escape a las tradicionales síntesis etnocéntricas que limitan el concepto a un tipo particular de escritura (el propio), o las que lo cierran a su aspecto instrumental meramente ligado a la concepción de soporte material para la fijación de la memoria colectiva de un pueblo, nos parece que una definición más completa de la escritura es la que toma la idea de que este sistema genera, crea y determina (pero no cierra) una cultura, como dice Jitrik: “entrar en el concepto de escritura más allá de lo material-visual... como la zona en que la cultura humana se constituye” (2000: 266), planteando que es la capacidad de crear, reconocer e interpretar códigos comunicativos dentro de una capacidad mayor del ser humano: el lenguaje, la característica esencial de la escritura, y que las marcas simbólicas pueden o no ser letras, siendo el sistema alfabético uno más entre tantos.

Conclusiones

En este trabajo hicimos un breve repaso por algunas de las concepciones que desde las Ciencias Sociales se han hecho para explicar el fenómeno tan complejo de la escritura. Tomando las ideas de autores de diferente época, lugar y posición teórica, hemos desarrollado en líneas generales cómo desde el ámbito académico se ha estudiado la escritura. La lectura de estos autores nos ha dejado una serie de puntos que a nuestro entender deben ser considerados para evitar caer en definiciones etnocéntricas o reduccionistas, y que nos lleven a una comprensión más correcta y abarcadora de la escritura.

Lo primero que subrayamos es que la escritura no puede asimilarse a la letra; entendemos que el concepto de grafía es mucho más amplio que nuestro alfabeto occidental, y que además comprende métodos y formas no sólo más diversos sino más antiguos. La escritura tiene que entenderse como capacidad humana de simbolizar, que se manifiesta sobre algún tipo material, general a toda nuestra especie, y no como propiedad de un grupo en particular. Otro ítem importante que queremos resaltar es el que se desprende de la idea de Cardona de que cada grupo se genera sistemas comunicativos a partir de lo que a ellos les resulta útil, dependiendo de sus características como grupo y de sus necesidades. Quiere decir, por ejemplo, que donde no hay alfabeto no quiere decir que éste falte.

De esta manera el análisis de las funciones de la escritura en una determinada sociedad debe centrarse en los significados que aquélla tenga para cada comunidad, interpretado en su contexto particular. Así, la escritura ofrece una percepción de los propios sujetos que conforman las sociedades, colaborando profundamente en el entendimiento que podamos tener sobre los diferentes grupos. Por eso nunca podríamos estar de acuerdo con ideas como la de W. Ong, que propone analizar las sociedades humanas a partir de un único criterio para entender la escritura, porque, como ya se dijo, ello lleva a crear escalas “evolutivas” del desarrollo comunicacional de los diferentes pueblos, que terminan siempre redundando en la pirámide donde el sistema alfabético se ubica en la cima.

Resumiendo, creemos que para estudiar la escritura, sus orígenes y sus implicaciones dentro de cada cultura, y en términos más generales, es decir, en el marco de toda la Humanidad, la manera más correcta de entenderla es la que la toma como potencialidad o capacidad del pensamiento humano de simbolizar, dejando marcas significativas para un determinado grupo, en un determinado momento, que le sirven para saciar sus necesidades, sean éstas vitales, culturales o de cualquier otra índole, de soporte diferente al fonético.

Por último, si antes mencionamos el estudio de la escritura en lo relativo a sus orígenes y su desarrollo a través del tiempo, se hace inevitable una referencia aunque sea mínima al futuro las formas gráficas. Como dice Rodríguez Mateos:

toda escritura es una invención, construida culturalmente según reglas ideadas conscientemente...y para ello se han configurado por diferentes métodos de fabricación y de técnicas de ejecución según las épocas, las condiciones ambientales y geográficas y las necesidades políticas y culturales (2010: 150).

Los cambios en las tecnologías de la escritura han generado a lo largo de la historia consecuencias en las prácticas sociales, y viceversa. Puede citarse por ejemplo la importancia cultural que tuvo el paso de la escritura manuscrita a la impresa. En la actualidad, la variedad de formas gráficas, la inmensa diversificación de tipografías, símbolos, etc., sumadas a la expansión tecnológica y las posibilidades de comunicación que generan, han transformado la manera de ser de la escritura y hasta sus fines. La revolución basada en la inmediatez de los aparatos digitales y los medios multimedia ha resquebrajado el modelo de cultura escrita como vehículo del conocimiento social, que desde la modernidad se ha implementado y generalizado a prácticamente todo el planeta (muchas veces sin otra opción) como vehículo del conocimiento social.

Muchos autores han entendido este contexto como un campo de batalla, donde, por ejemplo, para Rodríguez Mateos, “la demanda de lo presente, de lo actual, de lo vivo, parece enfrentarse a una interpretación de la escritura como representación de lo fijo, lo pasado y de lo establecido” (2010: 148). Así, parecería producirse una ruptura entre dos mundos, dos formas de conocimiento, una anticuada, anacrónica, limitada, y otra dinámica, más útil, de fácil acceso, cómoda, etc.

Todavía es muy pronto para decir cómo se desenvolverá esa “batalla” por el conocimiento, porque lo cierto es que si bien el *boom* tecnológico ya lleva alrededor de 30 años, su influencia a nivel global, a modo de homologar las maneras de acceso a la información, no tiene una relevancia de más de 15 años. Pero lo que también es cierto es que la velocidad con que actúa la globalización no tiene precedentes, abarcando y comunicado no solamente regiones separadas por miles de kilómetros, sino también entrelazando aspectos de la realidad de maneras antes impensadas.

Lo que nos invita a una última reflexión que esperemos abra futuras discusiones, y que podemos sintetizar en la pregunta: ¿hacia dónde va la escritura en la era de la cultura electrónica?

Bibliografía

Cardona, Giorgio (1994): *Antropología de la escritura*. Barcelona: Gedisa.

Hachen, Rodolfo y Fernández, María del Rosario (1996): “Hacia una revisión del concepto de escritura” artículo en colaboración, en *Actas de las Segundas Jornadas de Etnolingüística*, tomo 1, Departamento de Etnolingüística, Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades y Artes, UNR.

Jitrik, Noé (2000): *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Bordes Manantial.

Ong, Walter ([1982] 1993): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Mateos, J. (2010): “*De re scripta*: Notas para una antropología de la escritura”, en *Arch-e Revista Andaluza de Archivos*, N° 3, junio, pp. 143-151.

Hernández, Luis Esteban: “El acento en la frase griega”

HERNÁNDEZ, LUIS ESTEBAN
esteban.humanidades@gmail.com

El acento en la frase griega

Introducción

El acento, generalmente, se piensa desde un punto de vista más bien prescriptivo, en tanto convención ortográfica, eventualmente eludiendo la apoyatura lingüística en que se basan las reglas dadas y en el ámbito restringido de la palabra aislada. Proponemos aquí, en cambio, pensar el acento como fenómeno lingüístico, distinguiendo claramente entre el acento de la palabra dentro de la frase y el acento de la frase propiamente dicha. Esto nos lleva a plantear, en primera instancia, algunas consideraciones preliminares acerca del acento en general, para luego abocarnos puntualmente a la cuestión del acento en la lengua griega antigua, tomando, fundamentalmente, ejemplos de textos del período clásico.

El primero de los problemas que debemos abordar es una definición general del fenómeno lingüístico que se llama *acento*. Así, en la *Ortografía de la lengua española*, de la RAE (2001), leemos:

El acento es un rasgo prosódico, es decir, una propiedad fónica que afecta a unidades lingüísticas más amplias que el fonema, de ahí que también se denomine acento prosódico. Al igual que ocurre con otros rasgos prosódicos, la marca acentual se determina de manera relativa por el contraste que se produce entre la pronunciación de ciertos elementos de la cadena hablada y otros (2011: 190).

Nótese que se define el acento por su *función de contraste* entre dos segmentos de la cadena hablada, es decir, en el plano sintagmático o eje de combinación; esto vuelve al acento radicalmente distinto de otras unidades fonológicas, como el fonema, que se definen por su función *opositiva* de dos elementos, ya no en el plano sintagmático, sino en el paradigmático o eje de selección.

Esto tiene una consecuencia importante: el acento, para su estudio, requiere la previa delimitación de un segmento de la cadena hablada, la *unidad acentual*, dentro del cual el acento establecerá un contraste destacando una *unidad acentuable*. Establecido este marco de referencia, resta establecer cómo se manifiesta en cada unidad acentual de cada lengua el contraste acentual, es decir, cuál será el segmento portador de acento de una unidad acentual, o sea, cuál será la *posición acentual*, que es más o menos fija o libre según las lenguas.

Provisoriamente, diremos que, en español, la unidad acentual coincide, la mayoría de las veces (pero no siempre) con lo que comúnmente se llama "palabra", es decir, aquello que escribimos entre dos espacios en blanco en una página (la cuestión del concepto de "palabra" es realmente compleja y no la abordamos aquí) mientras que la unidad acentuable coincide con la *sílaba*, siendo ésta, de acuerdo con la *Ortografía*, "una unidad lingüística estructural de carácter fónico, formada generalmente por un conjunto de fonemas sucesivos que se agrupan

en la pronunciación en torno a un elemento de máxima sonoridad, que en español es siempre una vocal” (2011: 196).

La cuestión de la posición acentual remite a una distinción clásica entre *lenguas de acento libre* y *lenguas de acento fijo*, es decir, aquellas en las que la posición acentual no viene fijada más que por el uso y la costumbre y aquellas en las que la posición el acento está regulada por la propia estructura de la lengua. Por ejemplo, en español, el acento prosódico de una palabra está dado por el uso y la costumbre (una cuestión distinta es el acento ortográfico); el español admite el acento en cualquiera de las tres últimas sílabas de una palabra y excepcionalmente en la anterior a la antepenúltima, es decir, prácticamente en cualquiera de sus sílabas, mientras que, en francés, el acento siempre recae en la última sílaba, y en latín las palabras son invariablemente graves, siempre que la penúltima sílaba sea larga o trabada; en caso contrario, la palabra queda esdrújula. Por lo tanto, el francés y el latín son lenguas de acento fijo, mientras que el español es una lengua de acento libre.

Otra distinción importante es la que se da entre palabras *acentógenas* (aquellas naturalmente dotadas de acento) y palabras *no acentógenas* (aquellas que carecen de acento y se apoyan fónicamente en las acentógenas). En el primer grupo encontramos a la mayoría de las palabras, y en el segundo, inventarios cerrados entre los que se incluyen pronombres, artículos, preposiciones, etc., sin llegar a representar éstos el paradigma completo de las clases mencionadas. Hacemos mención de las palabras no acentógenas por su importancia a la hora de considerar el acento en el marco de la frase.

Hasta aquí hemos hablado del acento en general y, sólo cuando fue necesario, en el ámbito de la lengua española; sin embargo, es pertinente introducir algunos conceptos atinentes a la lengua griega antigua.

El acento griego

En principio, es importante señalar que la unidad acentuable del griego no es, como en español, la sílaba, sino la *mora*. Según Vendryès (1945: 55), “se llama mora a toda vocal o parte de vocal capaz de recibir el tono por sí misma”, entendiéndose aquí por “tono” acento (gr. τόνος, lat. *accentus*); con lo cual la noción de “mora” coincide con la de un tiempo de breve. Así, en una palabra en griego antiguo, se contarán dos moras en las sílabas finales largas (tengan ya una vocal larga, ya un diptongo largo por naturaleza), únicas que pueden recibir el acento en su primera mitad (mora), lo cual en la escritura se nota con un acento circunflejo, o bien en su segunda mitad (mora), lo cual se nota con un acento agudo. En

cambio, las demás sílabas no tienen sino dos posibilidades: llevar el acento o no llevarlo, y por lo tanto cuentan, a los fines del acento, como una sola mora (aunque tengan vocales largas o diptongos largos).

Otra cuestión importante es distinguir que, mientras que el acento español es de intensidad, es decir, supone una variación de la frecuencia de la onda sonora, el acento griego del período clásico es melódico, esto es, supone una variación en la amplitud de la onda sonora.

Dentro de la clasificación establecida entre las lenguas de acento fijo y las lenguas de acento libre, el griego antiguo podría considerarse dentro de este segundo grupo. Sin embargo, la posición acentual está, no regulada, pero sí limitada por la cantidad de la sílaba final de las palabras, es decir, depende de si la sílaba final es larga (consta de dos moras) o breve (consta de una sola mora, esto es, sílaba y mora coinciden). La noción de *mora* (defectuosa traducción del gr. χρόνος) ha sido creada en relación con el griego antiguo y esta lengua sigue siendo el ejemplo clásico de aplicación de tal concepto. En dialecto ático, la distribución de los acentos agudo y circunflejo en sílabas acentuadas breves y en largas no finales está mecánicamente regulada por la cantidad y posición de las sílabas: toda breve acentuada lleva agudo, toda penúltima, larga, acentuada, ante final breve, lleva circunflejo, cualquier otra larga no final acentuada (penúltima larga ante final larga, o antepenúltima larga) lleva agudo. Pero los dos acentos pueden ocurrir en sílabas finales largas acentuadas, que admiten uno u otro. Estas sílabas son las únicas que, en ático, deben considerarse como *entonables*. Dicho de otro modo, la longitud de la sílaba final delimita el campo acentual de una palabra en griego antiguo.

Resta mencionar lo que se llama *baritónesis de los oxítonos*, fenómeno por el cual todo acento que caiga sobre la mora final de una unidad acentual (o sea, todo acento agudo en sílaba final) se neutraliza si no está en final absoluto; gráficamente, este fenómeno se marca por la sustitución del signo de “acento agudo” (una rayita inclinada a la derecha) por el de acento grave (una rayita inclinada hacia la izquierda). Esta neutralización del acento no supone la desaparición del mismo, sino un caso típico de lo que Paul Garde denomina “unidad acentual virtual” (1972), y se produce, naturalmente, no en la palabra aislada sino en la frase. La baritónesis de los oxítonos no es tan sencilla como aquí se ha bosquejado; volveremos sobre ella más adelante.

Ahora bien, hasta aquí hemos abordado la cuestión del acento en general, puntualizando brevísimamente su funcionamiento en la lengua española y extendiéndonos un poco más en la

lengua griega antigua pero siempre lo hemos hecho ciñéndonos al ámbito de la palabra. Nos ocuparemos de aquí en más del fenómeno del acento griego en el ámbito de la frase.

El acento en la frase griega

En principio, no debe confundirse el acento de la palabra con el acento de la frase, la cual, considerada como un ensamble rítmico, es susceptible de diversos acentos (de altura, de intensidad, de cantidad, etc.) que son independientes del acento de las palabras. Por ejemplo, en español, la secuencia “Juan ha venido” se puede pronunciar de distintas maneras, según la consideremos una afirmación, una interrogación o una exclamación.

Ahora bien, en griego antiguo, los cambios del acento de la palabra en la frase son de dos tipos, siempre que la modificación del acento coincida o no con una alteración de la forma de la palabra. En el primero de los casos, es decir, si coincide con una alteración de la forma de la palabra, hablaremos de fenómenos como crasis, elisión, aféresis, y alargamiento rítmico; en el segundo caso, es decir, si la modificación del acento no coincide con una alteración en la forma de la palabra, se hablará de baritónesis de los oxítonos, próclisis, éncclisis y anástrofe. Detallamos estos fenómenos a continuación.

Comencemos por los del primer grupo:

1) *Crasis*: se llama crasis a la contracción de la vocal final de una palabra con la vocal inicial de la palabra siguiente. El caso más frecuente es el de la crasis entre el artículo y el nombre. El resultado es que ambas palabras forman una sola unidad fónica en la que prevalece el acento de la segunda palabra. El signo que marca la crasis es la *corónide* o *coronis*, que en su forma es similar al espíritu suave. Así, se obtienen formaciones como: τὰ γαθὰ = τὰ ἀγαθὰ, τοῦρανοῦ = τοῦ οὐρανοῦ, θῆμέρα = τῆ ἡμέρα, ἄνθρωπος = ὁ ἄνθρωπος, τοῦνομα = τὸ ὄνομα, κἄν = καὶ ἄν, χῶτι = καὶ ὅτι, etc. Nótese que si la crasis afecta a un grupo trocaico (sílabo larga acentuada sucedida por sílabo breve) el acento toma la forma de circunflejo, por ejemplo: τοῦπος = τὸ ἔπος, τᾶλλα = τὰ ἄλλα, τοῦργον = τὸ ἔργον. Sin embargo, no existe, según Vendryès (1945), un acuerdo entre los gramáticos sobre este punto y aparentemente, los editores modernos no siguen una regla fija.

2) *Elisión*: es la supresión de una vocal final de palabra delante de la vocal inicial de la palabra siguiente. El signo que marca la elisión es el apóstrofo. La elisión no afecta al acento, salvo que la sílabo elidida sea acentuada. En ese caso, el acento se retrotrae a la sílabo precedente. Así: πόλλ' ἔπαθον = πολλὰ ἔπαθον (“he sufrido mucho”), φοβέρ' εἶπες = φοβερὰ εἶπες (“dijiste cosas terribles”). Si dicha sílabo es larga o diptongo, el acento reviste

forma de agudo, no de circunflejo. Así: δεινὸν ἄλγη = δεινὰ ἄλγη (“horribles dolores”), λευκὴ ἄλφιστα = λευκὰ ἄλφιστα (“harina blanca”). Escapan de esta regla las palabras proclíticas y las enclíticas, como por ejemplo en la formación ἄνδρα τινὲς εἶδον = ἄνδρα τινὰ εἶδον (“vi un hombre...”)

3) *Aféresis*: la aféresis, también llamada elisión inversa, consiste en la supresión de la vocal inicial de la segunda de las palabras en contacto. También el apóstrofo marca la aféresis. Por ejemplo en el v. 208 de *Siete contra Tebas*, de Esquilo: μὴς πρῶραν φυγών... = μὴ εἰς πρῶραν φυγών... (“No huyáis hacia la proa...”). No implica ninguna modificación del acento, salvo en el caso en que una vocal que la sigue sea acentuada y siga a una palabra oxítone: el oxítono toma entonces el acento agudo en lugar del grave. Por ejemplo, en *Antígona*, v. 446, de Sófocles: ἄ μὴθιγες = ἔθιγες (“aquello que no tocaste...”)

4) *Alargamiento rítmico*: según esta ley, en griego antiguo, se evita la sucesión de tres sílabas breves dentro de una misma palabra por alargamiento de una de las tres breves (así, por ejemplo, el adjetivo comparativo σοφώτερος, donde la o del tema del adjetivo alarga en ω antes del sufijo para evitar la sucesión de tres breves, pero también puede encontrarse δεινότερος. La alternancia -ώτερος / -ότερος se produce según la sílaba precedente sea larga o breve; esta ley, se cree, es muy antigua y se remonta al indoeuropeo, por consiguiente, tiene preferencia sobre todas las demás reglas de acentuación propias del griego. A menudo, se cumple en Homero cuando la sucesión de tres breves es obtenida a partir de la yuxtaposición de dos palabras diferentes.

Continuemos ahora con los del segundo grupo mencionado:

1) *Baritónesis de los oxítonos*: Ésta es una de las reglas de acentuación más conocidas por los estudiantes de griego antiguo; si bien su formulación es sencilla y se cumple con bastante regularidad, presenta algunos casos complejos de acentuación. Consiste, básicamente, en que todo oxítono vuelve grave su acento cuando no está ante pausa mayor, como por ejemplo, frente a un punto, una coma, punto y coma o fin de una frase (lo cual conlleva el problema de establecer los límites de una frase). Como se ve, la regla se apoya en un criterio de puntuación, la cual es una convención de gramáticos, copistas, editores, comentaristas, etc., a menudo muy posterior a la producción de los textos, y que responde, como bien se ve, a cuestiones puramente textuales, de manera que es difícil saber a ciencia cierta hasta qué punto esto refleja la realidad de la lengua griega antigua. Según Vendryès (1945), los gramáticos antiguos, por ejemplo, Herodiano, por quienes conocemos la mayoría de las indicaciones

acerca del acento, vacilan y se expresan muy vagamente al respecto cuando no omiten muchos puntos importantes. Por lo tanto, el propio Vendyès se abstiene de ofrecer reglas acerca de este punto, dada la insuficiencia de los textos con los que contamos para abordar la cuestión.

2) y 3) *Próclisis y enclisis*: los proclíticos y los enclíticos son palabras desprovistas de acento propio que se apoyan fónicamente en palabras contiguas; los primeros, en la palabra que les sigue; los segundos, en la palabra que les antecede. La palabra sobre las que se apoyan proclíticos y enclíticos son llamadas *ortotónicas*. A menudo ocurre, en griego antiguo, que un proclítico o un enclítico forman con su palabra ortotónica como un bloque, dando por resultado una unidad lexical nueva, es decir, una palabra propiamente dicha (cf. en español, donde "por" + "que" formaron "porque"). Así, un ejemplo en griego antiguo sería $\pi\alpha\rho\alpha\chi\rho\eta\mu\alpha = \pi\alpha\rho\acute{\alpha} + \chi\rho\eta\mu\alpha$ ("sobre el campo..."). Más arriba decíamos que proclíticos y enclíticos constituyen grupos cerrados, que no llegan a representar siempre la totalidad de los paradigmas en que se integran. Daremos a continuación ejemplos de estas palabras.

Proclíticos: los artículos $\acute{\omicron}$, η , $\tau\acute{\omicron}$; preposiciones ubicadas delante de su régimen: $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}$, $\acute{\epsilon}\nu$ ($\acute{\epsilon}\iota\nu$, $\acute{\epsilon}\nu\acute{\iota}$), $\acute{\epsilon}\varsigma$ ($\acute{\epsilon}\iota\varsigma$), $\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}$, $\pi\rho\acute{\omicron}$, $\sigma\acute{\upsilon}\nu$, etc. (más abajo veremos qué sucede en los casos llamados de anástrofe); las conjunciones $\acute{\alpha}\lambda\lambda\acute{\alpha}$, $\acute{\alpha}\tau\acute{\alpha}\rho$ ($\acute{\alpha}\nu\tau\acute{\alpha}\rho$), $\acute{\epsilon}\iota$, $\acute{\epsilon}\pi\acute{\epsilon}\iota$, η ($\eta\acute{\epsilon}$), $\eta\mu\acute{\epsilon}\nu$, $\eta\delta\acute{\epsilon}$, $\kappa\alpha\acute{\iota}$, $\omicron\upsilon\delta\acute{\epsilon}$, $\mu\eta\delta\acute{\epsilon}$, $\acute{\omega}\varsigma$; las negaciones $\omicron\upsilon$ ($\omicron\upsilon\kappa$, $\omicron\upsilon\chi$), $\mu\eta$ y el adverbio $\acute{\iota}\delta\omicron\upsilon$. Un detalle interesante: la negación $\omicron\upsilon$ lleva acento cuando, en una frase, el verbo al que niega está sobreentendido; por ejemplo: $\sigma\acute{\upsilon}\ \phi\eta\varsigma\ \acute{\iota}\acute{\epsilon}\nu\alpha\iota$, $\acute{\epsilon}\gamma\omega\ \delta\acute{\epsilon}\ \omicron\upsilon$ ("tú quieres marcharte, pero yo no").

Enclíticos: el pronombre adjetivo indefinido $\tau\iota\varsigma$ y los adverbios indefinidos: $\pi\eta$, $\pi\omicron\upsilon$, $\pi\omicron\iota$, $\pi\omega\varsigma$, $\pi\omicron\tau\epsilon$, etc.; los casos oblicuos de pronombres personales del singular no enfáticos y no reflejos: $\mu\epsilon$, $\mu\omicron\upsilon$, $\mu\omicron\iota$, $\sigma\epsilon$, $\sigma\omicron\upsilon$, $\sigma\omicron\iota$, $\acute{\epsilon}$, $\omicron\upsilon$, $\omicron\acute{\iota}$. Una cuestión interesante es la que sucede con los verbos $\acute{\epsilon}\iota\mu\acute{\iota}$ y $\phi\eta\mu\acute{\iota}$, salvo en la segunda persona del singular ($\acute{\epsilon}\acute{\iota}$ y $\phi\eta\varsigma$ respectivamente). Más aún, $\acute{\epsilon}\iota\mu\acute{\iota}$ no es enclítico más que en su función de cópula; cuando, en cambio, tiene valor existencial, o estativo, es ortotónico.

4) *Anástrofe*: Se llama anástrofe al fenómeno en el que las preposiciones o los preverbios son tratados como ortotónicos, es decir, acentuados con acento agudo sobre su primera sílaba. Por consiguiente, son susceptibles de anástrofe todas las preposiciones y preverbios disílabos, salvo $\acute{\alpha}\nu\tau\acute{\iota}$ y $\acute{\alpha}\mu\phi\acute{\iota}$. La anástrofe ocurre en tres situaciones: a) cuando la preposición es pospuesta a su régimen. Ej.: $\acute{\alpha}\gamma\nu\omicron\epsilon\acute{\iota}\nu\ \dots\ \delta\iota\kappa\alpha\acute{\iota}\omega\nu\ \tau\epsilon\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \acute{\alpha}\delta\acute{\iota}\kappa\omega\nu\ \pi\acute{\epsilon}\rho\iota$ (Platón, *Fedro*,

277e), “desconocer acerca de aquello que es justo o injusto”; b) cuando un preverbio, separado de su verbo, se ubica inmediatamente a continuación de éste (esto se llama propiamente *tmesis* y es muy frecuente en Homero). Ej.: οἶον δὴ καὶ ὄδ’ ἦλθε φυγῶν ὑπονηλεῖς ἡμαρ (*Ilíada* 21, 57), “como también éste regresó escapando del funesto día...”: c) cuando el preverbio es empleado solo, quedando su verbo sobreentendido. Ej.: αἰεὶ γὰρ πάρα εἶς γε θεῶν (*Ilíada*, 20, 98), “pues a su lado siempre hay uno de los dioses...”

Consideraciones finales

Sin olvidar las cuestiones relacionadas con el acento en la lengua española, hemos visto, pues, la caracterización del acento como un fenómeno lingüístico complejo, la distinción entre el acento de una palabra aislada, el acento de una palabra en el ámbito de la frase (señalando la problemática delimitación de este contorno) y el acento de la frase propiamente dicha, con los fenómenos que éste produce especialmente en la frase griega. Hemos visto también cómo varía el acento de una palabra al entrar en contacto con otras contiguas en un sintagma y cómo, a partir de considerar fenómenos como la anástrofe, el acento puede servirnos como señal de algún hecho sintáctico particular, como por ejemplo, la elisión de un verbo, lo cual es de enorme utilidad al momento de realizar el análisis morfosintáctico y la traducción de una frase en griego antiguo.

Por todo ello, nos parece importante, a modo de conclusión, afirmar que la cuestión del acento, lejos de resumirse en un conjunto cerrado de reglas que entrañan el riesgo de caer en un cierto reduccionismo (siempre que no se recuerde que su importancia es de tipo práctico) es, por el contrario, un ámbito rico en hipótesis que abre un inmenso panorama en el ámbito de la investigación y el conocimiento del griego antiguo.

Bibliografía

- Bally, Charles (1945). *Manuel d’accentuation grécque*, Berne: A. Francke S.A.
- Garde, Paul (1962). *El acento*, trad. esp., Buenos Aires: Eudeba.
- RAE (2010). *Nueva gramática de la lengua española. Manual*, Buenos Aires: Espasa.
- RAE (2011). *Ortografía de la lengua española*, Buenos Aires: Espasa.
- Vendryes, Joseph (1945). *Traité d’accentuation grécque*, Paris : Librairie C. Klincksieck.

MARTINA, LARA
lara_martina6@hotmail.com

**Los comienzos vanguardistas de Alejo Carpentier:
la relación entre literatura y música en *¡Ecué-Yamba-Ó!***

Huérfana de tradición artística aborigen, muy pobre en cuanto a plásticas populares, poco favorecida por los arquitectos de la Colonia –si la comparamos, en este terreno, con otras naciones de América Latina–, la isla de Cuba ha tenido el poder de crear, en cambio, una música con una fisonomía propia que, desde muy temprano, conoció un extraordinario éxito de difusión. (Carpentier, 1946: 9)

Introducción

La producción textual de Alejo Carpentier (1904-1980) no se reduce a la literatura, sino que se extiende hacia otros campos del saber. Nos referimos a sus estudios antropológicos, etnográficos, históricos y musicales. Son numerosas las ocasiones en que el autor ha recalcado la importancia de la música en toda su obra,¹ si bien su presencia se manifiesta en formas heterogéneas, que abarcan desde colaboraciones en publicaciones de diversa índole hasta su tratamiento en ficciones narrativas.

Música y literatura son dos disciplinas que se entrecruzan en la obra narrativa de Alejo Carpentier, influyéndose y modificándose la una a la otra. De esta manera, los textos pueden concebirse como moldes de límites porosos que, al poner en relación permanente discursos heterogéneos, reconfiguran sus límites. Como resultado del conocimiento experto del autor en los dos campos, son innumerables las relaciones que se establecen entre ambos discursos.

Los reflexivos estudios musicológicos del autor se manifiestan tempranamente en publicaciones periódicas, tanto específicas como generales, en forma de crónicas, ensayos y reseñas. Sin embargo, alcanzan su mayor desarrollo en *La música en Cuba* (1946). Se trata de un detallado ensayo en el que se ha descrito la historia de la música cubana a partir de una combinación de investigaciones etnográficas y de búsquedas en archivos y bibliotecas. En este texto, se plantea la idea de que, hasta el siglo XIX, la música culta se encuentra ligada a la eclesiástica. Sin embargo, con el correr de los años, ésta comienza a ser influenciada por la música popular, caracterizada por sus raíces africanas. Dicha reflexión pone de manifiesto la marcada influencia de la obra de Fernando Ortiz, particularmente de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), y, específicamente, del concepto de *transculturación*.

En relación con la presencia del elemento musical en la obra literaria de Carpentier, es indispensable aclarar que se trata de un recurso utilizado de modo prolongado a lo largo de toda su producción. Ya en su primera novela, *¡Ecué-Yamba-Ó!* (1933), se halla presente vinculado a la definición de la identidad afrocubana y cifrado en ritos y las danzas. Aunque

¹ Cf. Leante (1964).

recibe un tratamiento en apariencia externo y superficial, resulta un componente fundamental para la caracterización de los personajes.

Identidad, vanguardia y afrocubanismo

Como se ha mencionado, los inicios textuales de Carpentier se encuentran ligados a asiduas colaboraciones en publicaciones periódicas. De acuerdo con lo señalado por Klaus Müller-Bergh (1972), desde 1924 hasta 1933 el autor escribe en *Social*, una revista leída principalmente por la alta burguesía cubana, y, sucesivamente, desde 1923 hasta 1940, publica en *Carteles*, una revista de alcance más popular. Al mismo tiempo y de modo intermitente, colabora con otros periódicos, como *La Discusión* y *El Diario de la Marina*. Sin embargo, mientras que la vinculación a estos últimos se ciñe a los años que el autor pasa en Cuba, la relación con las anteriores continúa durante su exilio autoimpuesto a Francia (1928-1939), luego del cual regresa definitivamente a la isla.

Carpentier inicia su labor como escritor a partir de su vinculación con el Grupo Minorista que surge en La Habana en marzo de 1923, a raíz de una protesta contra el gobierno de Zayas. En 1927, junto a Juan Marinello, Jorge Mañach, Martí Casanovas y Francisco Ichaso, funda la *Revista de Avance*, que sería el órgano de difusión artístico y literario del grupo. Allí, se trata principalmente una cuestión: la de definir lo que debe ser el arte americano. La pregunta artística por lo específicamente americano no abandona a Carpentier durante su estancia en París, en donde se vincula con los medios intelectuales franceses, que se encuentran imbuidos de la ideología surrealista. Los surrealistas niegan toda la tradición de Occidente. El autor se satura de nuevas técnicas que vinculará a su cuestionamiento por la especificidad del arte americano. En otras palabras: son ellos quienes "...animan al escritor a ver a América como una alternativa al continente vencido y le enseñan nuevos modos expresivos para romper la estrecha concepción nativista (...)" (Müller-Bergh, 1972: 22).

Es, entonces, a partir de su cercanía con la vanguardia surrealista que Carpentier se propone rehuir de la literatura estereotipada de América y encontrar formas originales para definirla. En este punto, cabe mencionar la experiencia de escritura de *¡Ecué-Yamba-Ó!* La escritura de la novela se inicia cuando el autor tiene veintitrés años y finaliza a sus veintinueve. El largo proceso de redacción comienza en la cárcel de La Habana, en 1927, durante su breve estadía allí, y culmina con su publicación en Madrid en 1933. El largo período de escritura se explica a partir de circunstancias que afectan a Carpentier en estos años: el autoexilio a Francia, la urgencia de trabajar y las múltiples ocupaciones en París.

En esta novela inicial, que luego será repudiada por el autor, se incluye por primera vez el elemento negro como expresión de la nacionalidad cubana y de la identidad latinoamericana. Por esos años, el negrismo ya tenía expresiones en la música y en la poesía y estaba comenzando a extenderse a la narrativa. La intención de Carpentier desde un primer momento es la de trascender la elemental reproducción del ambiente afrocubano. A partir de la doble distancia –racial y social– que lo separa de ese otro negro al que observa, el autor elabora una visión de su sociedad y de su modo de vida. En este punto, el letrado que *percibe* trata de *decir* al otro, al tiempo que vehicula una imagen de sí mismo, como individuo e intelectual a la vez que como miembro de un grupo. Así, se plantea una problemática identitaria: de la articulación entre distancia y proximidad resulta la imagen del otro que remite a la de uno mismo. En otras palabras, se establece una relación entre el sujeto letrado que imagina y el objeto imaginado.

A partir de lo expuesto surge la cuestión de que la representación del otro plantea problemáticas que trascienden las figuraciones propias y ajenas. Puede hipotetizarse, entonces, que el tratamiento de la cuestión negra le permite a Carpentier introducir otras más importantes: la del posicionamiento de sí mismo como intelectual y la de la fundación de su propia obra y, al mismo tiempo, la de su propia poética. En este punto, resulta imprescindible retomar a González Echevarría (2004), quien rastrea la publicación de una partida de nacimiento que afirma el origen suizo del escritor en Lausana, el 26 de diciembre de 1904.² Así, el tratamiento de la cuestión afrocubana es revelador de su propia identidad. Penetrar su mundo es una forma de acceder a la cubanía y de resaltarla. Siguiendo a Dalembert (2007), puede delinearse la idea de que, ante la mirada del otro, Carpentier comparte con el negro una condición en algunos sentidos idéntica: su pertenencia a la comunidad cubana no es “natural”. Su acento afrancesado, por ejemplo, fue muchas veces causante de que se lo tome por extranjero. De esta manera, el trabajo sobre elementos específicamente cubanos resultaría particularmente conveniente. En palabras de Juan Marinello:

Tenido en La Habana como extranjero (...) vivió entre nosotros una peregrina indefinición: lo criollo le atrajo poderosamente; sintió de cerca lo africano trasplantado a la isla, el son mulato, el tono colonial, pero no pudo redimirse de la extranjería. Impelido por su sed artística y su hambre inquisitiva trajo contacto con nuestros negros y frecuente cabildos y bembés. Los vio por dentro, pero no se metió en ellos; les sorprendió el perfil, les robó el acento, no les llegó a las vísceras recónditas (citado en Dalembert, 2007: 106).

Ciertamente, la aceptación que logra Carpentier como parte de la burguesía blanca de la época es mucho mayor a la que logra el negro, pero, sin lugar a dudas, pueden plantearse

² Cf: González Echevarría (2004: 20-31).

similitudes entre sus situaciones: si bien se reivindican permanentemente como cubanos, no se los acepta naturalmente como tales. El escritor se propone, entonces, demostrar que la verdadera esencia de la cubanía y de la americanidad radica en el mestizaje y en la heterogeneidad. Toda su obra puede ser leída como la presentación de una América mestiza capaz de integrar a elementos de variada procedencia.

¡Ecué-Yamba-Ó!: literatura, música y transculturación

En *¡Ecué-Yamba-Ó!*, Carpentier lleva a cabo un primer intento de trabajar la cuestión de definición de la identidad nacional y continental a partir del tratamiento del elemento negro. Se narra la historia de Menegildo Cué, un negro nacido en las cercanías del Central azucarero San Lucio, el cual, tras quedar envuelto en un enredo amoroso, mata a otro hombre y es enviado a la cárcel. Luego de quedar en libertad, se relaciona con una sociedad criminal y termina muerto en una lucha entre criminales. La novela termina con un inicio: el nacimiento del hijo del protagonista, llamado como él. El desarrollo del personaje principal es elaborado a partir del pasaje por diversos ritos de iniciación: su nacimiento, su crecimiento y adolescencia, su enfrentamiento con la sociedad blanca y su posterior asimilación por la comunidad negra, que le demanda lealtad hasta su fallecimiento.

Retomando a González Echevarría, puede decirse que esta novela se estructura a partir de un diseño que plantea la oposición entre dos mundos que se encuentran separados. Por un lado, se presenta el mundo blanco de la política y de la historia que lo circunscribe. Este universo se adhiere permanentemente a la tradición, al mismo tiempo que se aleja y repudia el cambio. Se trata de un espacio invadido por los productos y las costumbres norteamericanas – principalmente el ingenio azucarero– que se encuentra en decadencia. Junto al mundo blanco, se establece el de los negros, que se desarrolla a un ritmo y a un tiempo completamente diferentes. Este universo no está regido por el tiempo de la historia, sino que es caracterizado a partir de la cosmovisión y de los ritos, danzas y costumbres negras, que se oponen a los modos de vida de los blancos. Así, “mientras que el mundo blanco está implicado en el amplio fluir de la historia (guerra mundial, fluctuación en el precio del azúcar, elecciones), el mundo negro se ve desde la perspectiva de la unidad familiar y del individuo” (González Echevarría, 2004: 122).

De esta manera, la novela se construye a partir de la edificación de dos mundos que, si bien se presentan como opuestos en un principio, se encuentran en contacto permanente. En este sentido, los conocimientos musicales de Carpentier cobran una importancia fundamental. El escritor presenta al elemento acústico como material esencial sometido a migraciones

transculturadoras (Mailhe, 2012). Se lo trabaja de manera lingüística, tanto a nivel fonológico y sintáctico como a nivel lexical, y de manera no lingüística, en forma de imágenes y metáforas.

Por un lado, con respecto al modo lingüístico, puede decirse que, en diversos pasajes de la novela, se transcriben cantos negros, vinculados a los ritos ñañigos. Lo mismo ocurre, en un nivel lexical, con la inclusión de palabras afrocubanas. A su vez, en otras ocasiones, algunos vocablos son reiterados permanentemente, otorgando a los pasajes de la novela una sonoridad muy particular. Esto ocurre, por ejemplo, en el primer capítulo, titulado "Paisaje (a)", en el que, al describir la fábrica, se repiten sucesivamente las frases: "Cifras, grados, presiones", "Cifras, grados. Grados", "Grados, presiones", "¡Azúcar, azucara, azucarará!" (Carpentier, [1933] 2010: 57). Por otro lado, con respecto al modo no lingüístico, se incorporan comparaciones, metáforas y descripciones ligadas al mundo musical, que le permiten al autor construir imágenes muy sugestivas.³ Un ejemplo de ello tiene lugar en el mismo capítulo, al describirse el pueblo:

Durante varios días, un estrépito creciente turba las calles del pueblo. Los himnos religiosos, aullados por jamaiquinas, alternan con puntos guajiros escandidos por un incisivo teclear de claves. El fonógrafo de la tienda china eyacula canciones de amor cantonesas. Las gaitas adiposas de algún gallego discuten con los acordeones asmáticos del haitiano. Las pieles de los bongoes vibran por simpatía, descubriendo el África en los cantos de la gente de Kingston (Carpentier, [1933] 2010: 56).

En la cita anterior puede verse cómo el autor crea una atmósfera en la que conviven diversas tradiciones (jamaiquina, china, española, haitiana, cubana) a partir del elemento sonoro. Carpentier describe la escena tomando como punto de partida la música emitida por los instrumentos (bongoes, gaitas, acordeón), por los cantos e himnos proferidos por la gente y por el fonógrafo. En otras palabras, se presenta ante el lector una escena del pueblo en la que se observan claramente los efectos de las sucesivas oleadas inmigratorias. Se trata de una imagen que ilustra los procesos transculturadores que han acontecido en la sociedad cubana y que pone de manifiesto la valoración positiva que el autor otorga a la mezcla de diferentes culturas.

La coexistencia de diferentes culturas implica, al mismo tiempo, la coexistencia de diferentes temporalidades. En el texto, se contrastan los sonidos ancestrales y primitivos –provenientes de las diferentes culturas– con las sonoridades de la modernidad, ilustradas por la fábrica: "Entonces rompe la Zafra. Las máquinas del Central –locomotoras sin rieles– despiertan progresivamente. (...) Las trituradoras cierran rítmicamente sus mandíbulas de tiburón. (...) Silban las calderas". (Carpentier, [1933] 2010: 57). En este punto, resultan

³ La primera edición de *¡Ecué-Yamba-Ó!* incluyó imágenes.

esclarecedoras las ideas planteadas por Julio Ramos en “Descarga acústica” (2010) en relación con el cuento “Oficio de tinieblas”, de Carpentier: “‘Oficio de tinieblas’ cuenta la historia de la coexistencia de planos acústicos no sintetizables (el *Réquiem* de Mozart con una melodía callejera); sonoridades no necesariamente en armonía, aunque sí abiertas al contacto de la porosidad de los espacios y las instituciones” (Ramos, 2010: 73)

De acuerdo con lo sostenido por Ramos, entonces, a partir de la coexistencia entre elementos acústicos de diversa índole, Carpentier pone de manifiesto el hecho de que sus límites resultan ser fronteras porosas que, como resultado del contacto permanente, se ven alteradas y modificadas.

Más adelante, en relación con *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1983), Julio Ramos sostiene que dicho libro fue probablemente un intento de reflexionar acerca de la problemática de la *simultaneidad asincrónica*, problemática referida a la mezcla de temporalidades coexistentes en un mismo espacio. Ortiz estudia al azúcar y al tabaco como los dos elementos más importantes de la historia de Cuba, sosteniendo que ilustran los dos sistemas económicos de la isla. El texto se estructura a partir de la relación dialéctica que se establece entre ambos y termina por sostener que “la verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones” (Ortiz, 1983: 129). De esta manera, a partir de la elección de estos dos elementos, Ortiz narra la historia transculturada de la isla, poniendo en funcionamiento saberes de diversas disciplinas, entre las que se cuentan la Historia, la Antropología, la Etnografía y la Literatura.

Teniendo en cuenta la cercanía de Carpentier con Ortiz y lo propuesto por Ramos, podría hipotetizarse que, en *¡Ecué-Yamba-Ó!*, se ponen de manifiesto, a partir de la presentación simultánea de sonoridades de diversa procedencia, los sucesivos procesos transculturales ocurridos en Cuba. De esta manera, el pueblo presentado por el autor se configuraría como un “mapa alternativo de la modernidad” debido a la coexistencia asincrónica de dos temporalidades: la ancestral o primitiva, cifrada en la presencia de estas culturas y de sus respectivas músicas, y la moderna, vinculada a las sonoridades provenientes de la fábrica.

Conclusión

La cita de Alejo Carpentier con la que iniciamos el artículo, proveniente de *La música en Cuba*, pone de manifiesto la concepción que el autor tiene acerca del carácter tan peculiar del elemento acústico en la isla. En él se cifra la identidad cubana, caracterizada por la mezcla y la coexistencia de culturas heterogéneas.

En este artículo, demostramos que, desde sus comienzos, la narrativa de Carpentier lleva a cabo una búsqueda de definición de la identidad latinoamericana y cubana en particular. Para ello, analizamos *¡Ecué-Yamba-Ó!* desde la hipótesis de que el autor recurre a la música como material básico para poner de manifiesto la dinámica social transculturada que caracteriza tanto al ser continental como al ser nacional.

Bibliografía

Primaria

Carpentier, Alejo ([1933] 2010). *¡Écue-Yamba-Ó!* Madrid: Akal.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba* ([1946] 1988). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Secundaria

Campuzano, Luisa, et al. (2007). *Alejo Carpentier: acá y allá*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.

González Echevarría, Roberto (2004). *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*. Madrid: Gredos.

Leante, César (1964). "Confesiones sencillas de un escritor barroco", entrevista, en *Cuba*, 3 (24), pp. 30-33, La Habana, abril.

Mailhe, Alejandra (2012). "Luces blancas sobre fondo negro. Avatares de la conceptualización de la cultura negra en la obra de Fernando Ortiz", en Salto, Graciela. *Insulas y poéticas. Figuras literarias en el Caribe*. Buenos Aires: Biblos.

Müller-Bergh, Klaus (1972). *Asedios a Carpentier*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Ortiz, Fernando (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Ramos, Julio (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

----- (2010). "Descarga acústica", en *Papel Máquina*, II, 4, agosto, 49-77.

MARTINA, LARA
lara_martina6@hotmail.com
BARRIOS, LUISINA
luisinabarriosa@gmail.com

**Una reedición para la memoria.
El proyecto de Eudeba y "Los Cuentos del Chiribitil" (2014)**

Algunas personas piensan que de las cosas malas y tristes es mejor olvidarse. Otras personas creemos que recordar es bueno; que hay cosas malas y tristes que no van a volver a suceder precisamente por eso, porque nos acordamos de ellas, porque no las echamos fuera de nuestra memoria. (Montes, 1996: 4).

Introducción

A los fines de construir nuevas lecturas acerca de las implicancias que el golpe de Estado de 1976 tuvo y tiene en la literatura y, particularmente en lo que atañe a este trabajo, en la literatura infantil, es imprescindible revisar los acontecimientos que lo preceden. Con respecto a este tema, resultan iluminadores los aportes de Pilar Calveiro en *Poder y desaparición*, donde se plantea la idea de que los golpes de Estado son producto de la sociedad en la que surgen y se dirigen hacia ella, a partir del tramado de relaciones de poder que se establecen entre civiles y militares. En este sentido, el Proceso de Reorganización Nacional de 1976 se distingue de los sucesivos golpes que tuvieron lugar en Argentina desde 1930, con el derrocamiento de Yrigoyen, hasta 1966, con el alzamiento de Onganía, porque "(...) el movimiento se realizó con el acuerdo activo y unánime de las tres armas" (2008: 10). Esto implica un desarrollo diferente: no es un golpe de la Marina o del Ejército, sino algo de mayor envergadura, las Fuerzas Armadas en su conjunto alteran el funcionamiento del sistema constitucional.

La Junta pretende el disciplinamiento de la sociedad, moldéandola bajo ideales militares, que se asientan en un poder arbitrario y prepotente. Dicho autoritarismo se enfoca en el aniquilamiento de todo elemento contrario al régimen, considerado, por consiguiente, subversivo; lo cual se traduce en un control estricto de todas las acciones y agentes culturales capaces de fomentar y producir ideas disidentes. Esta ambición de dar circulación a un único discurso alcanza no sólo al ámbito de la música, el cine y la radio, sino también al de la literatura. Autores, críticos, profesores e incluso empresas editoriales, como es el caso del Centro Editor de América Latina, son receptores de las diversas medidas de censura. A su vez, la educación es blanco de regulaciones llevadas a cabo mediante la denominada Operación Claridad, que significó persecuciones políticas, despidos masivos, inhabilitaciones para enseñar y hasta desapariciones de docentes y estudiantes.

Nuestro interés es preguntarnos: ¿qué hay en la literatura y, principalmente en la literatura infantil, que pudiera motivar la intervención militar? Desde comienzos de la década del '60, de la mano de María Elena Walsh, se operan cambios en la forma de narrar las

historias infantiles que se alejan de los convencionalismos ligados a la "literatura escolar". Siguiendo esta herencia, las producciones de un grupo de autores, entre los que se cuentan Elsa Bornemann, Laura Devetach, Ema Wolf, Graciela Montes, Gustavo Roldán y otros, acentúan y continúan dichas renovaciones en el género. Las modificaciones están ligadas, principalmente, al nuevo rol protagónico otorgado al lector, verdadero "consumidor" de la obra. Reivindicando siempre el lugar de la fantasía, los escritores se proponen acercar los cuentos a la realidad, ya no presentan atmósferas lejanas y tierras desconocidas, sino las esquinas del barrio, lugares emblemáticos de las distintas ciudades del país, entre otros.

Las numerosas innovaciones se hacen evidentes en las narraciones a partir de la invención de acciones y situaciones nuevas que se plantean la necesidad de estimular el interés de los lectores y, al mismo tiempo, despertar interrogantes que promuevan el cuestionamiento y la crítica. En primer lugar, en lo concerniente al lenguaje, se destacan el uso de onomatopeyas, juegos de palabras, vocablos pertenecientes a la lengua coloquial e incluso el recurso a las palabras inventadas. En segundo lugar, en lo que atañe a los personajes, se da un viraje en la figura del héroe, éste sufre una desheroización que lo distancia de los estereotipos, ahora es de "carne y hueso". Por último, pero no menos importante, ya no se encuentran soluciones mágicas, el lector es incitado constantemente a buscar por sí sólo las salidas a los interrogantes que se abren a lo largo de las tramas, instado a establecer su propio juicio en relación a los acontecimientos. Así, el humor cobra un lugar preponderante, los virajes lúdicos y la parodia son recursos utilizados por los autores para generar un pensamiento crítico.

El surgimiento de dichas innovaciones da "(...) al género una relación especial entre ficción y lugares habituales, entre la historia contada y figuras coloquiales" (Oliva y Raggio, 2011: 86). Sin embargo, el comité de censura concibe a estas nuevas escrituras como difusoras de "ideas peligrosas", a las que definen como "armas sospechosas" que atentan contra los valores morales defendidos por el régimen.

Gran parte de los noveles narradores que impulsan esta revolución en el género participan del concurso literario organizado por el Centro Editor de América Latina, en el año 1976, que da origen a la colección *Los Cuentos del Chiribitil*. Esta colección es dirigida inicialmente por Delia Pigretti y, a partir de 1978, es Graciela Montes quien continúa el trabajo. Se edita con algunas interrupciones hasta 1980 y consta de 50 títulos de publicación semanal. La finalidad del concurso no sólo es la de difundir narradores e ilustradores de las nuevas generaciones, sino también publicar cuentos argentinos que reflejen escenas de la vida cotidiana con personajes que encarnen las costumbres nacionales y que, al mismo tiempo,

hablen en un idioma coloquial de modo tal que resulten atmósferas familiares a todos sus lectores. Sin embargo, es necesario resaltar que no se trata de meros textos costumbristas dado que nunca dejan de lado el elemento fantástico.

A estas particularidades que caracterizan a la colección, se suman las del Centro Editor de América Latina. El CEAL se consolida como un proyecto editorial con un marcado posicionamiento político a comienzos de la década del '70. Con respecto al *Chiribitil*, puede decirse que, de la mano de Boris Spivacow, recupera la tradición de la literatura popular, que se caracteriza por tiradas económicas y de distribución masiva en kioscos de diarios y revistas.

Censura y memoria

El golpe de 1976 se gesta como un mecanismo totalitario de represión. En la sociedad argentina del momento, el ejercicio despótico del poder adopta la forma de una amenaza constante que se cimenta sobre los pilares de la disciplina y la obediencia. Sin embargo, el núcleo duro del aparato represor militar es rechazado por mecanismos de resistencia. En el ámbito de la cultura, estos dispositivos operan a partir de la circulación de ciertos productos culturales –ensayos, canciones, narraciones, publicaciones periodísticas, crónicas– que actúan colateralmente en relación a aquellos que el régimen establece como correctos. Indudablemente, los *Cuentos del Chiribitil* se cuentan entre estos productos culturales.

Los *Cuentos del Chiribitil* se prefiguran como una forma de resistencia que se opera en las narraciones a partir de ocultamientos y enmascaramientos. El elemento privilegiado de la resistencia es el engaño, que supone la puesta en funcionamiento de estrategias lingüísticas y no lingüísticas, en una tentativa de sortear los registros y las observaciones de los agentes reguladores de la censura. El engaño implica una inversión de la situación de poder. En otras palabras, se trata de una estratagema que, utilizada por los escritores, les permite, por un lado, narrar historias infantiles con argumentos en apariencia sencillos y, por otro, situarse, a partir de sus producciones, en posiciones ideológicas y políticas no oficiales bien definidas. Dicha artimaña adopta una gran variedad de formas, que se transforma en cada cuento. En líneas generales, puede decirse que abarca desde la inclusión de guiños constantes al lector, a través del juego entre el entendido y el sobreentendido en el lenguaje, hasta la construcción de personajes con características particulares; algunos nimios e insignificantes, que, sin embargo, resultan revolucionarios en su contexto. Este es el caso, por ejemplo, de los *Odos*, de Graciela Montes.

Otra de las formas de resistencia operada en los cuentos de la colección es la risa. La risa y, con ella, el sarcasmo y la burla, permiten a los autores desmitificar a ese poder que se plantea como omnipotente y otorgarle, en las narraciones, un estatuto inferior, a veces

ridiculizado. Esto ocurre, por ejemplo, en el cuento “El cumpleaños de Cristina”, en el que la protagonista es caracterizada a partir de sus particularidades: “Cristina tenía sus cosas. Por ejemplo: le encantaban los bolsillos. Y tenía bolsillos en la pollera, bolsillos en la blusa, bolsillos en el saco, bolsillos en el delantal, y hasta en las medias y en el poncho tenía bolsillos” (Montes, 2014a: 2). Cristina es percibida por las autoridades como peligrosa a causa de dichas características: “Los vigilantes la miraban de costado porque siempre les había parecido sospechosa (...)” (Montes, 2014a: 6). Esta percepción es reforzada en el cuento a partir de las ilustraciones, en las que se observa, en una página, a Cristina en la calle y, en la otra, a un oficial de policía que la observa detenidamente con una expresión meditabunda.

A partir de la concepción de la colección como una forma de resistencia, se posibilitan nuevas lecturas de la reedición de veinte títulos iniciada por Eudeba en 2014. Ésta surge en el seno de un conjunto de movimientos e iniciativas culturales que rescatan y revalorizan las producciones de literatura infantil y juvenil argentina censurada durante la última dictadura cívico-militar. Estos proyectos se inscriben en sucesivos intentos de habilitar nuevos modos de memoria colectiva, a fin de revisar y reafirmar valoraciones posibilitadas por la democracia, para construir imaginarios sociales desde la actualidad. Entre ellos, uno de los más difundidos, e imprescindible para contextualizar la reedición de Eudeba, es *Libros que muerden*.¹

La consideración de la reedición de Eudeba como una empresa cultural que se propone la tarea de hacer memoria habilita, a su vez, la posibilidad de concebirla como un testimonio de la época marcada por la última dictadura. La relectura de dicho testimonio proporciona la facultad de simbolizar lo sucedido y, al mismo tiempo, de reconectar el presente con el pasado. El testimonio viene a edificar nuevas formas de la memoria colectiva, a fin de contrarrestar el olvido en la sociedad actual. Así, la reedición se configura como una forma de resistencia ante ese olvido.

Podríamos hipotetizar que existe un elemento en común entre la colección original de *Los cuentos del Chiribitil* y su actual reedición, ligado a la posición que ambas ocupan en el contexto social en el que circulan. Dicha postura es una postura ideológica y, a la vez, política, que se expresa en las sucesivas formas de resistencia que estas narraciones adoptan y sostienen. Mientras que la colección de CEAL resiste contra la aplicación de la censura y la prohibición, a partir del recurso a la risa y al engaño, la de Eudeba lo hace contra el olvido de sucesos trágicos de la historia argentina, a partir de la construcción de nuevas formas de la memoria colectiva.

¹ <http://librosquemuerden-lagrieta.blogspot.com.ar/> [consulta: 05/09/2016]

Graciela Montes y los Odos

Se trabajará sobre los textos de cuatro de los veinte títulos que conforman la edición original. Graciela Montes, siguiendo los nuevos postulados para la literatura infantil en Argentina inaugurados por María Elena Walsh, crea en sus narraciones a unos tiernos y raros seres llamados Odos, que transitan por el jardín, la cocina y la sala de la casa de Cristina. La autora se esfuerza en sus cuentos por practicar un sencillismo y una poética de la cotidianidad sin dejar de lado la genuina creación literaria que la caracteriza.

Dentro de la colección *Los Cuentos del Chiribitil*, Graciela Montes publica cuatro textos que narran las aventuras de los Odos: "Así Nació Nicolodo" "Nicolodo viaja al país de la cocina", "El cumpleaños de Cristina" y "Teodo". En todos se busca describir para el lector infantil un mundo muy próximo que se materializa a través de un lenguaje estético diferente donde la realidad es más asible e inmediata. La autora maniobra dentro de lo fantástico produciendo en el lector una sensación de cercanía que inunda todos los cuentos. Los personajes y sus circunstancias no sorprenden pero actúan para que el lector encuentre un nuevo modo de lectura.

Si se siguen los postulados de Roland Barthes en *Lección Inaugural* y se entiende a la literatura como la grafía compleja de una práctica, la práctica de escribir, y de llevar a cabo una revolución permanente en el lenguaje, se puede decir que esto se evidencia claramente en los textos de Graciela Montes. Los juegos y giros lúdicos que la autora plantea a lo largo de los cuatro cuentos publicados por el Centro Editor de América Latina se plantean ya en los títulos: cada lector puede percibir esto al abrir el libro y ver que Nicolodo, Teodo, Papitodo o Mamitoda llevan en sus propios nombres la naturaleza de Odos.

Cada pequeño libro dramatiza la realidad y la vuelve lúdica, asible a sus lectores, la acerca como saberes conocidos y comunes: "Como bien se sabe, los Odos suelen vivir en latitas de azafrán, pero Papitodo alquilaba un cuarto en la Lata de Arvejas del odo Pancho porque en ese tiempo escaseaban mucho las latitas" (Montes, 2014c: 3).

En los cuentos de Montes, los Odos son personajes que trabajan, que se ponen tristes si llueve, lloran e incluso se enamoran. Los Odos son personajes curiosos que se lanzan a la aventura pero con mucha cautela:

Hubo un tiempo en que el Fondo del Jardín estaba lleno, llenísimo de odos. Había odos chicos y medianos, odos gordos y odos flacos, odos morochos, rubios y pelirrojos. Había unos odos muy estudiosos que se llamaban doctodos y otros odos más bien tímidos que se escondían detrás de las hojas del laurel (Montes, 2014c: 1)

Cada uno de los ejemplos citados resalta el uso de una lengua que se regala placentera a los lectores infantiles provocando instantáneamente un acto de apropiación, acercándose con palabras que al lector le son familiares, que resuenan en su cotidianidad.

En Graciela Montes, podemos apreciar, a través de estos personajes nimios, pero que plantean interrogantes a los niños, una práctica literaria comprometida con su tiempo, donde la fantasía y los juegos del lenguaje son empleados como modos de releer y narrar una realidad social agresiva que parece no tener solución. La autora escribe priorizando la capacidad de liberación de múltiples significados que tienen las palabras sin dejar de lado las temáticas que ayudan a los chicos: el amor, como en "Así nació Nicolodo", el miedo y el temor que deben ser vencidos, en "Nicolodo viaja al País de la cocina", el error y la fuerza para superarlo, en "Teodo". En este último, se narra la historia de Teodo, un odo miedoso e introvertido, que, dentro de la comunidad de los Odos, es un personaje pequeño y, en apariencia, irrelevante: "Teodo vivía ahí no más, en el Fondo del Jardín, cerquita de todo el mundo, pero como era un odo muy tímido casi nadie lo conocía por el nombre" (Montes, 2014d: 1). Sin embargo, el protagonista enfrenta su temor para producir y vender artilugios útiles para los demás odos, siendo caracterizado, desde entonces, a partir de su capacidad de invención.

La lectura actual de cada uno de los textos que se publican a través de editorial Eudeba es un compromiso no sólo con la reivindicación de la producción literaria de una época sino también con la memoria. Es claro que toda escritura es un compromiso, pero ¿qué sucede en el caso de las editoriales? También es claro que elegir reeditar literatura censurada, más puntualmente literatura infantil censurada como es el caso de *Los Cuentos del Chiribitil*, también es una toma de posición, pero sobre todo es un compromiso con la resistencia al olvido.

Conclusión

A modo de cierre, puede decirse que la reedición de los *Cuentos del Chiribitil*, por parte de editorial Eudeba, se presenta como una más de las tantas empresas culturales que se proponen reafirmar la memoria colectiva en relación con los sucesos ocurridos durante la última dictadura en Argentina. Estas empresas culturales se proyectan en diferentes prácticas y trayectorias. De esta manera, la importancia de la reedición radica en que se presenta como un lugar de conmemoración y recuerdo.

Podemos afirmar, entonces, que el valor de la reedición es incalculable ya que promueve una memoria no anclada en el pasado, sino activa y en sintonía con el presente. Esto se enlaza con lo que se expuso en el epígrafe: "de las cosas malas mejor no olvidarse, para no volver a repetir las".

Bibliografía

Fuentes

- Montes, Graciela (2014a). *El cumpleaños de Cristina*. Buenos Aires: Eudeba.
- _____ (2014b). *Nicolodo viaja al país de la cocina*. Buenos Aires: Eudeba.
- _____ (2014c). *Así nació Nicolodo*. Buenos Aires: Eudeba.
- _____ (2014d). *Teodo*. Buenos Aires: Eudeba.

Estudios

- Barthes, Roland (2014). *El placer del texto y la Lección Inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calveiro, Pilar (2008). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Codaro, Laura (2015). "Educar en la memoria: la literatura infantil y juvenil y los olvidos del canon literario escolar." *VI Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@s* (19 y 20 de septiembre de 2014, La Plata). ISSN 2346-8807. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/48072/Documento_completo.pdf?sequence=1 [consulta: 10/09/2016]
- Cornide, Alejandra (2006). "Los cuentos del Chiribitil: a la altura de la memoria", en M. Bueno y M. A. Taroncher (Coords.): *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*, pp. 207-214. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Corral, Adriana Inés (2008). "La conformación del campo de la literatura infantil en la Argentina: las colecciones infantiles del Centro Editor de América Latina", en *Lectura y vida: Revista latinoamericana de lectura* 29.2. Disponible en: http://www.lecturayvida.fahce.unlp.edu.ar/numeros/a29n2/29_02_Corral.pdf [consulta: 31/08/2016]
- Díaz Ronner, María Adelia (1988). *Cara y cruz de la literatura infantil*. Buenos Aires, Libros del Quirquincho.
- Gociol, Judith; Bitesnik, Esteban y González, Horacio (2008). *Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina*. Vol. 2. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Ediciones.
- Montes, Graciela (1996). *El golpe y los chicos*. Buenos Aires: Gramón-Colihue.
- Oliva, Josefina y Raggio, Sandra (Coords.) (2011). *La censura en la literatura infantil y juvenil durante la última dictadura*. La Plata: Comisión por la memoria.

MARTÍNEZ, ALDANA LUCÍA
aldanalmartinez@gmail.com

**Del texto al hipertexto: una nueva dinámica de lectura
en el mundo electrónico**

Introducción

Este texto se propone trabajar la temática del hipertexto, es decir, el texto electrónico, observando el rol del lector en éste, y por lo tanto, aquellos procesos cognitivos desarrollados en la evolución de las tecnologías, junto a las competencias que implica la nueva práctica lectora.

El estudio de la práctica lectora se sitúa en el marco de la convergencia digital, donde no sólo se corresponde con desarrollos psicolingüísticos para la lectura en pantalla, sino también como fenómeno fruto de la relación entre la sociedad y los medios de comunicación.

En este nuevo escenario, el perfil del lector es otro. La pérdida de los caracteres específicos del texto escrito en la nueva modalidad hipertextual lo inscriben en otros géneros, gramáticas y narrativas.

Finalmente, se observa cómo el lector se conforma acorde a las necesidades y cambios sociales, con una constante actualización de los medios. Así, el rol de las instituciones educativas también tomará importancia para la realización del sujeto en la emergencia de la lectura digital.

De texto al HIPERTEXTO

La Real Academia Española (2014) define “hipertexto” como “conjunto estructurado de textos, gráficos, etc., unidos entre sí por enlaces y conexiones lógicas”. Lamarca Lapuente (2007) brinda, también, otra definición, y establece que es un texto digital cuya información se encuentra organizada en una red de nodos enlazados a través de los cuales los lectores pueden navegar libremente en forma no lineal.

Ambos postulados dan cuenta de dos aspectos diferenciales entre el hipertexto y el texto tradicional: estructura no lineal e interrelación textual. Un texto electrónico se consideraría una “unión de textos”, de bloques sin sentido establecido previamente, ni dirección definida, sólo mediante conexiones fundadas en el criterio del lector.

Haciendo uso de los postulados de Acevedo Fernández (2006), se exponen las diferencias entre ambos, y por consiguiente, el hecho de que responden a dos modelos completamente distintos.

Texto impreso:

- **LINEALIDAD:** La información sigue un orden lineal cronológico o histórico, y se encuentra agrupada en función de la temática abordada.
- **LÍMITES:** La encuadernación y paginación establecen los límites del texto.

- UNIMODAL: En el texto predomina la letra impresa y en caso de contener imágenes éstas se someten a la lógica de la escritura.
- FUNCIÓN TOTALIZANTE: Tiene una función que intenta profundizar en el dominio de los conocimientos.
- INFORMACIÓN ESTÁTICA: La información siempre permanece en el texto.
- PASIVIDAD: El lector es pasivo en lo que se refiere a la posibilidad de construir otro texto.

Hipertexto:

- NO LINEALIDAD: El lector no está obligado a empezar la lectura en un punto determinado sino que puede elegir cualquier punto de inicio y saltar de una posición a otra.
- NO LÍMITES: El lector puede acceder por diferentes caminos a los distintos fragmentos del texto.
- MULTIMODAL: El hipertexto hace uso de diferentes modos como el visual, sonoro, escrito.
- FUNCIÓN MULTIPLICADORA: Invita a la asociación de ideas más que a la profundización.
- INFORMACIÓN NO ESTÁTICA: La información a veces se modifica o simplemente deja de existir.
- ACTIVIDAD: El lector tiene la posibilidad de configurar su propio texto eligiendo qué leerá y los límites que se impondrá.

Con el texto electrónico no se trata de la extinción del texto impreso. Éste último será sólo un elemento más que se inscribe en un entorno en el que circulan otras formas de comunicación.

Evolución de las tecnologías de la información y la comunicación

Como producto de la era tecnológica, se observa que el hipertexto nace como ese nuevo *texto* que contiene a todos los demás *textos* en un formato digital.

Es la intercomunicación de textos, la intertextualidad llevada a su nivel más alto. En palabras de Landow (1995), podemos recorrer uno y muchos textos en ambas direcciones, conectados con cualquier pasaje, y todo esto gracias a las capacidades de hipermedia.

Los cambios en la lectura se deben a la influencia de los medios tecnológicos. La tecnología ha invadido todos los ámbitos, sobre todo el campo de la creación, la conservación y la transmisión del conocimiento.

El sitio de aparición de información ya no sólo es de contenido verbal, puramente escrito, sino que los medios de transmisión integran medios multimodales. La hipertextualidad incluye una proporción de información no verbal mucho mayor que la imprenta, que se instituye, como menciona Derrida, como un medio para escapar de la linealidad.

En fin, el hipertexto electrónico tiene la capacidad de conectar pasajes verbales como no verbales, en otras palabras elementos de "multimedia". "Multimedia" junto a "navegación" son los aspectos primordiales en el momento de ilustrar el pasaje del texto impreso al electrónico por obra e influencia de las nuevas tecnologías.

A modo de finalización, se contempla que la sociedad, por medio del rompimiento de la linealidad, busca satisfacer la necesidad de transmisión y acceso del conocimiento. Será la misma lectura-escritura no secuencial la que permita al lector elegir su propio trayecto a fin de construir por sí mismo el conocimiento.

Nacimiento del lector-comprendedor: una visión desde la teoría crítica contemporánea

Frente a las exigencias de la sociedad contemporánea y la búsqueda continúa de información, el concepto de "lector" se configura a partir de una idea de "lectura-escritura".

De esta forma, Landow (1995) conjuga la visión de Barthes y Foucault, y presenta a un novedoso lector-escritor. En *S/Z*, Roland Barthes describe un ideal de textualidad que coincide exactamente con lo que conocemos como "hipertexto electrónico", un texto compuesto de bloques de palabras (o de imágenes) electrónicamente unidos en múltiples trayectos, cadenas o recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada y descrita en términos como *nexo*, *nodo*, *red*, *trama* y *trayecto*. Dice Barthes (citado por Landow, 1995: 14):

En este texto ideal, abundan redes que actúan entre sí sin que ninguna pueda imponerse a las demás; este texto es una galaxia de significantes y no una estructura de significados; no tiene principio, pero sí diversas vías de acceso, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal; los códigos que moviliza se extienden *hasta donde alcance la vista*; son indeterminables...; los sistemas de significados pueden imponerse a este texto absolutamente plural, pero su número nunca está limitado, ya que está basado en la infinidad de lenguajes.

Michel Foucault concibe, al igual que Barthes, al texto en forma de redes y nexos. En *Arqueología del saber*, afirma que "las fronteras de un libro nunca están claramente definidas" ya que se encuentra "atrapado en un sistema de referencias a otros libros, otros textos, otras frases: es un nodo dentro de una red... una red de referencias" (citado por Landow, 1995: 14).

A partir de estos postulados, Landow expresa que este lector-escritor será quien elija en su lectura el *trayecto que desee*, y traslada este concepto al campo del hipertexto, donde este recorrido tendrá como fin *construir por sí mismo el conocimiento al conectar nodos de información* en una amplia *red de referencias*. De la mano de la creciente accesibilidad a Internet surgirá, entonces, el "*lector-compendedor*", denominado así por Kintsch (1986).

La llegada del hipertexto en el siglo XXI implicó la renuncia a una característica tradicional del texto: la linealidad. La ruptura de ésta conllevó al lector un nuevo desafío: organizar y estructurar, por sí mismo, el conocimiento, permitiendo la permanente actualización intratextual.

El hipertexto proporciona un sistema que puede centrarse una y otra vez y cuyo centro de atención provisional depende del lector, que se convierte así en un verdadero lector activo. El lector es, al asumir este rol activo, un compendedor, pues en sus manos recae la exploración de rutas y la construcción del significado.

El hipertexto, pensado desde esta perspectiva, difumina las fronteras entre lector y escritor y con ello presenta otra calidad del texto ideal de Barthes. Con los cambios en informática, la distinción entre lector y escritor del texto de Barthes coincide con la distinción entre los textos basados en la tecnología de la imprenta y el hipertexto.

Una nueva dinámica de lectura: procesos cognitivos y competencias lectoras

Una vez realizado el recorrido sobre la evolución del hipertexto, y el rol que el lector ha adquirido frente a la nueva modalidad de lectura, en este apartado se exponen aquellos procesos y habilidades cognitivas requeridas en la lectura en pantalla, y por consiguiente las competencias lectoras desarrolladas.

La incapacidad de manipular el papel e intervenir en el texto por medio de métodos tradicionales (subrayado, resaltado, etc.), y el ver el texto electrónico incompleto (por el tamaño de la pantalla o el formato del documento) imponen al lector la necesidad de desarrollar procesos cognitivos de diversa índole, y nuevas estrategias de comprensión lectora.

Los especialistas creen que hubo una reorganización del cerebro a partir de la interacción con Internet. Este cerebro es el que se denomina "cerebro 2.0", que se caracteriza por cumplir con determinadas funciones: la capacidad de integrar ambos hemisferios y la de reorganizar las conductas a partir de la experiencia: "las emociones tienen más relevancia y el sujeto tiene más capacidad para ser empático" (Arias, 2010: 60; cf. Veloso Crisóstomo, 2014). A partir de la neurología se dice que esta generación podría poseer un cerebro

renovado, y caracterizado por la interactividad que hace que algunas estructuras particulares del cerebro se desarrollen de otra manera.

Así, al tener en cuenta el desarrollo de las TICs en la era de la información digital, la nueva lectura y el acceso al conocimiento por medio de dispositivos electrónicos, es de sumo interés estudiar aquellos procesos cognitivos y por lo tanto el surgimiento de las nuevas competencias lectoras.

Duchastel (1990: 225) propone cuatro procesos cognitivos implicados en la lectura de documentos hipermediales: el rastreo (*browsing*), la búsqueda, la integración (la comprensión de estructuras del conocimiento) y la angulación (proceso activo mediante el cual se establecen diferentes perspectivas sobre un tema de conocimiento, como si se viese desde diferentes ángulos).

Al hablar de las competencias necesarias requeridas para la lectura en pantalla y de manera general para el uso de las TICs, un aporte relevante es el propuesto por Pere Marqués Graells (2009), quien propone una clasificación sobre los conocimientos necesarios en la alfabetización digital. Ellas son:

- Conocimiento de los sistemas informáticos (*hardware*, redes, *software*)
- Búsqueda y selección de información a través de Internet
- Procesamiento de textos (conocer la terminología básica sobre editores de texto y sus funciones básicas)
- Utilización de la hoja de cálculo
- Entretenimiento y aprendizaje (hace referencia a controlar el tiempo que se dedica al entretenimiento con las TICs y su poder de adicción)
- Actitudes generales ante las TICs (alude a estar predispuesto al aprendizaje continuo y a la actualización permanente).

Los autores que investigan en esta línea del aprendizaje a través de TICs sostienen que quienes no puedan adquirir estas competencias consideradas básicas para operar frente a una pantalla serán considerados analfabetos y estarán en desventaja para desenvolverse en sociedad.

Hasta el momento, la práctica lectora se entiende como un hecho psíquico. Eduardo Gutiérrez (2009), más que como un asunto mental, ve a la lectura como un proceso social donde la decodificación está determinada histórica y socialmente en la interacción de los sujetos, y observa que existen tres niveles de lectura: el gramatical, el psicológico y el social. De esta manera, la práctica lectora es, para él, "la síntesis del conjunto de acciones y operaciones con las que un sujeto interactúa con un discurso construido, a partir de una serie de sistemas simbólicos y procesos de producción de significación, y en el que intenta, más

que llevar a cabo la comprensión como consumo de significado, insertarse en el flujo de la producción social de sentido" (2009: 147). Esta práctica no es individual: es un hecho colectivo donde la comprensión lectora se corresponde con el sujeto y la producción social de sentidos.

Las tecnologías, así, son vistas como la materialización de los procesos cognitivos desarrollados y de la producción cultural que desarrolla una sociedad de una determinada época. La tecnología suple la necesidad de producir información y apropiarse de sentido para hacer colectividad y configurar, cada sujeto, su identidad. En otras palabras, la tecnología reproduce significantes que los sujetos producen, se apropian, representan e imponen a la sociedad. Esto significa que el individuo, en este contexto, debe desplegar habilidades para poder entender los sentidos que otros sujetos quieren mostrarle: comprender la simultaneidad, desplegar los diversos planos, construir sobre textos abiertos, apropiarse de sentidos que se van expandiendo mientras se les trata de apropiarse, leer textos que adoptan una convergencia multimedial, etc.

Conclusiones

La misma revolución en las tecnologías de la comunicación continúa renovando el paradigma en la lectura que implica una transformación de los textos, los contextos y los modos de leer.

Las rupturas espacio-temporales, la simultaneidad de las acciones y los medios audiovisuales del texto electrónico nos obligan a hacer una lectura mucho más rápida, global y totalizadora de fragmentos. Ahora, el lector es un lector-comprensor que construye su propia lectura, a partir de diferentes enlaces que aparecen en la pantalla.

Para esto, ha desarrollado habilidades interactivas (relacionadas con la multilinealidad) y capacidades cognitivas avanzadas que le permiten ser dinámico e interactivo. El nuevo lector nace a la luz de los intensos flujos de cambios culturales en los cuales, por lo tanto, la práctica lectora también se modifica. El lector es, entonces, un lector integrado, e incluso suscrito a arquitecturas de información que convalidan su propia necesidad de información, interacción, autorreconocimiento, aprendizaje y entretenimiento (Gutiérrez, 2009: 161).

De este modo, el rol del docente es fundamental. Éste debe aprobar el reto que tiene ante las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, capacitarse y actualizarse en el uso de las mismas y conocer los medios interactivos y didácticos que se requieren para hacer uso de ellas, con el fin de orientar al alumno en su uso y dotarle de estas habilidades cognitivas en beneficio del desarrollo de competencias de lecto-comprensión.

Bibliografía

- Acevedo Fernández, Elisa (2006). "El hipertexto y la comprensión de lectura.", *Decires*, vol. 9, N° 9, pp. 91-98. Disponible en: http://132.248.130.20/revistadecires/articulo_autor.php?id_autor=59 [consulta: 03/09/2016]
- Arancibia Aguilera, Ma. Cristina (2010). "Estrategias de comprensión con hipertexto informativo", *Lectura y vida*, vol. 31, N° 2, pp. 18-25. Disponible en: http://www.lecturayvida.fahce.unlp.edu.ar/numeros/a31n2/31_02_Arancibia.pdf [consulta: 03/09/2016]
- Arias, Miguel (2010). *Radiografía del Chile Digital 2.0 en el Bicentenario*. Santiago: Divergente S.A.
- Díaz Noci, Javier (2009): "Multimedia y modalidades de lectura: una aproximación al estado de la cuestión.", *Comunicar*, vol. 17, N° 33, pp. 213- 219. Disponible en: http://www.revistacomunicar.com/numeros_anteriores/archivospdf/33/c33-2009-03-013.pdf [consulta: 03/09/2016]
- Duchastel, Philip C. (1990). "Examining Cognitive Processing in Hy - per media Usage", en *Hypermedia*, vol. 2, N° 3, pp. 221-233.
- Gutiérrez, Eduardo (2009): "Leer digital: la lectura en el entorno de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.", *Signo y pensamiento*, vol. 28, N° 54, pp. 145-163. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-48232009000100010&script=sci_arttext&tlng=es [consulta: 03/09/2016]
- Kintsch, W. (1986). "Learning from Text", en *Cognition and Instruction*, N° 3, pp. 87-108.
- Lamarca Lapuente, María Jesús (2007). "Hipertexto: El nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen". Disponible en: <http://www.hipertexto.info/documentos/introduc.htm> [consulta: 01/09/2016]
- Landow, George. P (1995). *Hipertexto: La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, trad. Patrick Ducher, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Marquès Graells, Pere (2009). "Aportaciones sobre el documento puente: Competencia digital". Disponible en <http://peremarques.pangea.org/competen.htm> [consulta: 07/09/2016]
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*. Disponible on line en www.rae.es [consulta: 06/09/2016]
- Veloso Crisóstomo, Álex (2014): "Era digital, hipertexto y enseñanza de la lengua en la educación chilena", *Educación y tecnología*, vol. 6, pp. 25-42. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5073260> [consulta: 03/09/2016]

MORGANTI HERNÁNDEZ, DELFINA
delfina.morganti@gmail.com

**Toda la literatura es producto de la traducción:
un ensayo al rescate del traductor como benefactor**

Los poetas antiguos tenían bien claro qué significaba traducir. Catulo, por ejemplo, traduce a los griegos, pero incluye los poemas resultantes en sus *Cármenes* como poemas propios, lo que no puede ser de otra manera, puesto que él los escribió. Endilgárselo a un griego que escribió otro poema en otro idioma es cuando menos un abuso. Yo creo, más aún, que es una suerte de defraudación que está a la vista dentro de la literatura y que muy pocos quieren ver [...].

J. S. Perednik

1. ¿Por qué decimos “puente” si no somos un puente?

Es una verdad universal que la popularidad de un tema en particular no necesariamente implica que este se comprende de manera íntegra y adecuada, cosa que suele ocurrir con aquellos asuntos que adquieren un estatus social tal que llegan a convertirse en un problema. Por el contrario, la gente tiende a hacer suposiciones erróneas con respecto a estas cuestiones, y los rumores corren tan rápido que, por lo general, resulta imposible dar con la fuente real en la que se originó la interpretación equivocada de los hechos.

Desde siempre, el discurso de la traición no hace más que colocar a los traductores en un lugar determinado por una ética negativa, que gusta en llamarnos traidores del original y de la intención del autor. La traducción, en especial la traducción literaria, es un campo minado de preceptos aparentemente indiscutibles que no solo nos hacen parecer infieles e invisibles, sino que, además, parece que nos obligan a definarnos en esos términos. La tan celebrada metáfora del traductor como puente entre culturas, por ejemplo, nos seduce porque nos explica en nuestro rol de intermediarios pero, a su vez, no deja de definarnos como un puente, es decir, como algo llano, estático; como un mero lugar de paso por el que las palabras viajan de aquí a allá y, si todo marcha bien, llegan a buen puerto. Así, Viaggio (1996: 294) comenta: “Soy el pilar que sostiene, separa y une dos tramos de un mismo puente por donde debe fluir el habla del locutor original al destinatario de la traducción: en mí termina el acto de habla original y comienza el segundo. Si ese puente, por primoroso que se vea, no permite el tránsito del habla, es como el submarino de que habla Gila: de pintura bien, pero no flota”.

Según el DRAE, un puente es una “construcción de piedra, ladrillo, madera, hierro, hormigón, etc., que se construye y forma sobre los ríos, fosos y otros sitios, para poder pasarlos”. Un puente también se define como la “conexión con la que se establece la continuidad de un circuito eléctrico interrumpido” (DRAE [consulta: 10/09/16]). Ahora bien, ¿es esto un traductor? Los traductores no estamos hechos ni de piedra ni de ladrillo ni de madera, etc. Si bien, metafóricamente hablando, muchos gustan en decir que somos el punto

de conexión que permite la continuidad del circuito literario, creo que no es justo afirmar la pasividad, la objetividad, la invisibilidad del traductor en tanto mero punto de conexión, como si fuéramos una construcción fija que posibilita un pasaje, un encuentro, un intercambio y eso es todo. La traducción no es una tarea sencilla y el traductor no es un sujeto simple, llano, de piedra u hormigón. Como diría Octavio Paz, “traducir es muy difícil –no menos difícil que escribir textos más o menos originales [...]” (1971: 4). Además, “si no se percibe su presencia [la del traductor], por así decirlo, ¿qué necesidad tiene de comer?” (Chute, 1976: 45).

Si tomamos como referencia el esquema de la comunicación de Jakobson, la metáfora del traductor como puente intercultural –ese lugar de paso horizontal que conecta dos puntos– ubica al original con su autor en el lugar del emisor, al texto traducido con su traductor como un intermediario invisible y al lector en el papel del destinatario o receptor. Sin embargo, el “tránsito del habla”, como lo llama Viaggio, no se da *por* el traductor, sino *a través* de él. El traductor, antes que intermediario, es lector; antes que lector, es sujeto y, como tal, no “recibe” el original, sino que lo lee, escribe la lectura (a la manera de Barthes)¹, interpreta y, sobre la base de lo que interpreta, traduce. Traduce... ¿qué?, ¿el original?, ¿el estilo del autor? No traducimos originales por dos motivos: primero, porque el concepto de original (sea o no absoluto) es una ilusión, una idea que nos seduce desde hace tiempo y a la que tememos dejar de lado porque nos fascina creer en el carácter prístino de ciertos hechos literarios; segundo, porque el original no nos llega en ese estado puro que creemos recibir cuando leemos una obra de primera mano, en su idioma fuente. Cuando leemos, jamás leemos lo que el autor quiso decir (aunque nos gusta creer que esto es posible y, en muchos casos, comprobable); cuando leemos, jamás leemos lo que las palabras dicen (aunque el diccionario parece indicar lo contrario); cuando leemos, jamás leemos y nada más. En definitiva, los traductores acabamos por traducir la lectura que escribimos. No (solo) lo que dicen los biógrafos, no (solo) lo que dicen los críticos, no (solo) las lecturas que se han hecho de la obra en la cultura fuente, no (solo) lo que han leído otros traductores, no (solo) lo que la academia dice que dijo el autor; traducimos una lectura, nuestra lectura. La actividad misma de la traducción está constantemente permeada por toda la actividad cognitiva, sensorial, experimental y vital del traductor como sujeto social, lingüístico e inherentemente cultural. De esto se deduce que es imposible asimilar al traductor a un mero puente, a un punto de conexión, a una sombra, a un mago, a un Harry Potter detrás de la capa de invisibilidad: los traductores estamos a cada paso del camino, en cada palabra que elegimos o dejamos de elegir; estamos en cada punto, coma,

¹ En “Escribir la lectura”, Roland Barthes afirma que la lectura es, precisamente, “el texto ese que escribimos en nuestra cabeza cada vez que la levantamos” (1987: 35-36).

punto y coma, paréntesis en lugar de raya o raya porque queda mejor; los traductores no somos un simple lugar de paso, el recipiente neutro que permite el pasaje de la sustancia pura a la mezcla o la aguja esterilizada y descartable que succiona el original en un idioma para inyectarlo en la cultura meta en otra lengua. Pedirle al traductor que sea objetivo es pedirle que no sea; pedirle al traductor que sea fiel es pedirle que no haga; pedirle al traductor que juegue a ser invisible es pedirle que no juegue, y la literatura es un acto lúdico, la afirmación de la heterogeneidad de posibilidades y sentidos, no sentidos, contrasentidos.

2. ¿Por qué nos dejamos fascinar por el número dos?

En uno de sus *Ensayos sobre la traducción*, Perednik advierte que la traducción siempre oscila entre dos extremos: o se le exige una “fidelidad inmaculada”, o se dice que la traducción es “inevitablemente traición del original” (2012: 17). Según el autor, ambas posturas “adhieren al mismo valor”; “ambas reivindicaciones, la fidelidad o la traición, remiten al escrito del origen, de modo que la versión queda sujeta dentro de una trama persecutoria según la cual siempre es sospechosa” y “debe rendir cuentas de inocencia constantes” (2012: 18). Borges, que creía en “las buenas traducciones de obras literarias” y opinaba que “hasta los versos son traducibles” (1997: 256), calificó la famosa condena italiana *traduttore, traditore* como un “chiste” (*ídem*). Para Borges, la popularidad de la frase se debe a su “fácil memorabilidad”; el hecho de que la fórmula, por su sonoridad, parece ser recomendada por el idioma; la mala costumbre que tiene la gente de hablar mal de la gente, y la “tentación de ponerse algo de genio” (*ídem*).

En cualquier caso, la sentencia *traduttore, traditore* afirma una concepción romántica del autor y una perspectiva naturalista con respecto al objeto y la operación de escritura: por un lado, sustenta la idea del autor-padre de la obra al que el traductor debería respeto, obediencia y fidelidad; por el otro, alimenta la falacia de que la obra original es, en efecto, un original puro en el que el autor ha volcado sus ideas tal como las concibió en el origen de sus pensamientos. “Los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan al hombre [...]”, escribe Borges. “¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!” (1997: 257). Un claro ejemplo de traductor romántico es Mitre, que al traducir *La Divina Commedia*, no pierde la oportunidad de adjuntar varios elementos paratextuales a su traducción: uno de ellos, la “Teoría del traductor”. Allí Mitre hace hincapié en que “una traducción –cuando buena– es a su original lo que un cuadro copiado de la naturaleza animada [...]” (1922: VII). Para este traductor, “las obras maestras de los grandes escritores –y, sobre todo, las poéticas– deben traducirse al pie de la letra”, a fin de que sean, por lo menos, un “reflejo (directo) del original,

y no una *bella infidel*” (*idem*). Vladimir Nabokov, quien también aprovechó más de un prólogo para exponer sus teorías sobre la traducción, habría hecho buena dupla con Mitre: según el escritor ruso, “todo lo que exceda la traducción interlineal más rudimentaria no es sino superchería, fraude o pirueta” (*Reply to my critics*, en Perednik, 2012: 20).

El presupuesto de que la traducción debe ser un “reflejo directo” del original, en términos de Mitre, o una “reproducción literal”, en palabras de Nabokov, es lo que mantiene vigentes hasta nuestros días la concepción naturalista del arte de escribir, la percepción romántica del autor-Dios y el discurso hegemónico sobre la traducción literaria entendida como traición necesaria e irrefrenable. Si la obra original es copia fiel de la realidad, la traducción debe ser fiel a la obra. Como consecuencia, los vínculos traductor-autor y texto traducido-original se tienen siempre por relaciones de inferioridad tácita. El original es la damisela en peligro, pero no existe la esperanza de que un héroe la rescate; solo hay un villano, miles de villanos, y el papel del villano siempre coincide, como por arte de la naturaleza, con la función del traductor en la literatura, con el traductor traidor. Perednik propone lo siguiente:

La idea clave del número dos, del par, de la pareja, puede ser reemplazada por la idea del número uno, de un escrito que al afirmarse como traducción despliega hacia otros escritos, de varios idiomas, incluido aquél que se traduce, relaciones múltiples y complejas [...] La disolución de la pareja [...] obliga a renunciar a toda idea de fidelidad, respeto, acatamiento, subordinación, de un escrito a otro –todas ellas ideas éticas que pretenden constituirse en medidas para valorar una traducción– en favor de ideas estéticas, de valoraciones estrictamente literarias (2012: 29).

Cuando le devolvamos a la traducción literaria la posibilidad de ser valorada en términos literarios, podremos ver al traductor como lo que es: un integrante más en el ciclo sin fin que es la literatura, un benefactor en la cadena de gestación y difusión de textos literarios.

3. ¿Por qué olvidamos que el original absoluto es pura fantasía?

Ahora imaginemos que hacemos el siguiente experimento con tres participantes voluntarios: cada uno come un gajo de la misma mandarina. Mientras lo come o después, cada participante escribe en una hoja personal algunos sustantivos y adjetivos con los que asocia la experiencia. No hace falta que las palabras que escriban estén relacionadas con la mandarina en sí, sino que pueden escribir sustantivos y adjetivos que, a su entender, representen las sensaciones y los sentimientos, recuerdos o emociones que les genere la experiencia de comer un gajo de mandarina. Supongamos que el Participante A escribe “dulce, fresca, ácida” y “primavera, felicidad”; el Participante B escribe “ácida, rebelde, dulce” y “adolescencia,

recreo, libertad”, y el Participante C escribe “dulce, tranquilo, fresco” y “abuela, jardín, sol”. Con los sustantivos y adjetivos del Participante A, podríamos concluir que A define la mandarina como una fruta “dulce, fresca y ácida”, y que la asocia con la “primavera”, una época de “felicidad”. El Participante B asocia la experiencia con el sabor dulce y ácido de la fruta posiblemente con una característica de personalidad propia (la rebeldía) y con su “adolescencia”, los recreos escolares y la sensación de “libertad”. Por último, el Participante C podría reformular la experiencia gustativa mediante la siguiente frase: “Recuerdo aquellos días dulces, frescos y tranquilos en el jardín de la abuela, donde siempre íbamos a juntar las mandarinas que se habían caído del árbol del vecino para comerlas bajo los cálidos rayos del sol primaveral”. ¿Qué podemos demostrar con este breve experimento imaginario? En primer lugar, que a partir del mismo tipo de experiencia sensorial (comer un gajo de mandarina), cada participante tradujo esa experiencia en términos diferentes. Cada una de esas traducciones de sensaciones en palabras puede dar lugar a un texto en particular, distinto, a pesar de que las tres traducciones parten del mismo hecho objetivo, si se quiere. Si consideramos, además, que cada uno de los participantes es un escritor en potencia, el posible autor de una ficción sobre la experiencia de comer una mandarina, podemos decir que, ante el mismo hecho real-objetivo, cada autor traza diversas asociaciones, experimenta determinadas sensaciones y, sobre esa base, hará operaciones de selección léxica diferentes a la hora de traducir su experiencia en palabras. Por último, supongamos que cada participante escribió una obra literaria sobre la mandarina en español (por ejemplo, un poema, un cuento o una novela); supongamos, además, que hay editoriales interesadas en llevar esas obras al inglés, al ruso, al francés. En ese caso, tendríamos que pensar en cada una de las obras escritas por los participantes-autores como originales. Pero ¿cómo? Si antes dijimos que las obras son producto de una traducción, solo podemos calificarlas como originales hasta cierto punto. Quizá se podría decir que se trata de obras originales en relación con la traducción que se propone hacer el traductor del inglés, el ruso o el francés a partir de esas obras; sin embargo, esto las transformaría en una noción relativa, es decir, así como hablamos de hijos porque existen padres y viceversa, hablamos de originales porque existen obras derivadas, como la traducción, la adaptación, la versión, etc. Lo que cabría preguntarse es si la traducción, la adaptación, la versión, etc. no constituyen originales en sí mismos, de modo que la literatura sería una cadena de obras impuras, derivadas, híbridas de antemano y para siempre, pues así como el presunto original no puede ser el reflejo directo de las ideas del autor, tampoco la traducción puede calcar la letra de la obra fuente. En efecto, más que de “originales”, deberíamos hablar de “obras fuente”.

Entonces, ¿dónde podemos trazar los límites de la traducción en literatura? El hecho de que el autor no se llame traductor tiene que ser una casualidad; el hecho de que una novela nos llegue en formato de libro, con una tapa, un índice y una contratapa termina por reducirse a una mera cuestión de practicidad para el bolsillo o el estante de biblioteca del lector; en realidad, esa obra que nos llega en formato de libro no es menos una traducción de las ideas del autor en un determinado código lingüístico que las traducciones que, a su vez, podrían hacerse de ese código a otro, es decir, de un idioma a otro. La diferencia está no en el estatus de original que mal atribuimos al texto fuente y el nombre “traducción” con que nos referimos a la labor del traductor, sino en que, en realidad, como dice Michael Cunningham, toda la literatura es, de por sí, producto de la traducción (2011: 37); ese texto que llamamos original no es, como nos gusta creer y aseverar, el libro original, la obra en bruto, tal como la concibió y la quiso escribir el autor. Antes bien,

si se los presiona y son honestos, muchos novelistas admitirán que el libro terminado es una traducción bastante burda del libro que querían escribir. [...] Para decirlo en pocas palabras, parece una traducción mediocre de un gran trabajo mítico. El traductor, entonces, no hace más que llevar el libro un paso más allá en el *continuum* de traducción. El traductor traduce una traducción (*idem*).²

4. Por qué no somos traidores

Al igual que los participantes del experimento anterior, los escritores traducen experiencias (sean propias o ajenas, reales o inventadas, conscientes o inconscientes) en palabras. La lectura también implica una experiencia, una traducción, una interpretación: cada lector experimenta la obra de un modo en particular. El traductor, como lector, no está privado de escribir la lectura con todos sus sentidos. Dado que leer es una experiencia multisensorial, está íntimamente ligada a lo subjetivo y lo heterogéneo, lo relativo y lo complejo.

El problema con los dichos del discurso de la traición es que los traductores no nos quedamos atrás. Es como si nos gustara decirnos por la negativa, por el número dos, por el contravalor y todo ese arsenal de metáforas y símbolos oscuros que no hacen más que demorar la definición positiva, pertinente y bienintencionada del trabajo que hace el traductor literario y la figura del traductor en sí. Cuando el traductor literario se dispone a traducir, no traduce palabras; traduce toda una experiencia de lectura en palabras que, a su vez, no pertenecen al mismo idioma del texto fuente. Pedirle al traductor que sea objetivo, fiel y, en

² Entiendo que Cunningham usa el término “traducción” en el sentido de “traducción intersemiótica” de Jakobson para implicar que todo autor de literatura, cuando escribe, plasma en la hoja, por medio del lenguaje articulado y en una lengua en particular, aquello que se le ha ocurrido narrar o describir.

última instancia, invisible equivale a pedirle que divida al sujeto-lector, ese sujeto-experimentante que es por antonomasia, del sujeto-traductor. Cada texto traducido se sustenta, en todo o en parte, en la mejor forma que encontró el traductor de verbalizar su experiencia de lectura, de apertura de los signos de la obra fuente.

El desafío de traducir literatura coincide con el malestar que genera tener que llamar a las cosas por un nombre: para el autor, la lengua es insuficiente, no le permite hacer un traslado uno a uno del universo de las ideas que lo habitan al de las palabras; las palabras son extrañas a las ideas, no son fieles a las experiencias, las sensaciones, los hechos. Ante la infidelidad de la lengua, el autor no se siente traicionado, no reclama daños y perjuicios por traición: sabe que igual puede escribir, proponer juegos de palabras, suspender el sentido, jugar a desconcertar al lector. Si quiere, un autor puede tomar un objeto del mundo real y llamarlo por un nombre distinto de aquel por el cual lo conocemos en la realidad; si quiere, puede decir “sol” cuando quiera decir “felicidad” o “noche” cuando quiera referirse a la “amargura”, y quizá poco le importe si por “sol” entendemos sol o felicidad o calor o luz o nada. En ese caso, nadie se pregunta: “¿Fue fiel el autor a sus propias representaciones mentales de la historia que quería contar o el poema que se propuso escribir?, ¿fue objetivo?, ¿buscó ser invisible para dar al lector una reproducción lo más exacta posible de las cosas tal como son o como las concibió en sus representaciones mentales originales?”. Entonces, ¿por qué le exigimos al traductor de literatura que sea lo que el autor no es (una *tabula rasa*, un telégrafo de ideas) y que lea como este no lee (sin ser, sin interpretar) y que traduzca como este no traduce (con culpa, reprimiendo toda asociación posible por miedo a que lo desvíe de la palabra justa)?

Bibliografía

- Barthes, Roland (1987). “Escribir la lectura”, en *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires: Paidós, pp. 35-38.
- Borges, Jorge Luis (1997). “Las dos maneras de traducir”, en *Textos recobrados 1919-1930*, Buenos Aires: Emecé, pp. 256-259.
- Chute, B. J. (1976). “La necesidad de traducción”, en *SUR, Problemas de la traducción*, N° 338-339, enero-diciembre, pp. 44-54.
- Cunningham, Michael (2011). “Encontrados en la traducción”, trad. Joaquín Ibarburu, en *Ñ. Revista de cultura*, 22 de enero, pp. 36-37.

- Mitre, Bartolomé (1922). “Teoría del traductor”, en *La Divina Comedia de Dante Alighieri: Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, Buenos Aires: Centro cultural “Latium”, págs. VII-XVI, y XVII-XX.
- Paz, Octavio (1971). “Traducción: literatura y literalidad”, Barcelona, Tusquets. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/traduccion-literatura-y-literalidad/> [consulta: 28/08/2016].
- Perednik, Jorge S. (2012). “Nabokov y una pequeña teoría sobre la traducción literaria”, en *Ensayos sobre la traducción*, Buenos Aires: Descierto, pp. 15-31.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*. Disponible *on line* en www.rae.es [consulta: 10/09/2016].
- Viaggio, Sergio (1996). “La formación permanente del traductor. Una necesidad apasionante”, en *Sendeban. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, N° 7, pp. 287-302.

Raggio Miño, Rocío del Cielo: “‘Muerto antes que infiel, fiel antes que inocente’: la figura de Hagen como vasallo de Gunther y asesino de Siegfried”

RAGGIO MIÑO, ROCÍO DEL CIELO
rociraggio@hotmail.com

**“Muerto antes que infiel, fiel antes que inocente”:
la figura de Hagen como vasallo de Gunther y asesino de Siegfried**

En el presente trabajo nos proponemos ocuparnos de la figura de Hagen en *El Cantar de los Nibelungos* y, en particular, de dos aspectos de su conducta: la fidelidad hacia Gunther, de quien era vasallo, y la traición y asesinato de Siegfried.

Considerando el primero de los aspectos, Hagen, el fuerte, como el poeta lo llama más de una vez en la primera parte del *Cantar*, era vasallo fiel del rey de los Burgundios. Él mismo lo dice cuando Gernot autoriza a Krimhild a llevarse mil guerreros al reino de Siegfried:

Él dijo: “El Señor Gunther – no puede darnos a nadie en este mundo.
Tomad a otros seguidores – para vuestro viaje;
seguramente conocéis – la clase de los de Tronje.
Tenemos que permanecer aquí – con los reyes en la corte
Y servir en lo futuro a aquellos – cuyo servicio siempre hemos cuidado”.
(Aventura XI, p. 72)

En este pasaje se aprecia el deseo de servir incondicionalmente al rey, a quien juró fidelidad, y el claro conocimiento de sus deberes como vasallo.

El ritual del vasallaje era un contrato entre dos personas que creaba un sistema de obligaciones mutuas entre el señor y el vasallo –observa J. Le Goff (1983)–, en el cual el primero prestaba protección y ayuda al segundo mientras que éste último se comprometía a socorrer a su señor con las armas, el consejo e incluso el dinero, guardándose de perjudicarlo de cualquier forma.

La entrada en vasallaje comprendía tres fases: en primer lugar, el homenaje (*hominium*) compuesto de dos actos. El primero era verbal y en él el vasallo manifestaba la libre voluntad de volverse hombre del señor; el segundo acto era el denominado *inmixtio manuum*, en el que el vasallo colocaba las manos juntas entre las de su señor, el cual cerraba las suyas sobre aquéllas. En esta primera parte se destacaba la desigualdad de condiciones entre ambos; la superioridad del señor estaba presente tanto en las palabras como en los gestos mientras que el vasallo se volvía notablemente inferior.

Por el contrario, en la segunda fase ambos se volvían iguales, ninguno superior al otro. Era llamada la “fe” o “fidelidad” y estaba integrada también por dos actos: el *osculum*, es decir, un beso en la boca entre el señor y el vasallo; el uno lo daba, el otro lo devolvía de forma que la reciprocidad era en extremo valiosa; y el juramento, que solía prestarse sobre la Biblia o sobre reliquias sagradas. En este estadio, el vasallo se había vuelto “hombre de boca y de manos” del señor y el *osculum*, justamente el intercambio de alientos y saliva, los ponía en un mismo plano a los dos.

Pero el ritual estaba completo con la tercera fase, que era la investidura del feudo, realizada mediante la entrega de un objeto simbólico por parte del señor al vasallo. Las palabras, los gestos, los objetos y la presencia del cuerpo eran sumamente importantes e imprescindibles en este sistema que sólo tenía validez y funcionaba como tal cuando todas sus fases se cumplían.

En todo el *Cantar* podemos observar la magnitud del vínculo vasallático entre Hagen y Gunther. Así, será requerido su consejo cuando Siegfried llegue al país de los Burgundios y su consejo será que se lo reciba bien, ya que es un espada temido del que es mejor ganar su amistad que su odio; así se hará, según lo ha dicho. En otra ocasión, esta vez con motivo de la llegada de dos mensajeros que anuncian la intención de los reyes sajones Lüdegest y Lüideger de invadir el país de Gunther, él mismo manda llamar a sus vasallos y especialmente a Hagen para pedirles su consejo en tal grave situación; éste último dirá que no es posible reunir en tan poco tiempo un ejército capaz de enfrentar a los soberbios sajones, por lo que recomienda que se acuda a Siegfried y a sus hombres, siendo puesto en práctica una vez más lo que propuso. De esta manera, puede verse lo apreciado que era Hagen y sus consejos, que tenían una gran influencia sobre el rey, y la mayoría de las veces estos serán acertados, como la ocasión en la que advertía de los peligros a los que todos se exponían viajando al país de Etzel, ahora desposado por Krimhild; mas ante todo será totalmente fiel a su señor de manera tal que cuando éste no desista de su viaje, Hagen le aconsejará de que marche armado a aquel reino, pero lo acompañará y jamás lo abandonará.

Es que es la encarnación de la lealtad germánica, dirá J. L. Borges: “Hagen es leal a su señor de cuya fama es celoso; esta lealtad le permite engañar a Krimhild y asesinar a Siegfried, sin desmedro de su honor” (Borges, 1965: 163). Es esa lealtad la que le demanda reparar el honor de Gunther, ultrajado en Brunhild; es su obligación como vasallo que su señor no se vea perjudicado ni manchado por ningún oprobio, y aquél del que es acusado Siegfried es uno de los más graves.

Por eso, ante la negativa de sus compañeros de asesinar al héroe de los Países Bajos por la supuesta afrenta cometida, el de Tronje los reprende duramente:

“¿Vamos a criar cobardes?” – contradijo Hagen.
“Poco honor sería – para espadas tan buenos,
qué podría vanagloriarse – de mi querida señora,
mejor quiero morir – o esto debe ser vengado.” (Aventura XVI, p. 14)

Aunque nadie sigue este consejo al principio, acabará convenciendo a todos de que es lo correcto porque sólo con la muerte de Siegfried la imagen de su señor se verá nuevamente limpia.

Y he aquí que iniciamos el análisis del segundo de los aspectos antes mencionados. Siegfried, el héroe noble; el mejor entre todos y de todos los tiempos; el más insigne, bello, fuerte, cortés e intrépido; sobresaliente en las artes bélicas y atléticas; vencedor de formidables ejércitos, reyes poderosos, hombres valerosos y hasta de un dragón; heredero de un reino en los Países Bajos y señor del País de los Nibelungos y de su inagotable tesoro; poseedor de la espada más excelente e indestructible conocida en el mundo: Balmung, del yelmo que volvía invisible al que lo portara y de una piel impenetrable a cualquier arma; fiel vasallo de Gunther, al que auxilió en más de una ocasión frente a los problemas más variados: desde luchar al frente de los Burgundios contra los sajones hasta asistirlo en las pruebas que debía superar para ganar la mano de la valquiria Brunhild, era, sin embargo, casi perfecto. A causa de su vehemente predisposición de servir a su rey será acusado de haberlo traicionado gravemente y haber afrentado terriblemente su honor en Brunhild, su esposa y señora de los Burgundios. Por esta inculpación, que en un primer momento fue desestimada por Gunther, conoedor de la verdad, deberá perder la preciada vida.

Hagen será el encargado de llevar a cabo el vil acto y sin vacilación se ofrecerá voluntariamente a realizarlo. Todo sea por reparar la figura de su señor. Pero la principal dificultad residía en cómo perderlo, pues resultaba evidente que quien se enfrentara directamente a Siegfried no tenía posibilidad alguna de vencerle. Será entonces Krimhild, en búsqueda de proteger a su esposo, quien le allane el camino al de Tronje al indicarle el sitio donde aquél era débil. Porque al bañarse en la sangre caliente del dragón, una hoja de tilo fue a caer sobre su espalda, produciéndose el lugar donde de ahí en más sería vulnerable. Resuelto el dilema, creyendo la princesa en la falaz promesa de que su marido estaría a salvo, la fatal confabulación es llevada a cabo y el héroe, que poco sospechaba, acaba desangrándose entre los mismos que lo engañaron, entre los mismos que aceptaron darle muerte.

Hagen podía regocijarse de su hazaña y de haber conseguido lo que buscaba: había acabado con aquel que ultrajara a su señor, al que también envidiaba y que le disputaba el lugar de vasallo leal frente a Gunther. Fácilmente puede acusársele de cobarde por haber quitado la vida a Siegfried por la espalda, pero la ubicación misma del punto inerte implicaba que todo el que estuviera dispuesto a derrotarlo, por más que descollara en valentía, debía actuar de esa manera.

De todas maneras, cuando el héroe ya agonizaba dirá:

“Jamás ha cometido – un asesinato tan vil un hombre.”
Dijo al rey: – “como vos me lo habéis hecho:
yo os cuidé de la vergüenza – en gran angustia y apuros
me lo habéis mal pagado, – que os ayudé tan bien.” (Aventura XVI, p. 102)

Es de esta manera como Siegfried acusa al rey burgundio, ya que éste parecer haber olvidado las ocasiones en que el héroe le prestó su ayuda y actúa de manera tan infame, cuando siempre lo sirvió con total fidelidad aun siendo más fuerte y pudiendo haberlo sometido a él y a su reino. Al contrario, por amor a su hermana, Krimhild, y a él decidió convertirse en su vasallo.

En ningún momento develará la vergüenza de que salvó al soberano tantas veces, pero si anunciará que todos morirán como consecuencia de este atroz engaño, como si predijera la venganza que Krimhild emprenderá en su nombre.

Aunque Gunther haya permitido tal cruel fin al héroe, será Hagen el que más odio cargue por ello. Desconfiado, siempre listo a luchar, feroz, astuto, ambicioso, soberbio, insolente, es, no obstante, el más fiel de todos los hombres al servicio del rey de los burgundios y su fidelidad no tendrá límites. No temerá volverse el peor enemigo de Krimhild, ni el asesino de nobles hombres, ni atentar contra la vida de un sacerdote, ni a la misma muerte. De forma tal que, cuando Krimhild le exige que revele el lugar donde se halla escondido el tesoro de los Nibelungos, lo único que de su difunto marido le quedaba, él se resiste y le responde que ha jurado solemnemente que jamás delatará el escondite mientras alguno de sus señores permanezca todavía con vida. Mucho menos aun lo rebelará cuando Gunther perece bajo la ira asesina de su hermana, sino que solamente replicará:

“Ahora está muerto – de Burgundia el rey noble,
Geiselher el joven, – y además el señor Gernot.
Del tesoro ya no sabe nadie – que Dios y yo solo,
y a ti, mujer infernal – para siempre quedará escondido.” (Aventura XXXII, p. 244)

Esas audaces palabras le costarán la propia vida. Porque, ¿qué sentido tenía ésta si sus señores, esos a quienes había prestado servicios tan devotamente, habían fallecido ya? Si alguien conocía los compromisos como “hombre de su señor” y estaba dispuesto a cumplirlos a riesgo de perderlo todo, ése era Hagen, el hombre digno de la plena confianza de cualquier rey, ya que daría antes la vida que osar traicionarle. En la Edad Media la felonía era considerada el mayor pecado, algo de lo que ciertamente no podría acusárselo.

Hagen es un personaje controvertido, que sufre reveses a lo largo de la historia: primero, es mencionado como espada fuerte y valiente; luego, como traidor y hombre terrible, y finalmente, vuelve a ser reivindicado por su accionar en la parte final del poema. Es visto como el principal malvado y enemigo de dos de los protagonistas del *Cantar*, pero sobre todo, es el representante más puro del ideal germánico, de su lealtad y de los valores vasalláticos. Aun así, no puede verse desligado del homicidio de Siegfried que, consentido por el rey, es llevado adelante con el propósito de subsanar el honor herido del señor por parte de él como vasallo.

Bibliografía

- Anónimo. *El Cantar de los Nibelungos*. Ed. utilizada: trad. esp. e introducción de Marianne Oeste de Bopp, México: Porrúa, 1987.
- Borges, Jorge Luis (1965). “El Cantar de los Nibelungos”, en *Antiguas Literaturas Germánicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Le Goff, Jacques (1983). “El ritual simbólico del vasallaje”, en *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval*. Madrid: Taurus.

Russo, Celina: "La astucia de Penélope"

RUSSO, CELINA
celinarusso@gmail.com

La astucia de Penélope

A partir de *Odisea*, el nombre de Penélope representa un conjunto de valores que conforman un modelo o estereotipo: el de la esposa legítima fiel. Este modelo surge a partir de la interpretación de la escena de la mortaja que Penélope teje durante el día para destejer durante la noche, imagen que perduró a través de los siglos. Ese arquetipo fue retomado y reescrito por la literatura posterior.

Sin embargo, a pesar de su fama, la escena de la mortaja es relatada solo en tres oportunidades a lo largo del extenso poema. La primera, en el canto II (vv. 86-128) por Antínoo, el jefe de los pretendientes; la segunda, en el canto XIX (vv. 138-148), por la misma Penélope cuando habla con Odiseo transfigurado en mendigo; y la tercera, en el canto XXIV (vv. 128-150), en boca del noble Anfídemonte, hijo de Menelao. En las tres ocasiones, el relato posee características similares: Penélope, a sugerencia de los dioses, debe tejer una mortaja para Laertes, el anciano padre de Odiseo. Por ese motivo, ella les dice a los pretendientes que deben aguardar a que termine de tejer la tela para poder decidir con cuál de ellos va a casarse. Así, durante tres años teje la mortaja durante el día, y al caer la noche, la desteje a la luz de las antorchas. Pero en el transcurso del cuarto año, una de las criadas la traiciona y se lo cuenta a los pretendientes, quienes la sorprenden destejiendo la tela.

En este relato abundan las referencias a la astucia y duplicidad de Penélope, características que comparte con su esposo Odiseo. Así, leemos: ἀλλὰ φίλη μήτηρ, ἣ τοι περὶ κέρδεα οἶδεν, "sino tu madre, mujer sin igual en astucia" (II, 88); ἣ δὲ δόλον τόνδ' ἄλλον ἐνὶ φρεσὶ μερμήριξε, "y diré de otro ardid concebido en su pecho" (II, 93); φᾶρος μὲν μοι πρῶτον ἐνέπνευσε φρεσὶ δαίμων, "al principio algún dios un ardid me inspiró en las entrañas" (XIX, 138); ὥς τρίετες μὲν ἔληθον ἐγὼ, "por tres años mantuve el ardid..." (XIX, 151); entre otros.¹

Asimismo, se encuentran referencias a la duplicidad: Penélope piensa una cosa pero dice otra: ὥς τρίετες μὲν ἔληθε δόλω καὶ ἔπειθεν Ἀχαιοῦς, "logré que mis/sus palabras fueran creídas por los aqueos durante un trienio (II, 106; cf. XIX, 151 y XXIV, 141); πάντας μὲν ῥ' ἔλπει, καὶ ὑπίσχεται ἀνδρὶ ἐκάστῳ, / ἀγγελίας προῖεῖσα· νόος δὲ οἱ ἄλλα μενοινᾷ, "a cada uno le da esperanzas y / envía mensajes, pero son muy diferentes los

¹ John Winkler (1994: 154-155) hace referencia a que en sociedades como la ficcionalizada en *Odisea*, los secretos y las mentiras constituían una "necesidad desafortunada", pero que, a pesar de eso, eran practicadas con diligencia, constancia y destreza. Eso implica que las mentiras representaban una estrategia esgrimida para obtener o para no perder el poder. En este sentido, mentir no significa solo contar una historia falsa, sino que se convierte en una política sistemática y deliberada de instrucciones falsas, tanto en asuntos grandes como pequeños, con el objetivo de protegerse en un medio social lleno de enemigos y de sospechas.

pensamientos que en su inteligencia medita" (II, 91-92); οἷ' οὐ πώ τιν' ἀκούομεν οὐδὲ παλαιῶν / τάων αἰ πάρος ἦσαν ἐϋπλοκαμίδες Ἀχαιαί, / Τυρώ τ' Ἀλκμήνη τε ἐϋστέφανός τε Μυκίνη / τάων οὐ τις ὁμοῖα νοήματα Πηνελοπεΐη / ἤδη, "[astucias] que jamás hemos oído decir que conocieran las anteriores / aqueas de hermosos bucles, / Tiro, Alcmena y Micene de hermosa diadema, / pues ninguna pensamientos semejantes a los de Penélope / concibió" (II, 118-122).²

El nombre de Penélope, Πηνελόπεια³, es mencionado ochenta y tres veces a lo largo de *Odisea*. Cuarenta y cuatro veces aparece asociado al epíteto περιφρῶν. Además, este adjetivo acompaña en una ocasión a la palabra βασίλεια ("reina") y en cuatro oportunidades es utilizado para calificar a la criada Euriclea. En el canto XIX, en el que el poeta reproduce el diálogo entre Penélope y Odiseo transformado en mendigo, la fórmula περιφρῶν Πηνελόπεια aparece once veces⁴. Es importante destacar que este epíteto es utilizado por Homero solo una vez en *Ilíada* y en *Odisea*; además de Penélope, Euriclea es el único personaje que lo merece como calificativo (XIX, 357, 491; XX 134; XXI 381). Este epíteto, además, fue muy poco utilizado en el griego posterior (López Férez, 2003: 307-309).

El intensivo περι- ("muy" o "en gran manera") va seguido del elemento -φρῶν, que se encuentra en términos como φρήν ("mente", "entendimiento") y σωφροσύνη ("medida", "autocontrol", "moderación"). El epíteto alude, entonces, a la "muy sensata" Penélope (también es traducido como "discreta" o "prudente"), es decir, alguien que posee la cordura y el juicio en alto grado y debido a ello sobresale de modo especial. Otro término relacionado con περιφρῶν es φρόνησις, la "cautela" o "templanza", el "dominio de sí". A su vez, el

² Las historias de Tiro y Alcmena son relatadas en la escena del Otro Mundo (canto XI) en *Odisea*. Cada una de ellas fue engañada por un dios que se le apareció bajo la forma de su esposo o amante mortal. Tiro es engañada por Poseidón y Alcmena por Zeus. Ambas son famosas por ser madres de grandes héroes (Tiro de Pelias y Neleo, y Alcmena de Heracles), pero Penélope las supera en inteligencia y penetración, dice Antínoo, de forma no conocida ni siquiera en las mujeres de los días antiguos. Esa superioridad radica precisamente en su falta de disposición a ser engañada, por lo que puede considerarse una réplica de su esposo Odiseo (Winkler, 1994: 178).

³ El nombre propio Penélope pertenece al tipo de los nombres parlantes; se ha explicado como un derivado de "oca salvaje" (πηνέλοψ), aunque su evolución semántica no está bien justificada. Otros ven una relación con πηνή "tejido" y λέπω "pelar", "cardar". La relación con la oca o pato consistiría en que éste, tanto en su variedad doméstica como salvaje, es monógamo a lo largo de toda su vida; en las culturas china y rusa se lo asocia a la fidelidad marital (López Férez, 2003: 307).

⁴ La fórmula περιφρῶν Πηνελόπεια se encuentra en *Odisea* en los siguientes versos: I, 329; IV, 787, 808, 830; V, 216; XI, 446; XIV, 373; XVI, 409, 435; XVII, 36, 100, 162, 492, 498, 528, 553, 585; XVIII, 177, 245, 250, 285; XIX, 53, 59, 89, 103, 123, 308, 349, 375, 508, 559, 588 (como dijimos, en el canto XIX aparece once veces; es el canto con más apariciones y sólo en nominativo); XX, 388; XXI, 311, 321, 330; XXIII, 10, 58, 80, 104, 173, 256, 285; XXIV, 404. En dativo la vemos en XV, 41, 314; XVI, 329; XVII, 562; XVIII, 159; XXI, 2 (López Férez, 2003: 309).

sustantivo φρόνησις deriva del verbo φρόνεω, que significa “tener entendimiento”, “ser sensato”, “juzgar”. En siete ocasiones, el poeta utiliza la fórmula ἐχέφρων Πηνελόπεια⁵, que significa que “tiene una mente sofrenada”, es decir, que sabe contenerse.

Podemos advertir entonces que la cualidad más importante de Penélope es, según lo que nos dice el poeta, la de la prudencia, la capacidad de saber contenerse ante determinadas situaciones, la de no dejar traslucir sus verdaderos pensamientos. Este rasgo de Penélope la lleva a tramar engaños, a utilizar la astucia para llevar adelante su plan, demorar su casamiento para darle tiempo a Odiseo a que regrese.⁶ En este sentido, vemos que los pretendientes son engañados: Penélope les suplica que esperen a que ella termine de tejer la mortaja para su suegro antes de decidir con quién va a contraer matrimonio. A todos les envía mensajes dándoles esperanzas, aunque en realidad no tenga pensado casarse con ninguno de ellos. Tanto Antínoo como el alma de Anfidemonte y la de Agamenón hacen referencia a su astucia. Incluso una diosa, Atenea, menciona su duplicidad: πάντα μὲν ῥ' ἔλπει καὶ ὑπίσχεται ἀνδρὶ ἐκάστω, / ἀγγελίας προῖεισα, νόος δέ οἱ ἄλλα μενοινᾶ, “si bien a todos les da esperanzas y a cada uno les hace promesas, / enviándoles mensajes, medita en su espíritu muy distintos pensamientos” (XIII, 380-381).

Por otro lado, se debe destacar que en ninguno de estos tres episodios se hace mención a la célebre fidelidad de Penélope, la cual, por otro lado, es puesta en duda en más de una ocasión. En primer lugar, por su hijo Telémaco, quien hablando con Atenea (transfigurada en Mentor), afirma que su madre le dice que es hijo de Odiseo, pero que no puede asegurarlo (μήτηρ μὲν τέ μέ φησι τοῦ ἔμμεναι, αὐτὰρ ἐγὼ γε / οὐκ οἶδ', I, 215-216) porque οὐ γάρ πώ τις ἐὼν γόνον αὐτὸς ἀνέγνω, “nadie conoce por sí mismo su propio linaje” (I, 216).

Asimismo, el propio Odiseo, cuando desciende al Hades, le pregunta a su madre muerta: εἰπέ δέ μοι μνηστῆς ἀλόχου βουλήν τε νόον τε, / ἥ ἐ μένει παρὰ παιδί καὶ

⁵ Homero, *Odisea*, IV, 111; XVII, 390; XXIV, 294; en dativo: XVI, 130, 458; XXIV, 198; en acusativo: XIII, 406. De las nueve veces que ἐχέφρων está registrado en los poemas homéricos, únicamente Penélope lo merece como calificativo. Hasta el siglo IV a.C, solo Hesíodo lo recoge una vez (López Férez, 2003: 310).

⁶ En la Grecia antigua el matrimonio servía de lazo entre familias poderosas. Había dos clases de matrimonios, el patrilocal y el matrilocal. El matrimonio entre Odiseo y Penélope pertenecía al primer tipo. En el patrilocal, el pretendiente traía a la novia a su propia casa. Era costumbre el intercambio de regalos con ocasión de la boda. Por eso, el padre y los hermanos de Penélope la instaban a casarse con el pretendiente que aportara más presentes (Pomeroy, 1987: 33-34). Por su parte, Leduc (1993: 20-25) denomina a los dos tipos de matrimonios posibles como “en nuera” (que se corresponde con el patrilocal) y “en yerno” (matrilocal). Según esta clasificación, Penélope es una novia dada como nuera. La desposada es cubierta de dones por su esposo para recibirla de su padre, y el padre la cubre de dones para entregarla a su esposo; de esta manera las dos casas se unen. En el matrimonio en nuera, la novia debe dejar de ser la hija de su padre para convertirse en la hija de su marido.

ἔμπεδα πάντα φυλάσσει, / ἧ ἤδη μιν ἔγημεν Ἀχαιῶν ὅς τις ἄριστος’, “révelame la voluntad y el pensamiento de mi legítima esposa: / si vive con mi hijo y todo lo guarda y lo mantiene en pie, / o ya se casó con el mejor de los aqueos” (XI. 177-179).

Agamenón destaca la honestidad de Penélope y la contrapone a la infidelidad cometida por Clitemnestra con Egisto. Sin embargo, al mismo tiempo considera que el adulterio de su esposa instala la duda sobre la totalidad de las mujeres, por lo que su posición resulta ser un tanto ambigua (Winkler, 1994: 158).⁷

Un tema de suma importancia que aparece en *Odisea* es la cuestión del honor de las familias y las estrategias de violencia y engaños que deben practicarse para preservarlo y evitar la vergüenza. En este sentido, uno de los recursos utilizados es acudir a los secretos y a los engaños. Las sospechas y la desconfianza son una constante en la casa de Odiseo: los pretendientes sospechan que Telémaco los quiere envenenar, pero al mismo tiempo ellos planean su muerte por medio de una emboscada. Antínoo ordena a los pretendientes que no formulen sus planes en voz alta, porque alguno puede contárselos a Penélope (IV, 775), pero al mismo tiempo, el heraldo Medonte escucha desde el patio lo que estos tramán y entra a la casa para decírselo (IV, 678). Cuando Telémaco regresa de Pilos y de Lacedemonia, le pide a Eumeo que no visite al anciano Laertes, sino que deje que Penélope envíe secretamente a una criada de confianza con la noticia de su regreso. Eumeo habla a Telémaco ἄγχι σχῶν κεφαλὴν, ἵνα μὴ πευθοῖαθ' οἱ ἄλλοι, “aproximando su cabeza para que los otros no escucharan” (XVII, 592), al igual que Telémaco, cuando habla con Mentor (que en realidad es Atenea transfigurada, otro engaño), se sienta lejos de la multitud y espera que el aedo empiece a cantar para disimular la conversación (I, 155-157). En esa casa, las paredes oyen: Odiseo puede escuchar a Penélope llorando en sus aposentos (XX, 92) y ella puede escuchar lo que

⁷ Winkler destaca que la desconfianza hacia las mujeres es un tópico común en el discurso masculino en las culturas mediterráneas. Homero nos muestra un solo personaje que, en dos oportunidades diferentes, alaba a Penélope y a pesar de ello, cae en una condena hacia todas las mujeres. Ese personaje es Agamenón. Por un lado, parece eximirlo de la censura cuando le dice a Odiseo que él, al menos, no tiene que preocuparse por su discreta y astuta esposa (XI, 444-6), pero a pesar de esas palabras la influencia del ejemplo de Clitemnestra cubre de sospecha, al menos desde el punto de vista de Agamenón, también a Penélope, ya que, según dice, Clitemnestra οἱ τε κατ' αἴσχος ἔχευε καὶ ἐσσομένησιν ὀπίσσω / θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἧ κ' εὐεργὸς ἔησιν, “se cubrió de ignominia a sí misma / y a todas las mujeres que han de venir en el futuro, aun cuando sean virtuosas” (XI, 433-434). Esta posición ambigua de Agamenón debe leerse más como una reacción individual modelada según la regla cultural y retórica de la exageración defensiva que como el hecho de lo que todos los hombres creen realmente de todas las mujeres. Además, esta opinión está contrabalaceada por las opiniones de una diosa que lanza calumnias sobre todo el sexo masculino: de Calipso, cuando es obligada a renunciar a Odiseo y los tilda de viles y celosos en exceso (σχέτλιοί ἐστε, θεοί, ζηλήμονες ἔξοχον ἄλλω, V, 118) y envidiosos de las diosas que duermen abiertamente con los hombres (οἱ τε θεαῖσ' ἀγάσθε παρ' ἀνδράσιν εὐνάζεσθαι / ἀμφιδίην, ἦν τίς τε φίλον ποιήσεται ἀκοίτην, V, 119-120). Winkler sostiene que, en realidad, estos reproches de Calipso y Agamenón al sexo opuesto sirven como telón de fondo a lo que surge como una cuestión fundamental en el poema: la profunda afinidad mental entre Odiseo y Penélope (1994: 160-161).

cada pretendiente dice de su amado: ἀνδρῶν ἐν μεγάροισιν ἑκάστου μῦθον ἄκουε, “y oía cuanto se hablaba en la sala” (XX, 389).

El tópico de la astucia y del engaño atraviesa toda la *Odisea*. Sin embargo, la figura de Odiseo es la que perduró como paradigma de la astucia. El epíteto más utilizado para calificar a Odiseo es πολύμητις, es decir, aquel que posee múltiples recursos, el “fecundo en ardides”. Efectivamente, la duplicidad es una de las estrategias utilizadas para conseguir los objetivos deseados. La misma es llevada a cabo por medio de mentiras. Las mentiras defensivas son aquellas que los personajes llevan adelante para ocultar su identidad; principalmente Odiseo, que suele contar mentiras a todos los que conoce. Otro tipo de mentira es la agresiva; encontramos un ejemplo cuando Odiseo, apenas llegado a Ítaca y cargado con tesoros, se encuentra con un pastor al cual le relata que tuvo que escapar de Creta debido a que asesinó a un hombre que había querido robarle su botín. En esta mentira entrevemos una amenaza velada (lo irónico es que el pastor es Atenea encubierta, es decir, el que engaña es a su vez engañado). El mismo Odiseo se resiste a creer que se encuentran verdaderamente en Ítaca y piensa que Atenea intenta desequilibrar su juicio (XIII, 324-8) (Winkler, 1994: 156).

Esta disposición a engañar es un hábito de vida, y junto con el modo de hablar y el comportamiento cauteloso, prudente y sensible a lo no dicho, se resume en la noción de “mente sofrenada”. En este sentido, la duplicidad de los personajes y el uso que hacen de la mentira llegan al extremo de provocarnos cierta incomodidad, como cuando Odiseo pone a prueba a su padre Laertes, hecho que no posee ninguna finalidad estratégica para la historia: αὐτὰρ ἐγὼ πατρὸς πειρήσομαι ἡμετέρου, / αἶ κέ μ' ἐπιγνώη καὶ φράσσεται ὀφθαλμοῖσιν, “yo iré a probar si mi padre / me reconoce al verme ante sus ojos” (XXIV, 216-217). Más adelante, vacila entre besar y abrazar a su padre y contarle todo o ponerlo a prueba; finalmente decide que lo mejor era tentarle “con burlonas palabras” (κερτομίῳσ' ἔπεσιν, XXIV, 240).⁸ Odiseo le dice a su hijo: εἰ ἐτέόν γ' ἐμός ἐσσι καὶ αἵματος ἡμετέρου, / μή τις ἔπειτ' Ὀδυσῆος ἀκουσάτω ἔνδον ἐόντος, “si eres verdaderamente mi hijo y de mi sangre, / que nadie sepa que Odiseo está adentro” (XVI, 300-301), ante lo cual Telémaco replica: ᾧ πάτερ, ἦ τοι ἐμὸν θυμὸν καὶ ἔπειτ' ἄ γ', ὄϊω, γνώσεαι / οὐ μὲν γάρ τι χαλιφροσύνην γέ μ' ἔχουσιν, “Padre, pronto sabrás qué clase de ánimo tengo, ¡flojo de espíritu nunca!” (XVI, 309-310) (Winkler, 1994: 157).

⁸ En el caso de la mentira “gratuita” que Odiseo inflige a su padre, Winkler sostiene que en esas sociedades, ni siquiera las relaciones familiares estaban exentas de bromas y que es probable que Odiseo solo estuviera incurriendo en un viejo hábito familiar, y que eso explica su vacilación entre “besar y abrazarlo o ponerlo a prueba”, situación que a nosotros, lectores modernos, nos produce cierta incomodidad (Winkler, 1994: 156).

Ser de espíritu reservado, encontrarse siempre alerta, no revelar nada a nadie sin asegurarse primero de que no serán perjudicados, son cualidades que comparten Penélope, Odiseo y Telémaco, por lo que se dice que entre ellos existe una *homosophrosýne* o semejanza mental. Lo contrario a tener la "mente sofrenada" es ser charlatán y revelar a otros información que puede ser usada en su contra (un ejemplo podría ser el de las criadas que traicionan a Penélope contando el truco de la tela y finalmente son castigadas con la muerte).

La duplicidad de Penélope, el mostrarse de una forma pero pensar de otra diferente, es expuesta de dos maneras: una pasiva, en la que, actuando como anfitriona, hospeda y se entrevista con el mendigo, que en realidad es Odiseo, le hace preguntas y le ofrece ropas y un baño a cambio de que le cuente cómo conoció a su esposo; y una activa, como cuando idea el truco de la mortaja y envía mensajes engañosos a cada pretendiente, alentando sus esperanzas, aunque no piense realmente en casarse con ninguno (Winkler, 1994: 161-162).

Es indudable, entonces, que Penélope es capaz de asumir diferentes papeles cuando la situación así se lo exige. La lectura convencional de la actitud de Penélope en la escena de la mortaja ha sido la de la mujer que espera, paciente y en forma pasiva, el regreso de su esposo al hogar. Sin embargo, la actitud que sobresale en este episodio es la de una mujer que participa activamente en los acontecimientos que culminan con la matanza de los pretendientes. Penélope construye su propia historia mientras teje y desteje la mortaja. El acto de tejer no representa una espera pasiva, un simple "pasatiempo", sino que, muy por el contrario, implica la construcción de su propio destino, ya que por medio del engaño logra retrasar su casamiento y de esta manera "le da tiempo" a Odiseo a que regrese a su hogar.

La astucia de Penélope consiste en mostrarse como se espera que actúen las mujeres: un ama de casa simple que se dedica a tejer mientras espera a su marido. Pero en verdad, Penélope *imita* a diferentes mujeres con el fin de engañar a diferentes hombres. Así, asume el papel de la futura desposada ante cada pretendiente, pero, fundamentalmente, *imita el estereotipo* del ama de casa simple, mientras teje la mortaja día tras día. Se muestra asumiendo un rol doméstico, pasivo y aparentemente de poca importancia, el que correspondía a las mujeres de su época (evidenciado cuando Telémaco le dice que regrese a su habitación y se ocupe de las labores que le son propias, como el tejido y la rueca (I, 355)⁹, pero en realidad, desempeña un papel decisivo para el desenlace de la historia (Winkler, 1994: 161-162).

⁹ Con respecto a la importancia que adquiere en el texto la actividad de tejer, West (1988) ha señalado que hilar y tejer es la ocupación femenina por excelencia en los poemas homéricos, sin excluir ninguna categoría social ni

Muchos de los personajes a lo largo de *Odisea* dan cuenta de la astucia y sagacidad de Penélope, pero a pesar de ello, la imagen que se impuso es la de una Penélope quejosa, que llora todo el tiempo. Es verdad que en repetidas ocasiones se nos habla de las lágrimas de Penélope, pero el llanto también caracteriza a otros personajes dentro del poema, como al mismo Odiseo, al anciano Laertes y a Telémaco. Un llanto que no les impide actuar toda vez que necesitan hacerlo. El llanto de Penélope adquiere en este contexto un significado cultural, es otro de los roles que Penélope debe desempeñar, llorar de desconsuelo por la ausencia prolongada de su amado. Sin embargo, llorar no le impide pensar y tramar engaños. Es, también, una puesta en escena. Una vez más, podemos apreciar a Penélope *interpretando* el papel de esposa afligida (Winkler, 1994: 161-162).¹⁰

Efectivamente, Penélope *representa* para la sociedad el papel de la esposa paciente que llora por la ausencia de su esposo, al mismo tiempo que, ante cada pretendiente, representa el papel de futura esposa, aceptando sus regalos y enviándoles a cada uno mensajes de esperanza; a la vez, asume un papel activo para lograr su objetivo: demorar indefinidamente su casamiento, "darle tiempo" a Odiseo a que regrese junto a ella. En el acto de tejer y destejer, Penélope manipula el tiempo, y de cierta manera, maneja también la vida de su marido. La progresión del tejido es la progresión del tiempo y, por ello, destejer es la negación del tiempo y su destrucción.

La interpretación de la escena de la mortaja deja en evidencia que la astucia es la principal cualidad de esta extraordinaria mujer, característica que comparte con su esposo y su hijo. Resulta admirable que, en una sociedad como la representada en *Odisea*, en la cual las mujeres se encuentran en condiciones de inferioridad con respecto a los hombres, la poesía muestre a varones y mujeres semejantes en astucia y pericia para el engaño.

De todas maneras, la versión de una Penélope fiel y paciente es la que persistió a través del tiempo y la instaló como el paradigma de esposa ideal. No obstante, la lectura del poema no nos proporciona la certeza absoluta de que haya sido efectivamente así. Acaso, esa sea la principal astucia de Penélope.

económica (tanto Circe, Calipso, Helena, Andrómaca, Arete, Penélope practican esas labores). La habilidad en la producción textil es un don de Atenea, muy importante para la economía familiar (López Férez, 2003: 310).

¹⁰ Esta lectura sobre el comportamiento de Penélope difiere de la realizada por la mayor parte de los críticos. Lo interesante es el papel activo dado por un poeta a una mujer en una sociedad predominantemente masculina; eso explica, en parte, los adjetivos utilizados para calificar a Penélope, que han sido poco o nada usados en otros personajes homéricos. Es interesante la teoría que postula que, en verdad, el autor de *Odisea* fue una mujer; así se explicaría el papel preponderante otorgado a los personajes femeninos.

Bibliografía

Homero. *Odisea*. Traducción de J. M. Pabón, Madrid: Gredos, 2000.

Leduc, Claudine (1993). "¿Cómo darla en matrimonio? La novia en Grecia, siglos IX-IV a. C. en Duby, Georges y Perrot, Michelle (Eds.). *Historia de las mujeres en Occidente*. Tomo 2: "La Antigüedad. Rituales colectivos y prácticas de mujeres", bajo la dirección de Pauline Schmitt Pantel, Madrid: Taurus, pp. 271-336.

López Férrez, Juan Antonio (2003). "Notas sobre la Penélope de la *Odisea*", Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en <https://buleria.unileon.es/xmlui/bitstream/handle/10612/941/Lopez%20Ferez.pdf?sequence=1> [consulta: 12/09/2016].

Pomeroy, Sarah B. (1987). *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid: Akal.

Winkler, John J. (1994). *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y género en la antigua Grecia*, Buenos Aires: Manantial.

VILLALBA, GONZALO EDUARDO
gonzalovillalba86@yahoo.com.ar

**Narrar la crisis social urbana:
el recorrido de decadencia en *La vivienda del trabajador***

La poética de García Helder hace evidente el malestar existencial con el tiempo del presente: el recorrido del poeta por la ciudad abunda en imágenes de objetos corroídos que – lejos del enaltecimiento exotista de la periferia– registra mediante el detalle enumerativo de elementos abandonados y podridos, la degradación generalizada. De tal modo, si el *incipit* narrativo de García Helder supone el distanciamiento revulsivo respecto del paisaje urbano, ese antagonismo funda una relación de extemporaneidad con el presente que favorece la precisión documental de la mirada desalienada de los valores sociales que prescriben el sentido común de la época. De ahí el carácter polémico de *La vivienda del trabajador*, reconocible en el registro puntilloso de los sitios apartados de los edificios céntricos que conforman la postal publicitaria de la ciudad. Polémica sostenida mediante el relevo de edificaciones periféricas de viviendas y estructuras fabriles herrumbradas por el paso del tiempo de la sociedad de productores (Bauman, 2007),¹ en tal sentido refutatorias del progreso urbano asociado con la multiplicación de edificios que transfiguran el paisaje portuario industrial del pasado rosarino. De este modo, la mirada testimonial de García Helder mantiene una relación conflictiva con el presente que –siguiendo la hipótesis de Agamben (2011)– produce lucidez sobre la contemporaneidad,² correspondiente con el relevo geográfico en clave de heterotopía (Foucault, 1984), conclusiva en el gesto reiterado de sobreacumulación capitalista que explica la “vista extasiada por los edificios recién construidos” (García Helder, 2008: 59).

Percepción poblacional hegemónica sobre Rosario puesta en debate por la crónica de Helder en el ingreso desde los suburbios de “Oroño al 6000, en la otra punta del ex tramo aristocrático del bulevar” (2008: 30), definitorio del gesto de interpelación programático en la escritura de Helder, practicado a través de la reiteración de la pregunta sobre la visibilidad de los márgenes. De ahí la centralización cartográfica de *La vivienda...* en torno de los suburbios habitados por los obreros que levantan el complejo edilicio céntrico, sujetos apartados de la

¹ Adoptamos el concepto propuesto por Bauman para definir el modelo económico industrial que inaugura el proceso de modernización, en el cual los cuerpos y subjetividades eran modelados por “la ética del trabajo” (2007: 79) aprehendida dentro de las fábricas o en la prestación de servicios, clausurada por la actual sociedad de consumidores, cuya premisa matriz estimula la modelación subjetiva individualista mediante, dice Bauman, “un aumento permanente del volumen y la intensidad de deseos” (2007: 50) que resuelve la compra asidua de bienes constitutiva de la noción de ciudadanía.

² En el ensayo “¿Qué es lo contemporáneo?”, Agamben plantea una relación confrontativa con los valores epocales como condición fundante de la experiencia de presente, determinante, en tal sentido, de “una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a éste y, a su vez, toma su distancia” (2011: 17). En tal sentido, la percepción de Helder, alejada de la evaluación positiva mayoritaria sobre la construcción de edificios suntuosos en Rosario, configura –siguiendo el razonamiento de Agamben– un gesto neutralizador de las certezas comunitarias que previene, dice Agamben, respecto de “las luces provenientes de la época para descubrir su tiniebla” (2011: 22). De ahí la matriz narrativa de la crónica de Helder que trasciende a la imagen promocional de Rosario basada en la edificación céntrica, a través de la mostración de las escenas urbanas de desigualdad agudizada debido a la concentración del capital que posibilita el desarrollo edilicio.

historia de progreso ligada con la infraestructura descomunal que testimonia el Monumento a la Bandera, cuyo valor identitario de la ciudad supone entonces, para Helder, la contigüidad de "un pasado que parece de hoy" (García Helder, 2011).³

Ahora bien, si la crónica de García Helder privilegia el registro de la periferia, no obstante, evade la conmiseración pietista con anclaje en la tradición realista mediante la equiparación de los barrios pobres con desechos (y, aquí, la cercanía entre basureros y asentamientos uniforma una territorialidad ominosa), causante de la mirada asqueada del poeta, al mismo tiempo que constata la brecha social insalvable entre "la concentración de edificios cada vez más altos y más villas en sentido horizontal" (2008: 60). Concentración de riquezas que si bien la crónica verifica en la notación de la escena contemporánea de suntuosas edificaciones en la costanera rosarina, al mismo tiempo, reenvía hacia el gesto de dilapidación patricia que García Helder recupera de la lectura de la diatriba de Juan Álvarez, cuya sentencia –transcripta en la crónica– reprocha la desmesura de "adquirir bienes más allá de todo límite razonable" (2008: 58). De ahí que la etnografía de los márgenes en *La vivienda...* no persiga el denunciacionismo ético social, sino que pretende objetar los desfasajes suscitados en el proceso de modernización urbana producto de la sobreacumulación aberrante de la riqueza. Exceso que, si bien rediseña el plano de Rosario mediante la superposición de edificios, también transforma el paisaje rural mediante el monocultivo de la soja que –fuente patrimonial de la sobreacumulación terrateniente–, neutraliza la geografía regional frustrante del pasaje interprovincial que comprende el viaje de Helder por la zona fronteriza del Gran Rosario: "puente sobre el arroyo del Medio, PROVINCIA DE SANTA FE, cartel con mapa de la bota, comprueba que el paisaje productivo que venía viendo por el parabrisas frontal sigue siendo el mismo de este lado" (2008: 20).

Esta uniformidad vuelve, entonces, imperceptible el paisaje, de modo tal que el hastío observacional suspende momentáneamente el relato con el adormecimiento del cronista por "la monotonía ondulada que va llevando gradualmente al sueño" (2008: 16). Estado somnoliento que si bien reencuentra el desinterés descriptivo de Helder sobre las megaconstrucciones urbanas sintetizables en la infraestructura "faraónica" del Monumento, por otro lado, reacciona con la notación de la intervención empresarial responsable de homogeneizar el paisaje. De ahí el despertar irritado de Helder que clausura la ensoñación causada por la monotonía geográfica, producto de la constatación de las empresas gestoras del

³ Este comentario forma parte de la crónica escrita por Helder en 2011 sobre la construcción del Monumento, que cuestiona tanto la dilapidación de fondos que supuso esa obra, según califica, "propia mente faraónica", como también la invisibilización de los trabajadores que reencuentra la objeción formulada en *La vivienda...*

paisaje rural paradójicamente artificial, surgido de cultivos "sembrados el mismo día, con la misma marca genética, rociados con el mismo agroquímico" (2008: 25). Esta intervención justificable para garantizar la cosecha de "la estepa transgénica que produce la riqueza" (2008: 60), sostiene, entonces, el flujo de capital requerido para la construcción edilicia incesante que uniforma la ciudad mediante el levantamiento de paraísos artificiales de consumo donde se dilapida esa sobreabundancia de capital. Exceso de riqueza que si bien procede de las recientes "cosechas récord" (2008: 11), no obstante reencuentra en la lectura heterotópica que practica Helder la avaricia patronal que cuestionara precedentemente la crítica de Álvarez.⁴ Y, precisamente, en esta transversalidad de coordenadas históricas que sustancian las heterotopías es posible leer la imputación de Helder sobre el carácter retrógrado de "las grandes ruinas del casino" (2008: 29), cuya obra en ciernes deviene vetusta en tanto reincide en el dispendio de fondos que expone la concentración excesiva de la riqueza.

Este panorama radicalmente negativo no emerge, entonces, producto del recurso efectista de visibilización miserabilista de los asentamientos periféricos, sino que avizora la decadencia de Rosario en el centro urbano debido a la proliferación desmedida de lujosos complejos habitacionales que neutralizan la infraestructura edilicia levantada por la extinta sociedad de productores (Bauman, 2007). De allí que esas megaconstrucciones resulten revulsivas para la mirada de Helder, en tanto testimoniales de la conclusión del tiempo de producción industrial que, por un lado, destierran a los obreros hacia la zona de basureros circundante a la ciudad al mismo tiempo que homogeneizan el paisaje interior urbano bajo la estética global del *shopping* que, señala Sarlo, "irrumpe, como caído del cielo, en una manzana de la ciudad a la que ignora" (1994: 17). Uniformidad que, en el caso rosarino registrado en *La vivienda...*, reviste el avance del mercado inmobiliario sobre las infraestructuras portuarias ligadas con el pasado productivo, por el cual –anota Helder– "se derrumban silos, elevadores inmensos y reexcavando los cimientos, sin rastro de cementerio guaraní, se levantan torres de 45 pisos, idénticas entre sí" (2008: 59).

De este modo, el rediseño del plano urbano dispuesto para el mercado que ratifica la política municipal de la Marca Rosario promueve una praxis habitacional de la ciudad en relación con la capacidad de compra que expulsa a los sujetos sin capital. De allí los motivos de invisibilización sobre los asentamientos que Helder constata en los folletos municipales

⁴ En este punto, también puede leerse la ambición de filiación *letrada* de Helder (en el sentido previsto por Rama), conjeturable con la adquisición de la biblioteca de Plácido Grela que –comentada en la crónica– contiene la obra de Álvarez sobre Rosario. De este modo, la relectura hecha por Helder en *La vivienda...* no sólo confiesa el propósito letrado autoral de interpretar la ciudad, sino que también resignifica el anterior trabajo intelectual, "fuente –dice Helder– a la que siempre se vuelve" (2008: 52), cuya potencia asertiva refuerza la propia interpelación.

comentados en *La vivienda...*,⁵ determinante de la decisión de describirlos en la propia crónica, aunque evada, como dijimos, la reseña pietista centrada "en torno a un punto de mala conciencia" (2008: 14), como dice Helder en un poema de *El guadal*, donde, tampoco, la mirada sobre la periferia urbana expresa conmiseración. Estrechez entre ciudadano-consumidor que en *La vivienda...* es verificada en la exclusión simbólica de los habitantes de la villa con la denegación de visibilizar los carteles publicitarios montados sobre sus casillas: carteles vedados en tanto venden mercancías a las cuales no tienen *derecho* a acceder por la carencia de capital. Y, aquí, el "nuevo civismo" (Sarlo, 1994: 18) ligado con la práctica de consumo, explícita, entonces, la frontera económica que cerca la zona urbana en virtud de la solvencia económica para comprar los productos sofisticados de los carteles que ofrecen, según consigna Helder en *La vivienda...*, "servicios de vigilancia, hipermercado a tres minutos, tecnología alemana" (2008: 28), diametralmente opuestos a la rusticidad de las posesiones listadas por Helder en los asentamientos de "madera, chapa, cartón, fierros, alambre, plástico, telas, palos" (*idem*). Frontera que si bien reproduce la brecha social en la oposición entre materiales paupérrimos y bienes elaborados, por otro lado sugiere una desposesión humana en los marginales que –lindante con la animalidad–⁶ reviste la expulsión social de "infraclase" con la cual Bauman nombra los consumidores fallidos, efectivamente segregados de la comunidad regulada por la *ratio* del mercado.⁷

Esta ordenación de Rosario sincronizada con la lógica del mercado consumista concita la previsible institución del canon de habitabilidad urbana dependiente del abono de alquiler, de modo tal que la vivienda social surgida de planes de obra pública deviene equiparable con la infraestructura ruinoso de la sociedad de productores. Similitud que la crónica de Helder resalta mediante la notación del abandono de esas viviendas en la incompletud de

⁵ Esta invisibilización –previsible en los folletos turísticos– que, consultados por Helder, exhiben una foto panorámica de la ciudad centralizada en "el infaltable Monumento" (51), concluye con la exclusión insólita en el informe municipal del '92 sobre las villas, cuya tapa –constata Helder– muestra "una fotografía del área tomada desde el río que es una postal de la alta edificación del macrocentro a 1992, con el Monumento en primer término" (60).

⁶ La contemplación repulsiva de García Helder sobre la periferia permite leer el devenir animal en calidad de abajamiento ligado con la pobreza producto de la falta de empleo que desencadena el declive en bestia irracional, en tal sentido inverso respecto de la estimación positiva sobre el devenir como alianza simbiótica entre elementos heterogéneos que –dicen Deleuze y Guattari– "forman un propio bloque que circula según su propia línea 'entre' los términos empleados" (1988: 245). De este modo, la personificación del pobre en *El guadal* como "pony tardíamente alfabetizado" (1994: 17) puede leerse como devenir animal producto de la doble exclusión del mercado laboral que supone, en primer lugar, la extinción del trabajo industrial y, por otro lado, la deficiente formación escolarizada que excluye del empleo en servicios demandada por la sociedad de consumo.

⁷ Bauman plantea que si la sociabilidad contemporánea depende del acto de consumir, quienes no poseen capital para hacerlo son desplazados fuera de los estamentos sociales, de modo tal que conforman una infraclase que es, en verdad, una clase no-clase: dice Bauman: "la infraclase evoca la imagen de un conglomerado de personas que ha sido declarado fuera de los límites en relación con *todas* las clases y la propia *jerarquía de clases*, con pocas posibilidades y ninguna necesidad de readmisión" (2007: 166).

"habitáculos [con] pisos sin terminar" (2008: 32), al mismo tiempo asimilable con la estructura inconclusa de las casillas de los asentamientos que, en tal sentido, sugiere el destierro compartido fuera de la ciudad.⁸

Esta insistencia de Helder por documentar las múltiples escenas de decadencia urbana en una parábola abarcadora de la obscenidad de las torres lujosas céntricas hasta las viviendas derruidas periféricas erige entonces una apuesta programática de entronizar la ruina que interpela mediante la contradicción intrínseca fundante de ese recurso poético. De ahí la búsqueda de Helder de imágenes urbanas exultantes por la degradación⁹ que –cautivadoras de la mirada estética del yo lírico– confían la conmoción mediante la belleza del oxímoron sin acudir a la descripción miserabilista. Experiencia estética que escenifica en "Tomas para un documental", el recorrido del yo lírico por el riachuelo porteño, cuyo paseo desagradable por la ribera de aguas putrefactas culmina con el descubrimiento programático del oxímoron: "hacia una playa de óleo y dispersión, barro, pelos, paja/ detritos alquitranados, el muelle entre teclas, entre camalotes/ de un verde flema con *flores que son/ cada una paradoja*" (García Helder, 1997: 4) [nuestro subrayado].

De este modo, la poética de Helder realiza una apuesta de máxima literaturidad, puesto que confía las expectativas de interpelación a la destreza formal de la imagen, sin apelar a la conmiseración pietista sobre escenas de miseria. En tal sentido, la precisión selectiva de las imágenes de decadencia que conforman los listados recurrentes en *La vivienda...* pretende reflejar el envés de la imagen de prosperidad que sostienen las fotografías de la edificación céntrica promotoras de la ciudad. Y, en este punto, la confección documental presencial que presupone el recorrido de Helder por la ciudad concede una veracidad testimonial factible de abismar la puesta en escena del desarrollo urbano que monta la postal fotográfica de las torres suntuosas céntricas. De allí, entonces, la expectativa autoral depositada en la creación escrituraria de la imagen contradictoria de brillo en la ruina, susceptible de desembozar la "hiperrealidad" de progreso (en el sentido dado por Baudrillard), instalada mediante la circulación masiva de imágenes de las megaconstrucciones edilicias que ocasionan, según

⁸ Si bien esas viviendas sociales están localizadas dentro de Rosario, no obstante, su extemporaneidad de planificación habitacional para la clase obrera, disminuida tras la culminación de la sociedad de productores, opera una exclusión simbólica coincidente con la expulsión territorial de los asentamientos fuera de la zona urbana. De tal modo que si –siguiendo a Sarlo– la incompletud indica marginalidad, en tanto "lo precario es efecto de lo inconcluso" (2009: 73), cabe prever la escisión de la ciudad compartida entre esas viviendas y las casillas, diferenciables respecto de la infraestructura edilicia que define el paisaje uniforme de urbanidad.

⁹ Concebimos la degradación en el sentido amplio del término que, si bien reviste la descomposición física material (ciertamente predominante en la obra de Helder), por otro lado también involucra la degradación societaria obtenible de la interpretación heterotópica espacial que conjetura Helder (y, aquí, pensamos en la ucronía atribuida a las ruinas del casino debido a la construcción suntuosa indiferente respecto la vecindad con las casillas de la villa).

Baudrillard, "la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad" (1978: 9).

Escribir la ciudad mediante el registro de los vestigios ("los restos de una era que ni vos ni yo llegamos a conocer, ruinas" [1997: 4], según explicita Helder en "Tomas para un documental"), invisibles para la percepción hegemónica cautivada por la edificación céntrica fastuosa supone, entonces, una posición narrativa de minoridad que –según Deleuze y Guattari ([1980] 1994)–, inhibe la pretensión de totalización de los grandes relatos a través de la exhibición de las líneas de fuga. De ahí la insistencia de Helder en visibilizar los restos que desprecia la ciudad en la fusión amalgamada entre desperdicios materiales y humanos, en tanto allí es fisurado el relato hegemónico que celebra la modernización de la ciudad asociado a la multiplicación de edificios indiferente frente al ensanchamiento paralelo de la desigualdad.¹⁰ Escritura consciente de la condición minoritaria que –evidente en el posicionamiento impotente de Helder– profiere desde la inutilidad social de la búsqueda iconoclasta de imágenes, una apuesta de máxima literaturidad,¹¹ esto es, la representación crítica del mundo a través de la potencia de la forma.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2011). "¿Qué es lo contemporáneo?", en *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barthes, Roland ([1972] 2003). *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Vida de consumo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix ([1980] 1994). "Introducción: Rizoma" y "Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
- Foucault, Michel (1984). "De los espacios otros", en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 de octubre de 1984. Disponible en: http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf [consulta: 31/08/2016].

¹⁰ En este punto, la imputación de Helder sobre la fascinación comunitaria que ejerce la fastuosidad edilicia reencuentra, nuevamente, el cuestionamiento de la obra del Monumento. De ahí que en esa crónica pueda leerse la condena explícita de la ecuación proporcional entre crecimiento edilicio e inequidad distributiva mediante el listado de los pares históricos que lista Helder (2011): "los palacios de renta y los conventillos, los primeros edificios en altura y las casillas de madera y chapa, los bulevares y las calles de barro, el Parque Independencia y los basurales."

¹¹ En este punto, el planteo dialéctico barthesiano sobre la potencia literaria obtenible de la independencia respecto del efecto pragmático social permite rastrear el *incipit* escriturario de la poética de Helder en la mirada impotente que suscita la escena irreversible de postindustrialización. De tal modo, si como sostiene Barthes la literatura "brilla más en el instante de morir" ([1972] 2003: 43), el *incipit* de la mirada escéptica de Helder se resuelve dialécticamente en el principio creativo de belleza contradictoria de la ruina.

García Helder, Daniel (1991). *El guadal*, Buenos Aires: Tierra Firme.

----- (1997). "Tomas para un documental", en *Punto de vista*, 57, pp. 1-5.

----- (2008). *La vivienda del trabajador*, Rosario: Editorial Municipal de Rosario.

----- (2011). "Ejercicios de imaginación histórica", en *Página/12*, Buenos Aires, 10 de mayo de 2011. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-21642-2011-05-10.html> [consulta: 31/08/2016]

Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires: Ariel.

----- (2009). *La ciudad vista*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Presentación.....	i
Barrios, Luisina y Robertazzo, Griselda: “Higiene social – Higiene lingüística”.....	1
Bohnhoff, Leandro: “Una lectura sonora de la escena del tigre del <i>Facundo</i> ”.....	8
Bohnhoff, Leandro: “Asimilación de lateral / l /: ¿Un problema de definición?”.....	15
Cabello, Olinda: “Lenguaje y representación. El concepto de realidad en <i>Nadie nada nunca</i> ”.....	25
Cabral, Rocío: “Saer y la dictadura. Metáfora y metonimia: claves para leer el horror”.....	32
Cabral, Rocío: “La lengua popular. Una lectura simbólica a partir del pensamiento de Rodolfo Kusch”.....	40
Caruso, Martín: “¿A qué llamamos ‘escritura’?”.....	47
Hernández, Luis Esteban: “El acento en la frase griega”.....	55
Martina, Lara: “Los comienzos vanguardistas de Alejo Carpentier: la relación entre literatura y música en <i>¡Ecué-Yamba-Ó!</i> ”.....	63
Martina, Lara y Barrios, Luisina: “Una reedición para la memoria. El proyecto de Eudeba y ‘Los Cuentos del Chiribitil’ (2014)”.....	71
Martínez, Aldana Lucía: “Del texto al hipertexto: una nueva dinámica de lectura en el mundo electrónico”.....	79
Morganti Hernández, Delfina: “Toda la literatura es producto de la traducción: un ensayo al rescate del traductor como benefactor”.....	87
Raggio Miño, Rocío del Cielo: “‘Muerto antes que infiel, fiel antes que inocente’: la figura de Hagen como vasallo de Gunther y asesino de Siegfried”.....	96
Russo, Celina: “La astucia de Penélope”.....	102
Villalba, Gonzalo Eduardo: “Narrar la crisis social urbana: el recorrido de decadencia en <i>La vivienda del trabajador</i> ”.....	111

