



# Letras

*Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad  
Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*

Enero-diciembre 1997

## AUTORIDADES DE LA FACULTAD

### *Decano*

Lic. JUAN ROBERTO COURRÈGES

### *Directora de la carrera de Letras*

Lic<sup>a</sup>. TERESA IRIS GIOVACCHINI

### *Secretario Académico*

Prof. JUAN PABLO ROLDÁN

## AUTORIDADES DE LA REVISTA

### *Director*

Lic. LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

### *Secretarias de Redacción*

Lic<sup>a</sup>. TERESA IRIS GIOVACCHINI

Dra. ROSA E. M. D. PENNA

Prof<sup>a</sup>. GRACIELA PUCCIARELLI DE COLANTONIO

### *Consejo de Redacción*

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY; (Eastern Michigan University); Dra. OFELIA KOVACCI (Academia Argentina de Letras); Dr. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA (Universidad Complutense - Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of N. Y.); Dr. CIRIACO MORÓN-ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ELÍAS RIVERS (State University of N. Y. Stony Brook); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza); Dr. CESARE SEGRE (Università degli Studi di Pavia).

### *Consejo Asesor*

Lic<sup>a</sup>. TERESA HERRAIZ, DE TRESCA; Dra. MARÍA ESTHER MANGARIELLO; Prof. CARLOS RISPO; Prof. JUAN ALFREDO SCHROEDER y Prof<sup>ra</sup>. LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI

### *Prosecretaria de Redacción*

Prof<sup>a</sup>. ELSA GONZÁLEZ BOLIA

### *Consejo de Administración, Corrección y Distribución*

Lic<sup>a</sup>. MARÍA AMELIA ARANCET; Dr. JAVIER GONZÁLEZ y Prof<sup>a</sup>. VALERIA MELCHIORE

## APOGEO Y OCASO DE LA ESTILÍSTICA<sup>1</sup>

1. El término *estilística* (como sabemos) se remonta a Novalis quien, al hablar de *Stilistik oder Rhetorik*, con razón ponía en evidencia su relación con la retórica clásica. Pero la estilística, como disciplina autónoma, fue creada por Bally (su *Précis de stylistique* es de 1905 y su *Traité de stylistique française* de 1909). La estilística, dice Bally en el *Traité*, "étudie la valeur affective des faits du langage organisé, et l'action réciproque des faits expressifs qui concourent à former le système des moyens d'expression d'une langue" (Bally, 1921, 1).

Aunque el sintagma "système des moyens expressifs" dirija nuestro pensamiento hacia un ambiente saussuriano, otros términos como *valeur affective* o *faits de la sensibilité*—usados un poco más adelante— de ningún modo se pueden considerar estrictamente saussurianos. Téngase en cuenta que los cursos de lingüística general de Saussure fueron dictados entre 1906 y 1911 y que, por tanto, es necesario considerarlos posteriores o, al máximo, contemporáneos a los dos trabajos de Bally. Por otro lado, cuando en 1910 (AA.VV 1960, 9 y Saussure, 1974, 51, fasc. 4 para el texto de sus apuntes) Saussure propone la institución de una cátedra de estilística para Bally, no habla de *valeur affective* sino de *état psychologique* y subraya asimismo que "la stylistique se distingue de la linguistique proprement dite en ce qu'elle est «plus près de la parole»".

Casi seguramente Bally no hubiera hecho suya una afirmación de este tenor, pues es bien sabido que siempre mantuvo una posición personal ante las concepciones saussurianas, tanto antes como después

<sup>1</sup> Artículo publicado en *Cahiers Ferdinand de Saussure*, N° 46, Librairie Droz, Genève, 1992, pp. 3-13 bajo el título "Apogée et éclipse de la stylistique" en Cesare Segre, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Milano, 1993, 25-37 bajo el título "Apogeo e acclisse della stilistica". [N. del T.]

de su enunciación oficial. Completamente original es la interpretación que Bally da de los “rapports associatifs” de Saussure. Él escribe:

Les faits d'expression, écrit-il, groupés autour des notions simples et abstraites coexistent à l'état latent dans les cerveaux des sujets parlants et se manifestent par une action réciproque, une sorte de lutte, dans l'élaboration de la pensée et dans son expression par le langage; [...] dans ce travail ils s'attirent et se repoussent par un jeu incessant et complexe de sentiments linguistiques; ainsi il s'établit entre eux des rapports d'affinité ou de contraste par lesquels ils se limitent les uns les autres et se définissent en se limitant. (Bally 1921, 15-16)

Existen pues, según Bally, series de variantes expresivas dispuestas “autour des notions simples et abstraites” o sea que, para utilizar sus palabras, existe un “terme d'identification” que representa “le mode d'expression intellectuel” (Bally 1921, 116-117) y que se ubica en el centro de un grupo de sinónimos caracterizados por su grado de intensidad, de valor y de belleza. Este espectro de “effets naturels” se puede evaluar en base a nuestra experiencia lingüística, pero además existe –nos lo revela la estadística– otro espectro, el espectro que va de la lengua común a la de los distintos grupos o ambientes. En estos casos las variantes producen “effets par évocation”, efectos que revelan los distintos niveles sociales a los que pertenecen los sujetos hablantes y la apreciación que la colectividad hace de tales niveles. A partir de los efectos naturales y los efectos por evocación las variantes de la lengua se pueden catalogar y sopesar. Lo que Bally no precisa es la dirección de los movimientos que se establecen entre el emisor (responsable del valor afectivo), la lengua y el destinatario (es decir quien percibe los “effets par évocation”). Pero deja bien en claro que los estados de ánimo deben ser observados como un sistema de posibilidades y que los efectos por evocación tienen valor, sobre todo, si se los considera como indicios que constituyen en sí mismos su parte un sistema general. De aquí que pueda expresar una fórmula biunívoca como la siguiente:

La stylistique étudie [...] les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité. (Bally 1921, 16)

Parecería que la lingüística y la estilística proponen dos imágenes contrapuestas de la lengua. La lingüística (o al menos la lingüística de

Saussure) representa la lengua como un sistema riguroso y funcional, basado en la noción de oposición binaria o, por lo que respecta al léxico, en lo que con posterioridad se llamará campo semántico y donde las normas sintácticas regulan la unión de palabras en frases. Por el contrario, la estilística enfatiza la variedad del sistema, tanto cuando el sistema propone alternativas entre palabras y expresiones equivalentes por su significado pero de distinto tono, como cuando agrupa en subconjuntos (variedades sociales, lenguajes de oficios, etc.) las posibilidades inherentes a la lengua, ordenándolas en estratos de equivalencias connotadas desde el punto de vista tonal. La lengua se caracteriza, en este sentido, por ser un conjunto de subsistemas.

En efecto, Bally concibe el sistema como un equilibrio cambiante de formas: un sistema donde la sincronía no está ya representada por una línea geométrica sino concebida como una frontera contrastada y cambiante. Del mismo modo, la antinomia lengua/habla se atenúa gracias al concepto básico de *actualización*, que identifica el habla con un factor indispensable para el funcionamiento del sistema. En Bally, siempre los términos de las antinomias saussurianas se transforman en conceptos límite que establecen entre sí relaciones de condicionamiento recíproco. No es ésta la ocasión adecuada para profundizar las concepciones lingüísticas de Bally. Sólo quisiera señalar que estas atenuaciones de la rigidez del sistema se extenderán a toda la lingüística post-saussuriana, la cual toma en consideración la coexistencia de variantes generacionales o socioculturales y de fases conservativas –innovativas o locales– que actúan como fuerzas potenciales de transformación al igual que los desequilibrios del sistema propiamente dicho.

Considero de cierta utilidad concentrar nuestra atención en una cuestión poco desarrollada de esta teoría. Probablemente se lleva a cabo una simplificación excesiva cuando, al aplicar la fórmula “del pensamiento a la lengua”, hacemos depender del pensamiento las variantes sinonímicas. Pero, según mi criterio, Bally ya había vislumbrado genialmente la posibilidad de llegar mediante el estudio contrastivo de las variantes estilísticas a núcleos semánticos preverbiales. Otra gran obra suya, *Linguistique générale et linguistique française* de 1932, nos lo confirma. En esta obra Bally trabaja analizando contrastivamente dos lenguas: el alemán y el francés. Allí no sólo se ponen en evidencia variantes de estilo a nivel de la lengua sino que, implícitamente, también se hace referencia a ciertos contenidos semánticos comunes a dos o más lenguas con pasado histórico. Éste es un camino que la lingüística aún no ha recorrido exhaustivamente y que sin dudas le reservará grandes logros.

2. Bally, en ámbito teórico, distingue netamente entre estilística lingüística y estilística literaria. Al respecto escribe lo siguiente:

[...] l'écrivain se contente de transposer à son usage les thèmes qu'il trouve dans le langage de tout le monde et de les faire servir à ses fins, qui sont esthétiques et individuelles, tandis que le langage de tous est actif et social. (Bally 1936, 90)

En realidad, con la focalización del estilo indirecto libre (Bally 1912, n°10 pp. 549-556 y n°11 pp. 597-606), Bally ha dado una invaluable ayuda a la aplicación literaria de la estilística, aporte que los estudiosos notaron inmediatamente y que, durante un cierto período como veremos más adelante, se reveló fundamental. A pesar de todo esto, la verdadera creación de una estilística literaria se debe a Marouzeau y, sobre todo, a Vossler y a Spitzer.

Spitzer, en sintonía con Sperber, llega a postular que

[...] a cualquiera emoción, es decir a cualquier alejamiento de nuestro estado síquico normal, le corresponde un alejamiento del uso lingüístico normal y viceversa..., un alejamiento del lenguaje usual es indicio de un estado síquico inusitado. (Spitzer 1931a, 4)<sup>2</sup>

Por esto, el concepto de *écart*, o sea la desviación del uso lingüístico normal se nos revela fundamental. La serie de los distintos *écarts*, es decir las características estilísticas individuales de un determinado autor, convergen hacia lo que Spitzer llama "etimología espiritual". Es inútil que les recuerde a mis lectores la serie de encantadores análisis de tantos escritores que Spitzer nos ha ofrecido durante su larga actividad, análisis que han sido objeto de reflexiones y han sufrido ajustes continuos. Todos conocemos sus aportes al estudio de Racine y Proust, de La Fontaine y Charles-Louis Philippe, de Voltaire y Péguy.

En esta ocasión, en cambio, quisiera detenerme en algunos problemas teóricos que Spitzer no ha llegado a resolver completamente. Antes que nada, me quisiera concentrar en el concepto de *écart*. El lenguaje literario no está hecho exclusivamente de *écarts*. Es más, junto a escritores como Rabelais (uno de los primeros analizados por Spitzer) que verdaderamente procede con continuas infracciones al lenguaje nor-

<sup>2</sup> La traducción es nuestra. [N. del T.]

mal, existen otros escritores en cuyas obras es extremadamente difícil reunir un repertorio de *écarts* con el cual se pueda llegar a una definición satisfactoria de sus "etimologías espirituales". Cuando —siguiendo a Bally— se habla de *choix*, se piensa en el momento de la enunciación; Spitzer —por el contrario— con la palabra *écart* alude al enunciado. Lo que nos resulta difícil de aceptar es este procedimiento por el cual, partiendo de ciertos elementos del enunciado, se llega a la subjetividad del escritor, a su experiencia interior. Si bien en los últimos años de su vida Spitzer renunció a esta conexión, no teorizó ningún procedimiento nuevo que lo sustituyera. Se podría ver en los *écarts* no tanto características constitutivas del texto sino más bien indicios útiles para el íter interpretativo del lector crítico. Ésta es la acertada propuesta de Starobinski (Starobinski 1970, 29-30), una propuesta acertada pues valoriza la indiscutible genialidad de Spitzer como crítico si bien reduce la fecundidad de su método.

Si bien es verdad que el enunciado se muestra a nuestros ojos, lo es también el hecho que la enunciación que lo produjo, la enunciación en la que se realizó el *choix*, no se puede reconstruir con certeza. De cualquier manera, a pesar de que Bally, en teoría, tenga derecho a imaginarse un *choix* entre todos los sinónimos posibles de un sistema, siempre es necesario recordar que el escritor ha elegido su *écart* a partir del conjunto de posibilidades que le ofrecían sus costumbres lingüísticas, en otras palabras, a partir de su idiolecto que sin duda es más reducido y, en cierto aspecto, distinto del sistema de la lengua. Por otra parte, este sistema no corresponde a un estándar o a una lengua común, sino a las estratificaciones ya mencionadas que, gracias al aporte de los *linguistic diatypes* que cualquier lengua presenta en el ámbito de los niveles sociales y de la variedad de registros de los géneros discursivos, se vuelven aún más variadas.

Una comprensión más profunda de esta problemática es la que nos ofrece la estilística italiana de Devoto y Terracini cuando compara el lenguaje de un escritor no ya con una lengua común de difícil delimitación sino con el lenguaje literario de su época o, mejor aún, con los lenguajes de las distintas tradiciones literarias. Y todavía más exactas podrían ser nuestras observaciones si nos fuera posible comparar cada verso o cada palabra de un escritor con el repertorio de posibilidades que efectivamente él tomó en consideración, operación factible sólo en el caso de que se conozcan sus variantes de autor. Evidentemente pienso en Contini y en su crítica de las variantes.

3. El gran éxito de Spitzer se debe a los encantos de sus ensayos y a la amplitud de sus referencias culturales. Además, hay que agregar que Spitzer se incorporaba, aunque críticamente, a la gran tradición alemana de estudios romances y a la filosofía idealista que, en los primeros años de este siglo, dominaba en Alemania, Austria e Italia. Los aportes de ciencias y temáticas más anticonformistas, por ejemplo los del psicoanálisis de Freud, fueron “ocultados” por sus discípulos. Su ideal literario era el ideal clásico (téngase presente el término “klassische Dämpfung” en el título de uno de sus artículos [Spitzer 1931b]) o, al máximo el ideal post-romántico. En este ambiente y con estos gustos, concebir una estilística que se basara en datos lingüísticos equivalía a ofrecer un terreno concreto y verificable a esa crítica literaria que la estética idealista trataba de modo extremadamente genérico. La estilística de Spitzer constituyó, de este modo, un paso decisivo hacia una crítica no impresionista, verificable y, si fuera necesario, falsificable, pero siempre en base a datos prevalentemente lingüísticos.

Las *Stilstudien* (Spitzer 1928) fueron compuestas por Spitzer en los años veinte (aunque algunos artículos sean de la década precedente), los mismos años en los cuales en Rusia se llevaba a cabo una nueva revolución de la lingüística y de la crítica. Me refiero a las escuelas formalistas, o morfológicas, de Moscú y Leningrado. Estas escuelas, que partían siempre de las intuiciones geniales de Baudouin de Courtenay –y más tarde de Saussure– tenían bases filosóficas e ideales estéticos diferentes: en efecto, los formalistas se relacionaron (sobre todo gracias a Potebnja y a Spet) primero con Humboldt y luego con la corriente fenomenológica. Por otro lado, por trabajar junto a poetas y a directores de cine, se mostraron muy interesados en los últimos movimientos literarios, especialmente en el acmeísmo, el futurismo y el constructivismo.

Quizás por esta razón, los formalistas, aun cuando ejercitaran la crítica, acudían siempre a una idea bien determinada de estructura (la que entiende una estructura como un conjunto en el cual “tout se tient”) y trataban de ofrecer un análisis de conjunto de la obra de arte, de su construcción. Segmentar la obra narrativa en motivos, y más tarde en funciones, examinar las variadas posibilidades de combinación de estos elementos en la intriga y en el discurso y bosquejar una tipología de estas relaciones, fueron los primeros objetivos de esta crítica formalista. No se puede decir que los formalistas se despreocuparan del estilo ni tampoco que el concepto de *écart* les fuera extraño, lo que sucede es que los consideraban desde una perspectiva completamente diversa. La autonomía, y por ende el triunfo, del artificio literario se afirmó al



degradarse el concepto idealista de intuición y al desacreditarse el segundo elemento de la pareja forma/contenido, a la que se prefería la pareja procedimientos/materiales. Sí, hablaban de desautomatizar la lengua, de desviarse de la norma pero no lo hacían ya en relación a la representación de los contenidos ni, menos aún, al espíritu del escritor. Se trataba, más bien, de dar vida a una realidad (artística) diferente mediante el procedimiento predilecto de la *ostranenie*, de la singularización. Y el *écart* considerado era un *écart* global: la transgresión que cada obra, al menos desde una concepción moderna, lleva a cabo con respecto a las obras precedentes.

Es el lingüista checo Mukarovsky quien, en 1936, delimitará eficazmente la cuestión:

No se puede identificar la obra de arte con el estado de ánimo de su autor, como pretendía la estética psicológica, ni con el estado de ánimo que ella provoca en el sujeto receptor (lector). Es evidente que cualquier estado de conciencia subjetiva tiene algo de individual y de momentáneo que lo vuelve inasible e incommunicable en su conjunto, mientras la obra de arte está destinada a intermediar entre el autor y la colectividad. (Mukarovsky 1936 [trad. it., 155-156])<sup>3</sup>

Los formalistas examinaban el estilo en su globalidad. En la poesía, se esforzaban por determinar de qué manera el ritmo y la prosodia constituían un discurso sintácticamente nuevo. En la prosa, las tradiciones lingüísticas (el eslavo antiguo y el ruso moderno, los registros populares y literarios) eran analizadas en sus combinaciones o alternancias, inclusive en relación con el diálogo y los modos de la narración —fue muy estudiada la técnica del *skaz*—. También aquí se buscaban definiciones globales, como la que considera al discurso poético, un discurso metafórico, y al prosaico, un discurso metonímico.

Es extremadamente interesante recordar que Spitzer, poco antes de su muerte, reconoció que las escuelas rusa, alemana y norteamericana (el *New Criticism*) habían seguido caminos convergentes por lo que respecta a la descripción racional de la obra literaria. Spitzer dice textualmente:

Ce qui doit frapper l'historien de notre science, c'est qu'en somme par trois fois, indépendamment et à l'insu l'une de l'autre, trois écoles de

<sup>3</sup> La traducción es nuestra [N. del T.]

critique, peut-être la russe d'abord vers 1915, l'allemande, plus hésitante, ensuite, et, plus tard, vers 1930, l'américaine, ont tenté une description de l'oeuvre littéraire sans recours à l'irrationnel romantique, description au contraire rationnelle, pour ainsi dire technique, de l'oeuvre faite de telle ou de telle façon —et trois fois, consécutivement, la langue particulière de l'oeuvre, son style, a attiré l'attention des critiques. (Spitzer 1961, 34-35)

Si bien el mismo Spitzer, en la conclusión de su discurso, atenuará las últimas palabras citadas y referidas a la estilística:

Muchos caminos llevan hacia la Roma de la estilística y la estilística misma no es la única puerta de acceso al paraíso de la buena crítica literaria. (Spitzer 1961, 38)

Y en uno de sus ensayos póstumos, consagrado a la *Aspasia* de Leopardi, esta dirección se afirma aún con mayor decisión, al decir:

Sin la elaboración, por parte del crítico, de la *estructura* solidísima de esta poesía, su valor no puede, según mi criterio, ser discutido con utilidad. Creo, en efecto, que *el análisis de la estructura* ha sido generalmente desdeñado por los críticos que aprecian más o menos subjetivamente un verso o un motivo, especialmente en aquellos comentarios que siguen a la poesía verso a verso, pues pierden de vista el organismo total, dividiendo lo que se muestra a la percepción interna del lector como un todo objetivo [las bastardillas son de Spitzer]. (Spitzer 1976, 252)<sup>4</sup>

Añadiendo, para disipar cualquier incertidumbre: "Una crítica basada en la fragmentariedad perceptiva del crítico está destinada a un fracaso estrepitoso". (Spitzer 1976, 252)<sup>5</sup>

Parece el acto de defunción de una crítica basada en la intuición estética, y quizás de la misma crítica estilística. Nos encontramos a una distancia sideral del entusiasmo que Dámaso Alonso expresara al proclamar: "La Estilística es la única posible Ciencia de la Literatura." (D.Alonso 1952, 482)<sup>6</sup>

<sup>4</sup> La traducción es nuestra. [N. del T.]

<sup>5</sup> La traducción es nuestra [N. del T.]

<sup>6</sup> En español en el original [N. del T.]

4. Jakobson, en la segunda década de este siglo –ya consagrado maestro entre los formalistas–, continuó la elaboración de los principios enunciados en Checoslovaquia y luego en los Estados Unidos. También él reflexionó sobre el problema del *choix* estilístico, al que llamó *sélection*. Será suficiente con citar aquí una de sus fórmulas más famosas: “La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison.” (Jakobson 1963, 220)

Como ya había observado Saussure, citado por Jakobson, la “combinaison” (o “rapport syntagmatique”) se efectúa *in praesentia*, dado que “repose sur deux ou plusieurs termes également présents dans une série effective”, mientras que la “sélection” (o “rapport associatif”) “unit des termes *in absentia* dans une série mnémonique virtuelle” (Saussure 1916, 170-171). Concentrar la atención en el sintagma, en detrimento del paradigma, supone valorizar el discurso literario en la totalidad de sus elementos constitutivos: los fonemas con sus realizaciones fónicas, las sílabas con los efectos de sus alternancias, las palabras y a las frases con sus interacciones recíprocas, sus paralelismos y contraposiciones. Supone, además, analizar no ya estilemas aislados sino estilos en su globalidad, definiendo elecciones de carácter general y evidente. Una de las anécdotas preferidas de Jakobson, define cabalmente esta postura:

En 1919, le Cercle Linguistique de Moscou s'efforçait de définir et de délimiter le champ des *epitheta ornantia*. Mais le poète Maïakowski nous en blâma, disant que pour lui dès qu'on était dans le domaine de la poésie, n'importe que l'adjectif devenait par le fait même un épithète poétique, même “grand” dans “la Grande Ourse” ou encore “grand” et “petit” dans des noms de rues de Moscou tels que *Bol'shaja Presnja* et *Malaja Presnja*. En d'autres terms, la poésie ne consiste pas à ajouter au discours des ornements rhétoriques: elle implique une réévaluation totale du discours et de toutes ses composantes quelles qu'elles soient. (Jakobson 1963, 220)

Schelling ya había preanunciado con exactitud las afirmaciones de Majakovskij: “In dem wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön.” (Schelling 1927, 379)

Por supuesto no es éste el sitio adecuado para expresar un juicio exhaustivo sobre la crítica formalista o sobre Jakobson, pero creo que sí se podría afirmar que esta crítica hirió mortalmente el proyecto de reducir la crítica estilística al análisis de los *écarts* y la crítica al análisis

del estilo en sentido estricto. Los términos y las expresiones marcadas o no marcadas se suceden en el texto y juntos colaboran para otorgarle un valor. Y no se trata solo de marcas lexicales o fraseológicas sino también de marcas fónicas, rítmicas o de otro tipo que inclusive pueden aventurarse más allá de los límites de la palabra y del sintagma. Elementos marcados y no marcados que se suceden y se combinan en varios niveles y que participan en la formación del estilo. Es gracias a esta atención concentrada en el mensaje, para emplear una expresión de Jakobson, que el texto literario en su conjunto constituye un *écart*.

5. Bachtin, que aunque tuviera puntos de contacto con los formalistas no pertenecía a dicha escuela, tuvo la suerte de poder elaborar durante un tiempo más largo sus investigaciones. Además, una feliz (solo para nosotros) y extraña suerte hizo que estas se mantuvieran casi en absoluta oscuridad hasta los años sesenta y setenta. A diferencia de los formalistas, Bachtin habla mucho de estilo pero le da una significación completamente distinta de la de Spitzer. No me refiero al volumen, genial pero discutible, sobre Rabelais sino más bien a los *Problemy poetiki Dostoevskogo* de 1923 (reelaborados en 1963) y al ensayo *Slovo v romane*, iniciado en 1934 pero publicado como artículo sólo en 1972 e incluido en un volumen en 1975. (Bachtin, 1970 e *íd.*, 1978)

Antes que nada Bachtin nos dice que no se puede hablar del estilo de una novela sino de los estilos de una novela. Además de la narración directa del autor, es necesario tener en cuenta la estilización de la narración oral, de los textos escritos citados, de las formas del discurso literario pero extra-artístico del autor y de los discursos estilísticamente individualizados de los personajes. En este marco, el estilo del autor es sólo un subconjunto de un conjunto mucho más amplio. Cada uno de estos estilos elabora a su vez elementos de las estratificaciones de la lengua (los *linguistic diatypes*), teniendo siempre presente que la lengua constituye una "opinión pluridiscursiva sobre el mundo", en el sentido que ella lleva consigo las huellas de los contrastes ideales, culturales y sociales dialécticamente puestos en relación por el escritor. Para Bachtin, el sistema lingüístico es aún más complicado y variado que para Bally y es a través de sus variedades, presentes en el texto, que la diversidad conflictiva de la sociedad penetra en la obra literaria.

El estudio de estos estilos coincide por tanto con el estudio de los puntos de vista evocados en la obra. Y Bachtin nos demuestra muy claramente que el autor no se limita a identificar cada personaje con un punto de vista respectivo. En cierto modo, el autor está siempre presente, no tanto con su propio estilo sino más bien con el manejo

que hace de los estilos ajenos. En primer lugar tenemos que, mediante el discurso indirecto libre descubierto por Bally, se amalgama el discurso del autor con el del personaje, del cual puede asumir en parte los deícticos, la emotividad, los tics y las señales lingüísticas. Luego tenemos que una gama vastísima de artificios literarios, que va de la estilización a la parodia, sirve para revelar indirectamente la actitud que el escritor asume frente a lo que dicen o piensan sus personajes. En definitiva, se trata de un diálogo continuo entre el autor y sus personajes, de un enfrentamiento continuo entre las ideas que cada cual asume como propias y que se encuentran dialécticamente en cada frase del texto.

Ya que hemos hecho notar la primera novedad de Bachtin, o sea la sustitución de la idea de un estilo único por la de una pluralidad de estilos, se puede ahora añadir que a cada estilo se lo puede definir según sus *style makers*, entre los que los ideogramas tienen un lugar privilegiado. Una segunda novedad es la inserción de la obra en una perspectiva de puntos de vista, en relación a los cuales, el punto de vista del autor se puede mover con una infinidad de efectos. Es así que se renueva y se enriquece la segmentación formalista del texto. Pero la novedad más importante es la de haber puesto en movimiento los emisores reales y ficticios del discurso textual y de los discursos que el texto contiene, teniendo presente que todos los discursos son portadores de opiniones y emociones. Se preparaba, de esta manera, una inevitable convergencia con las teorías principalmente norteamericanas sobre el autor y el lector implícito, el narrador y el narratario, etc., que trataban de evitar el aislamiento del texto en un espacio sin resonancias.

6. También Jakobson tiene siempre presente el circuito de la comunicación, donde siempre un emisor envía un mensaje a un destinatario. Y es, en realidad, solo por las características intrínsecas de la comunicación literaria –un mensaje enviado por un emisor ausente a un destinatario desconocido– que su atención se ha tenido que centrar en el mensaje. El circuito de la comunicación valoriza la función (precisamente, la comunicativa) del texto literario pero también nos recuerda que el texto literario es un artefacto lingüístico con un contenido semántico, es decir con significados y con un sentido. En otras palabras, es un producto semiótico. El emisor, no ya considerado como una persona con biografía o como vehículo de sentimientos, es el garante del *status* semiótico del texto y el receptor es quien lo actualiza con la reactivación de sus contenidos semióticos.

Es por esto que concentrarse en la forma lingüística del texto es imprescindible, visto que el texto es, en primer lugar, un producto lingüístico. Pero no hay que demorarse indefinidamente en el aspecto lingüístico, puesto que la naturaleza semiótica del texto le atribuye al lenguaje funciones mucho más ricas y complejas que la de transmitir informaciones, esencial solo en el lenguaje oral. El lenguaje de la obra literaria posee un número potencialmente infinito de funciones comunicativas. Hjelmslev ha iniciado una eficaz organización de las mismas a través del concepto de semiótica connotativa y sus propuestas luego han sido desarrolladas desordenadamente con la imagen de la pluralidad de los niveles, o de la convergencia de los códigos. De lo que podemos estar seguros es de que el texto literario contiene en sí un mundo completo, tan vivo y complejo como el mundo en que vivimos. Y si bien sigue siendo difícil definir todos los procesos mediante los cuales este mundo se sintetiza en la linealidad lingüística del texto, esto no nos autoriza a dudar de la existencia de tales procesos. Las sugerencias que nos ofrece la gramática transformacional, a este respecto, se revelan completamente embrionarias. Aun así, la intención de encontrar en la elección de las palabras o de expresiones la llave para penetrar en el espacio de la invención nos parece por demás simplista. La crítica estilística, como Spitzer ya había comenzado a sospechar, ha concluido su ciclo vital. En cambio, una estilística de base lingüística que se proponga como instrumento indispensable para un primer análisis del texto sigue siendo válida. Sobre la comparación, más de una vez propuesta, entre Spitzer y Bally, pienso que el grandioso camino panorámico iniciado por Spitzer conduce menos lejos que el más estrecho y modesto que nos indicara Bally.

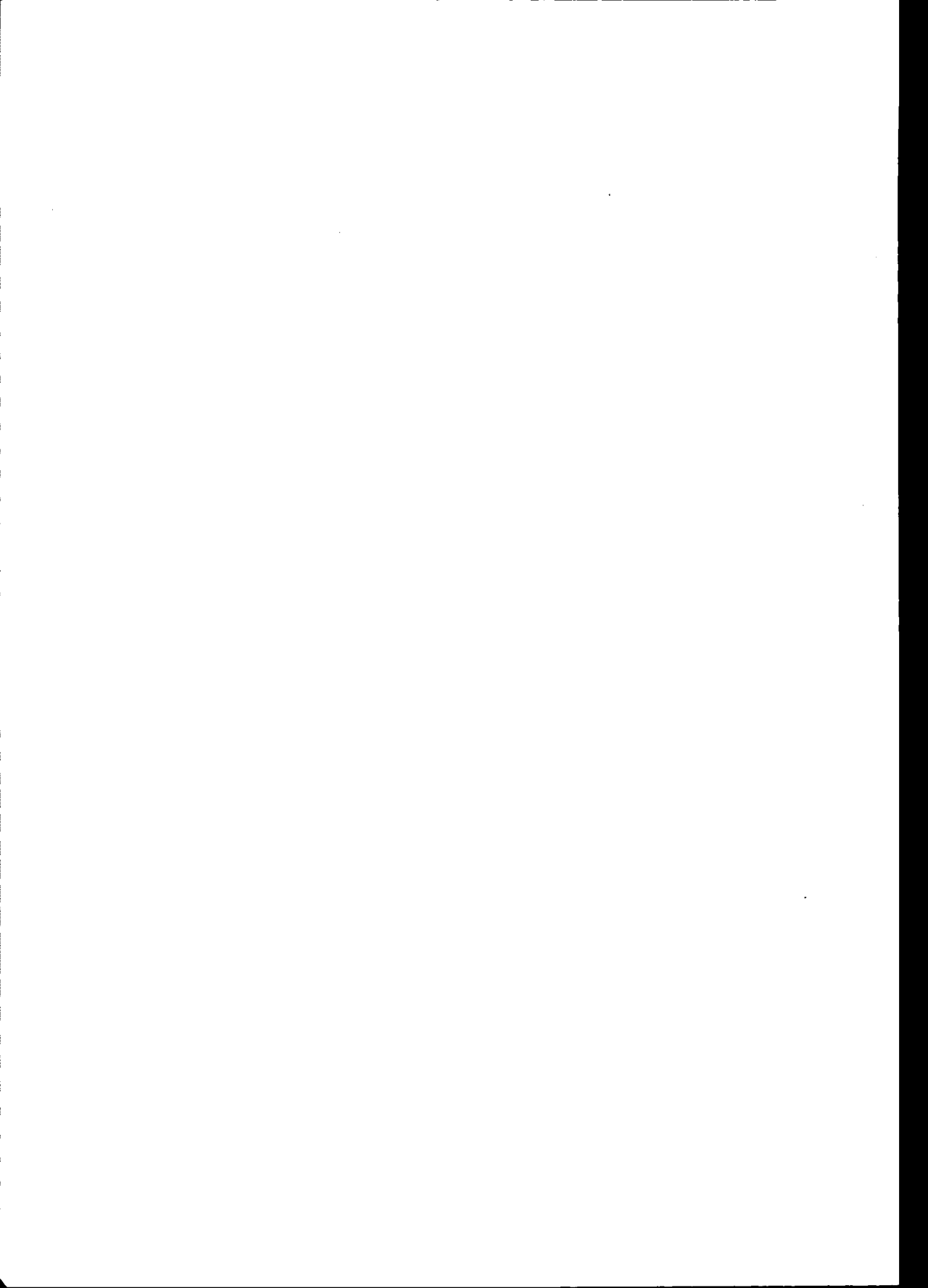
CESARE SEGRE  
*Università degli Studi di Pavia*

*(Traducción de Hugo Edgardo Lombardini)*

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. 1961. *Langue et littérature. Actes du VIIe Congrès de la Fédération Internationale des Langues et littératures Modernes*, Paris, Le Belles Lettres.
- ALONSO, D. 1952. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 2ª ed., Madrid, Gredos.

- BACHTIN, M. 1970. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- . 1978. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BALLY, C. 1912. "Le style indirect libre en français moderne", en *Germanisch-Romanisch Monatsschrift*, IV.
- . 1921. *Traité de stylistique française*, vol. I, 2 ed., Heidelberg, Winter.
- . 1936. *Le langage et la vie*, 3 ed., Zürich, Niehans.
- Cahiers Ferdinand de Saussure. 1960, n°17, Genève, Librairie Droz.
- JAKOBSON, R. [1960]. "Linguistique et poétique", en Jakobson 1963, pp. 209-248.
- . 1963. *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- MUKAROVSKY, J. 1936. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha (trad. it. id., 1966, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi y trad. cast. id., "Función, norma y valor estético como hechos sociales" en id., 1977, *Escritos de estética y semiótica del arte*, [edición de Jordi Llovet], Barcelona, Editorial Gustavo Gili, pp. 44-121).
- SAUSSURE, F. DE. 1916. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- . 1974. *Cours de linguistique générale*, (ed. crít. R. Engler), Wiesbaden, Harrassowitz.
- SCHELLING, F.W.J. von. 1927a. *Werke*, III, München, Beck und Oldenbourg.
- . 1927b. "Philosophie der Kunst", en Schelling 1927a.
- SPITZER, L. 1928. *Stilstudien*, 2 vol. München, Hueber.
- . [1930]. "Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken", en Spitzer 1931a, pp. 4-53.
- . 1931a. *Romanische Stil- und Literaturstudien*, I, Malburg, Elwert.
- . 1931b. "Die klassische Dämpfung in Racines Stil", en Spitzer 1931a, pp. 135-268.
- . 1961. "Les études de style et le différents pays", en AA.VV. 1961, pp. 23-39.
- . [1963]. "L' "Aspasia" di Leopardi", en Spitzer 1976, pp. 251-292.
- . 1970. *Etudes de style*, Paris, Gallimard.
- . 1976. *Studi italiani*, (edición de C. Scarpati), Milano, Vita e pensiero.
- STAROBINSKI, J. 1970. "Leo Spitzer et la lecture stylistique" en Spitzer 1970, pp. 7-39.





## EL INICIO DEL CAMBIO LINGÜÍSTICO EN BALLY *UNA INTERPRETACIÓN*

La metáfora de la lengua interpretada como organismo que subyace a los estudios del siglo XIX, aunque reiteradamente criticada, encierra en sí tres problemas cuyas respuestas favorecieron el desarrollo del pensamiento lingüístico hasta el día de hoy.

*Estructura propia, teleología y dinamismo* son las palabras claves. Wilhelm von Humboldt es el representante del siglo que trata más en profundidad las causas y consecuencias surgidas de interrelacionar estos conceptos, sentando las bases para una teoría del cambio. Metodología de las ciencias naturales, acercamiento con la historia y la filosofía, y búsqueda de explicación de los fenómenos y no solo de descripción de los mismos son sus contribuciones teóricas sobresalientes.

W. D. Whitney critica la visión de la lengua como organismo autónomo de los hablantes, y la enfoca como institución social de carácter convencional que sirve como medio de comunicación, y cuyo ser se funda en estar sujeta al cambio continuo. La lengua cambia por la influencia de los hablantes que la usan con fines comunicativos. De esta manera, la comprensión, la convencionalidad y la comunicación fundamentan lo que ya es una teoría del cambio.

Es H. Paul, sin embargo, quien agrega a la visión de la lengua como ente histórico que se desarrolla, la de lengua como producto cultural y sin olvidar a Whitney da los principios para una historia de la lengua. La lengua *institución* resulta siempre del trabajo de la comunidad, y su desarrollo tiene lugar solamente por la acción de muchos individuos; es un producto cultural.

Ferdinand de Saussure sabrá capitalizar posteriormente las propuestas de sus antecesores y dar cientificidad a los estudios lingüísticos abriendo las puertas al estructuralismo diacrónico.

E. Coseriu hará las críticas más importantes a la división diacronía/sincronía, aunque mantendrá la oposición en lo metodológico. Retomando Humboldt sostendrá la simultaneidad del *sistema* y el cambio constante, criticando así los cambios entre distintos estados del estructuralismo diacrónico. Su diferenciación entre *Norma*, *Sistema* y *Tipo* le permitirán explicar cómo cambia la lengua.

R. Keller, volviendo a Humboldt y a Paul, clasifica la lengua entre los *fenómenos del tercer tipo*, como artefacto y hecho natural, dentro de una teoría evolutiva de la lengua. Fundamenta dicha teoría, por un lado, en el carácter experimental de la comunicación, entre cuyos objetivos se encuentra no solamente la comprensión, sino, y sobre todo, la intención de influenciar sobre el otro; y por otro, en la naturaleza hipotética de la competencia individual basada en la posibilidad de éxito al comunicar. Entender la lengua como fenómeno cultural y natural le permite a Keller enunciar la *hipótesis de la mano invisible* para tratar de explicar el pasaje, siempre oscuro, desde la creatividad individual al cambio lingüístico. Pero entre la creatividad de la *energeia*, y la *hipótesis de la mano invisible*, está Charles Bally, quien logra ir, en su estilo de domingo a la mañana, de Humboldt hacia Keller.

En el presente trabajo nos apoyamos en los hitos marcados por Humboldt y Saussure para llegar a Bally. En los primeros apartados nos ocupamos de las nociones fundamentales que nos permiten luego ensayar una interpretación de la forma en que conviven *ergon* y *energeia* en los escritos de Bally y de cómo se inician las innovaciones en el lenguaje.

## 1. SOCIEDAD E INDIVIDUO

La dicotomía fundamental que corresponde tratar radica en la diferencia y relación entre *Forma* y *Dinamismo*, *Lengua* y *Habla*, o en términos de Bally, *Pensamiento* y *Sentimiento*. Allí están presentes, o de allí se derivan, la relación sociedad/individuo y el papel de la lengua en dicha interacción.

La lengua está inmersa en la historia y en la sociedad. "Die Sprache ist aber kein freies Erzeugniss des einzelnen Menschen, sondern gehört immer der ganzen Nation an [...]" (1963,18)<sup>1</sup> dice Humboldt. Sin

<sup>1</sup> "La lengua no es una creación de los individuos, sino que pertenece siempre a toda la nación." (Trad. de la autora.)

embargo, atiende a la fuerza del individuo que en la sociedad objetiviza su subjetividad a través de la lengua. “[...] die objektive Wahrheit geht aus der ganzen Kraft der subjectiven Individualität hervor. Dies ist nur mit und durch Sprache möglich” (1968,20).<sup>2</sup> ¿Pero qué quiere decir Humboldt al considerar que la lengua es social y que a su vez “[...] wird die Sprache der grosse Übergangspunkt von der Subjektivität zur Objektivität.”? (1968,18).<sup>3</sup> La lengua permite descubrir lo desconocido, y es reflejo directo de los distintos enfoques de la realidad: “Ihre Verschiedenheit ist nicht eine von Schällen und Zeichen, sondern eine Verschiedenheit der Weltansichten selbst” (1968,20).<sup>4</sup> En Humboldt, las evaluaciones de los distintos sujetos hablantes que cobran cuerpo en el intercambio con el otro logran por ese mismo camino objetivizarse y a la vez diferenciar claramente el objeto en sí mismo.

Por su parte es F.de Saussure quien identifica el lado individual y el social (1980,24) y sintetiza sociedad y comunicación a través de la posibilidad de entendimiento que surge de la *langue*. Tres caminos desembocan en la comprensión, o la permiten: la lengua como herencia (1980,105), como hábito (1980,30) y como contrato (1980,31). Para Saussure, *social* quiere decir consenso, acuerdo, hábito, herencia (*langue*), e *individual* significa exactamente lo opuesto (*parole*). Humboldt ve la necesidad de que la lengua funcione en sociedad, pero desde cada uno en su intercambio con el otro.

Bally sigue a Saussure al definir la función del lenguaje natural: “[...] *le langage naturel*, [...] n'est au service ni de la raison pure, ni de l'art; [...] Il est simplement au service de la vie, non de la vie de quelques-uns, mais de tous, et dans toutes ses manifestations: sa fonction est biologique et sociale” (1925,17). Con la *función social* apunta a la comprensión entre los miembros de la comunidad. Acepta la necesidad de una *langue* para que haya comprensión, de *une âme collective* que logró la síntesis del sistema de la lengua; pero le opone la búsqueda de expresividad y la necesidad de alcanzar un fin en la interacción con el otro. Bally redefine la relación hombre:sociedad, le incomodan las dicotomías que Bally-Sechehaye-Saussure imprimieron y se acerca a

<sup>2</sup> “La verdad objetiva surge de la fuerza de las subjetivas individuales.” (Trad. de la autora.)

<sup>3</sup> “La lengua deviene el camino fundamental de la subjetividad a la objetividad.” (Trad. de la autora.)

<sup>4</sup> “Su diversidad (la de las lenguas) no reside en los sonidos y en los signos sino que radica en el enfoque mismo del mundo.” (Trad. de la autora.)

Humboldt. Ve lo social como lucha, desacuerdo, ausencia de adaptación y de armonía. Dice entonces: “[...] si l’homme est fait pour vivre en société, il n’est pas socialisé, comme [...] les abeilles [...] les instincts individuels sont loin d’être subordonnés chez lui à l’instinct social [...] l’instinct social se manifeste surtout sous forme de lutte” (1925,26). No se refiere Bally a *lucha* en el sentido de *hostilidad*, *odio* o *guerra*, sino en el *sens psychologique* de la palabra *lucha*. Donde hay contacto entre seres humanos hay *lucha*: “[...] parce qu’il ne peut jamais y avoir entre eux adaptation absolue, harmonie parfaite des mentalités. [...] lutte suppose simplement concordance incomplète des croyances, des désirs et des volontés. [...] (la lutte) elle résulte d’un conflit entre le moi du sujet et son instinct social” (1925,26-27). El principio de *lucha* está en la base de los puntos siguientes que tratan la relación: sujeto hablante/lenguaje/*el otro*. Si Bally entiende lo social como *lucha*, ¿qué lugar le queda a lo individual? El más determinante, el de la *evaluación*, porque la falta de armonía perfecta entre los distintos seres humanos deriva del hecho de que cada uno evalúa el mundo de distinta manera. El individuo tiene así la necesidad de hacerse comprender, de manifestar su afectividad y expresividad, de actuar sobre la herencia y sobre los demás. *Le langage* tiene validez social, pero el instinto social significa *deseo*, *diferencias de opinión*, *lucha*. De este modo Bally cambia el punto de vista y pone en lugar privilegiado lo que hasta ahora llamamos *individual*.

## 2. ¿COMPRENSIÓN O INFLUENCIA?

Como señalamos en el apartado anterior la lengua es simultáneamente herencia y *energeia*. Humboldt ve que la lengua-herencia permite lograr la comprensión entre los hablantes, pero sostiene que no es un producto muerto, sino una tarea creadora (1963,416) que consiste en expresar por medio del sonido articulado el pensamiento (1963,418). La lengua se desarrolla continuamente, en cada acto comunicativo, al permitir que se estructuren los pensamientos en el individuo. No hay en Humboldt búsqueda de influencia en la interacción comunicativa. *Interacción* significa para él *comprensión*. No queda clara la forma en que estos dos conceptos se conectan con la *Thaetigkeit* (tarea), porque sigue entendiendo lo social como acuerdo. Humboldt llega a formular la convivencia de *ergon* y *energeia*, no a explicarla. Proporciona de todos modos una pauta, la *evaluación*.

Por otro lado, del carácter pasivo/activo del lenguaje y de la forma

en que funcionan lo asociativo y lo sintagmático se puede entrever cómo corresponde entender la comprensión dentro de la teoría saussureana. A la esfera de lo pasivo se asocia lo social y a la esfera de lo activo, lo individual (1980,30). El hablante de Saussure también expresa su pensamiento personal a través de la lengua, pero este acto *individuel de volonté et d'intelligence* es, en el sentido aristotélico, *dynamis*, aplicación de una técnica, una mera combinación. Estas combinaciones son las relaciones sintagmáticas de dos o más términos igualmente presentes en una serie efectiva (1980,171), producto de dos procesos: selección y combinación. La *langue*, por el contrario, es pasiva y carente de premeditación, reflexión que solo interviene en la *langue* para permitir una tarea de clasificación. Estamos en el terreno de los sintagmas y paradigmas y del mecanismo de la lengua. Si bien las citas mencionadas nos llevan a entender que Saussure estaba a favor de una división tajante entre *langue* y *parole*, donde la actividad queda totalmente fuera de la *langue*, corresponde aceptar que no se especifica hasta qué punto el sintagma pertenece o no a la lengua, ni cuál es el grado de inactividad de la *langue*.

Bally, en principio, no se aparta del pensamiento saussureano, en el que la *parole* queda reducida a una mera combinación de la herencia. El hablante de Saussure sufre la lengua, y el de Bally en parte también. Sin embargo, la concepción de Bally del instinto social y su visión de la vida lo llevan a desarrollar la noción de *actividad* que va mucho más lejos del quién elige qué de Saussure. "Mais nous ne subissons pas toujours la vie: nous la faisons aussi; la façon même dont nous la subissons est une préparation à l'action" (1925, 20), empieza diciendo Bally. Y aquí surge la otra ecuación enriquecedora: vivir, como hablar, es crear continuamente para no destruirse, "[...] (la vie) elle crée sans cesse pour ne pas se détruire, par haine du néant, et sans cesse il faut faire sa vie; vivre c'est lutter à tout instant contre la mort". "Les hommes [...] ils ont tous en commun cette aspiration vers une fin qui n'est jamais et devient toujours; c'est ce qui donne au langage naturel ce je ne sais quoi qui le distingue si nettement de l'expression intellectuelle" (1925, 20/21). El lenguaje como la vida tienden a la acción, persiguen un fin, luchan contra la muerte. Y el principio de lucha aparece en la base del lenguaje entendido como instrumento para actuar sobre el otro. En ese marco el lenguaje se transforma en "[...] une arme que chaque interlocuteur manie en vue de l'action, pour imposer sa pensée personnelle [...]" (1925, 27). El lenguaje es *une action exercée sur l'interlocuteur*. Estamos en la fuerza perlocutiva: "on persuade, on prie, on ordonne, on défend" (1925, 23). Y utilizar el lenguaje es, siempre,

evaluar: "Le jugement intellectuel *La terre tourne se change en jugement de valeur dans la bouche de Galilée s'écriant devant ses juges: E pur si muove!* Ce n'est plus une vérité scientifique, c'est l'affirmation d'une valeur attachée à cette vérité: elle paraît si précieuse à celui qui l'émet, qu'il risque sa vie pour elle" (1925, 19). Se perfila así la forma en que Bally ve el momento creativo: las distintas evaluaciones, la falta de acuerdo, provocan lucha por conseguir un fin (actuar sobre el interlocutor), usando el lenguaje como instrumento.

Como Saussure apunta a la comprensión, se ve obligado a hacer hincapié en lo convencional y a dejar de lado todo aquello que exceda dichos límites. El mecanismo de la *langue* se reduce a un juego de sintagmas y paradigmas. Las nociones que sobre todo permiten la comunicación están ligadas al sistema y a la herencia.

Bally, al redefinir la relación hombre-sociedad-lenguaje, está a su vez, implícitamente, redefiniendo la noción de *comunicación*. La consecuencia inmediata, y productiva para los estudios lingüísticos radica en que la función fundamental del lenguaje es manifestar el yo, influir sobre el otro y no (¿solamente?) comunicar. Surge inmediatamente otra cuestión: ¿qué papel tiene el oyente en la propuesta de Bally? Está claro que para Saussure dicho papel es decididamente pasivo (1980, 29). Se trata de un oyente que no interviene activamente en el proceso de comprensión. Bally va más allá que su maestro en su visión del Oyente. Dice que "[...] dans la langue parlée l'interaction des individus et la contrainte sociale sont au premier plan [...]" (1944, 24). La interacción y el instinto social vistos como lucha presuponen un Oyente activo. Sin embargo, Bally mide el margen de acción del Oyente en la *enunciación* a partir de la evaluación que el Hablante hace del Oyente. El Hablante, con el fin de *agir sur l'écouteur* se representa: "[... ] son âge, son sexe, son rang, le milieu social auquel il appartient [...]" (1925, 28). Es una evaluación de las relaciones existentes entre él y el Oyente y, sobre todo, del grado de resistencia o de aceptación de la otra persona. Es tras esa evaluación, cuando el hablante pasa, por ejemplo, de la orden a la súplica. Y es el resultado de esa misma evaluación individual, los distintos enfoques que el Hablante tiene del mundo, lo que está en la base de la lucha y lo que provoca el momento creativo. Bally sigue parado en el Hablante porque todo su enfoque está sustentado en la noción de *evaluación*.

En Humboldt, ya dijimos, comprensión es interacción (1963, 419). El autor no se limita a la comprensión en abstracto, sino a la comprensión en el uso constante del intercambio cotidiano. Es este un primer paso. Está lejos de la *langue* de Saussure, y más cerca de Bally. Por el

contrario, Saussure pone el acento en la comprensión pasiva; Humboldt asocia lengua herencia-acuerdo-comprensión, pero tiene en cuenta la interacción y la evaluación. Bally llega al actuar sobre el otro, viendo allí la función principal del lenguaje.

### 3. FORMA Y DINAMISMO. LANGUE Y PAROLE: LANGAGE

Otro concepto que se hereda del Siglo XIX es la lengua como *Forma* (Humboldt, 1963, 420). En la *Forma/Stoff*, de Humboldt está la estructura que organiza la *langue* de Saussure. La *Forma* se constituye en Humboldt sin contradicción con el *dinamismo*. El *dinamismo* de la lengua sumado a las constantes evaluaciones permiten la creatividad (1963, 418-19). Esa tarea de la que habla Humboldt es, nos dice Coseriu (1988), una tarea creativa, en el sentido aristotélico, y no solamente productiva. Va más allá de la *dynamis* porque no se limita al empleo de una técnica aprendida previamente. No le está dada al ser humano la creación ex-nihilo. La creatividad se realiza así en dos direcciones, por un lado la creatividad proveniente de la realización de la lengua en la historia, y por otro, la creatividad que trasciende el uso de la técnica, la lengua como *offene Technik* (técnica abierta). La creatividad como realización de la lengua en la historia plasma, no solamente la comprensión sino también los sentimientos (Humboldt, 1963, 428).

Volviendo a Saussure, la noción de *système de valeurs pures* que él marca provoca en la historia de la lingüística, en primer lugar, una sobrevaloración de la lingüística sincrónica descriptiva, y posteriormente (tras las tesis de Praga), una nueva visión del estudio del cambio. Saussure explicita el papel estructurante de la *forma* (1980, 25), mientras que a la *parole* le queda el lugar del uso del sistema, la técnica, la realización concreta y momentánea.

En Bally *le langage* es al mismo tiempo sistema inconsciente, de validez colectiva, estructura y sentimiento, deseo, voluntad, afectividad, principio motor y realización del pensamiento al servicio de la vida: "Le langage ne se comprend bien qu'en fonction de la pensée telle que la vie la façonne, et l'on peut se représenter cette pensée comme un organisme dont l'intelligence logique forme l'ossature; les muscles et les nerfs, ce sont nos sentiments, nos désirs, nos volontés toute la partie affective de notre esprit; ils en constituent le principe moteur; sans ce système nerveux et musculaire de la pensée, l'intelligence

pure n'est plus qu'un squelette" (1925, 30). Bally relaciona pensamiento y vida (*historia* diría Humboldt) e inmediatamente pensamiento y lenguaje. Ve en el lenguaje, así inmerso en la historia, dos realidades: vuelve a la pasiva y estructurante *langue* de Saussure, pero, y va más allá, humaniza la *parole* y considera los sentimientos como principio motor. Pone además énfasis en la simultaneidad de las dos fuerzas, la fuerza estructurante y la dinámica: "[...] le système d'une *langue* est une toile de Pénélope qui se fait et se défait sans cesse, parce que l'intelligence et la sensibilité y travaillent simultanément [...]" (1925, 22). Y en estos últimos conceptos está la marca a fuego de sus escritos. El lenguaje expresa el pensamiento y los sentimientos. Aunque el hablante diga simplemente *Hace calor*, nunca se trata de una mera constatación, sino de un juicio práctico susceptible de determinar una acción o una impresión afectiva (1925, 21). Sea uno u otro caso, no se puede llegar a ellos más que *en faussant la réalité et la vérité*. "Pour être expressif, le langage doit sans cesse déformer les idées, les grossir ou les rapetisser, les retourner, les transposer dans une autre tonalité" (1925, 24).

Ahora bien, si tenemos en cuenta lo dicho previamente respecto de Bally, encontramos que detrás de la expresividad están el principio de interacción, y la realidad. Vemos entonces que la afectividad y la expresividad tienen en Bally un valor muy amplio. Bally hace hincapié en que el pensamiento es esencialmente subjetivo, en que todo pensamiento dependiente de la vida es afectivo (1925, 25), y la afectividad es "la marque extérieure de l'intérêt personnel que nous prenons à la réalité" (1925, 113). Llegamos finalmente a que la afectividad así definida es una forma de la evaluación. Y, a través de la afectividad, Bally logra ubicar más allá el objetivo/función de la lengua. No se trata ya solamente de que la lengua permita la comprensión entre los distintos miembros de la comunidad, sino también, o sobre todo, se trata de que permita la manifestación de la afectividad/evaluación de cada uno de los hablantes. ¿Es que Bally se ha volcado al individuo para hacer una *linguistique de la parole*? No. Detrás del individuo de Bally está la interacción. Corresponde entonces dar alguna respuesta a la forma en que se soluciona la coexistencia de individuo/afectividad/creatividad e interacción/inteligencia lógica/armonía.



#### 4. ¿POR QUÉ HAY INNOVACIÓN EN EL LENGUAJE? ¿POR QUÉ LA LENGUA HEREDADA ES INSUFICIENTE?

En Humboldt el cambio lingüístico es la prueba fehaciente de la existencia de energía creativa en el lenguaje. Las distintas creaciones se plasman a veces en cambio. En general considera la bibliografía que en la teoría de Bally se justifica la creatividad en la interrelación lengua-historia. El cambio responde entonces al destino del ser de la lengua y de su evolución, que puede ser explicado por los procesos regulares del cambio. Es lo que hace de la lengua una *offene Technik*. Ahora bien, en la medida en que se den explicaciones semejantes a estas, y contra lo que desearían, sin duda, trabajos como el de Cherubim o el de Keller, sostener esto es negar la creatividad en sí como fuente de cambio. Por el contrario, el papel que le da Humboldt al individuo sumado a la evaluación (tal como fue desarrollado aquí previamente) nos llevan a sostener que, ya en este autor, se asocian estrechamente las nociones de individuo, interacción, evaluación nueva, creación y cambio. Las lenguas son medios para descubrir. Sus diferencias son diferencias de *Weltansichten* (enfoques en el análisis del mundo). La innovación pertenece, en el *Curso*, a la esfera de lo individual. Como en Humboldt y en Bally, surge de la *langue* (1980, 227). No hay, sin embargo, en Saussure una explicación clara de las causas que dan lugar a la innovación, en el mismo párrafo se habla de hecho ocasional y de expresión del pensamiento: “[...] la création qui en (de l’analogie) est l’aboutissement ne peut appartenir d’abord qu’à la *parole*, elle est l’oeuvre occasionnelle d’un sujet isolé. [...] la forme improvisée par le sujet parlant pour l’expression de la pensée” (1980, 227).

Lo que corresponde preguntarse es: ¿el hablante no expresa ‘siempre’ su pensamiento? Y si lo hace solo ocasionalmente, en las otras oportunidades, ¿para qué se comunica? Bally da una respuesta, reinterpreta *l’expression de la pensée*. La creatividad está centrada en él en la afectividad = evaluación = expresividad. Advierte que el lenguaje heredado no le permite al individuo manifestar en cada circunstancia su evaluación original, su expresividad; el lenguaje es así un instrumento insuficiente (1925, 38). Pero, ¿por qué es insuficiente? porque es común a todos, es armónico y lo que el hablante justamente quiere expresar es su propia evaluación del mundo que es siempre diferente. El hombre marca su expresividad en la manera más o menos personal en que han sido pronunciadas las frases, en los gestos significativos, en las palabras empleadas en una acepción inédita, en la combinación original de palabras, en una imagen desconocida, es decir, en su propio

lenguaje o en la situación funcionando como signo (caso de la déixis). El hablante no crea ex-nihilo (1925, 38) desde tendencias subterráneas, crea y vuelve a la lengua, “[...] *le langage est la matière hétérogène et flottante où la langue a pris corps; c’est, à chaque moment, le bain nouricier où elle plonge, et qui par infiltration, lui fournit les moyens de se renouveler et de durer*” (1925, 119). Al cambio se llegará por infiltración. No estamos todavía en la instauración social del cambio, sino en su inicio.

Bally contesta así a la pregunta de por qué surge el cambio: porque el hombre prueba nuevas creaciones. La creatividad individual es fuente de cambio. El individuo crea por necesidad de expresión de su propia evaluación de la vida. Crea en la búsqueda de mayor efectividad en su accionar con ese instrumento que es el lenguaje. Un instrumento que como es consensuado no le alcanza. Presentamos a continuación un esquema que integra las nociones previamente discutidas, e intenta explicar el proceso de creación dentro de la teoría de Bally:

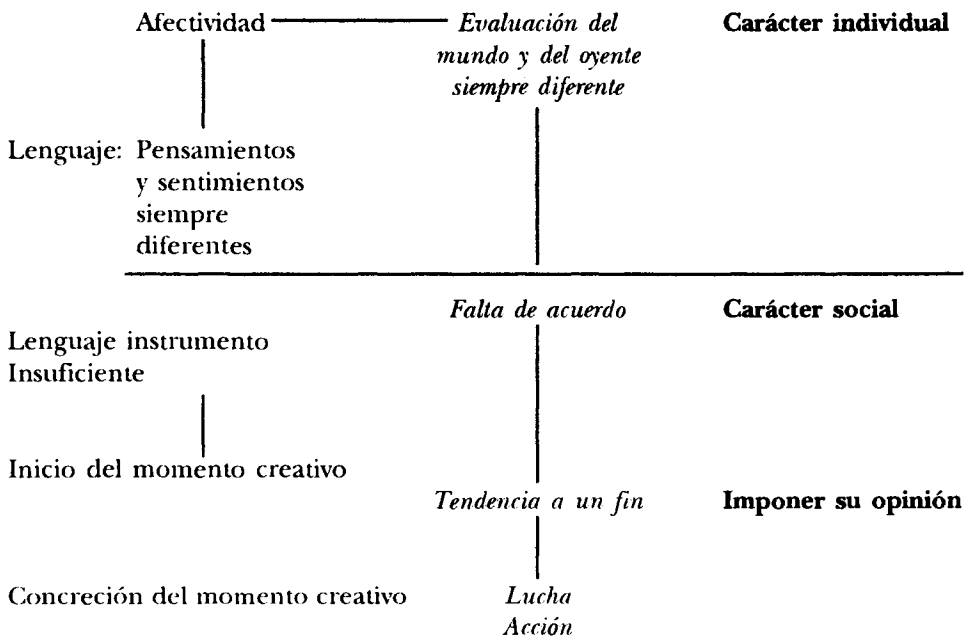


Figura 1

Tal como hemos tratado de esquematizar la interrelación de los conceptos desarrollados hasta aquí, el proceso parece ser el que pasamos a explicar. Cada uso del lenguaje es individual y es producto de una evaluación que el hablante hace del mundo y del oyente. Toda evaluación es afectiva, en el sentido de que es siempre nueva y diferente, es decir, no concuerda con las evaluaciones previas de la comunidad o del oyente. La lengua heredada, común, se presenta como una herramienta insuficiente para manifestar esta evaluación, y el hablante persigue como objetivo de su intercambio lingüístico no solo ser comprendido, sino, sobre todo, imponer su opinión. Es allí entonces donde comienza el proceso de la innovación que atañe a la lengua, para cumplir con el objetivo (influir sobre el otro), el hablante debe crear una herramienta adecuada, fiel a su siempre nueva afectividad.

## 5. ESTA VEZ INDIVIDUO Y SOCIEDAD

La pregunta que surge inmediatamente tras la reconsideración del momento creativo es: ¿Cómo se llega de la creación individual al cambio lingüístico?

Que la lengua sea en Humboldt *energeia* y no *ergon*, da el empuje inicial para entender que se encuentra en un continuo proceso de desarrollo. Contra la opinión de Keller, consideramos que se dan pautas en Humboldt para entender, cómo es que de la tesis de que el ser de la lengua es siempre un devenir, se sigue que el devenir es siempre un devenir-otro. Para Keller (1988) la noción de *Thaetigkeit* no es lo suficientemente clara. Quizás reside el problema en que Humboldt presentó a todos los personajes con su libreto, pero omitió algunas partes de la trama. La correlación mencionada y desarrollada previamente de individuo/interacción - evaluación nueva - creación-cambio es prueba de ello. Humboldt está mucho más allá de la lengua organismo de lo que parece. Y la *Thaetigkeit* debe entenderse desde la Evaluación y la Interacción que fundamentan el constante ser distinto de la lengua. Humboldt no articula de manera totalmente explícita estos conceptos, pero los presenta. El cambio queda sumergido en la tarea constante del espíritu humano de formular los pensamientos, tarea que desemboca en una evolución de signo positivo. Queda explícito en la teoría que la evolución conecta la herencia, el acuerdo y la comprensión con la creatividad, la interacción y la evaluación.

El proceso que, sin embargo, queda oscuro es el pasaje de lo individual a lo social. En términos de Humboldt, sería una parte de la objetivación de la subjetividad que excede la manifestación del yo en la interacción. Saussure, con su separación entre estático y evolutivo, sigue la tradición, pero a su vez invierte los valores. Se centran los estudios en lo estático. Tanto la sincronía como la diacronía serán analizadas desde ese punto de vista. Una larga y fructífera discusión se abre en torno a la incompatibilidad o compatibilidad de este otro par crucial de la teoría. El *Curso*, sin embargo, deja en claro que “À chaque instant [le langage] il implique à la fois un système établi et une évolution, à chaque moment il est une institution actuelle et un produit du passé” (1980, 24). Y que además la noción de *valor* desde la arbitrariedad del signo funda el estado/sistema resultante. La lengua tiende al sistema, y los cambios condicionan el sistema, todo cambio desemboca en sistematicidad, “[...] la valeur d’un terme peut être modifiée sans qu’on touche ni à son sens ni à ses sons, mais seulement par le fait que tel autre terme voisin aura subi une modification [...]” (1980, 166). La ausencia en Saussure de toda noción teleológica, según la cual los cambios se producen con una causa, para lograr ya sea una organización mejor o por lo menos diferente del sistema, deja sin respuesta al pasaje de lo individual al cambio. “La langue ne prémédite rien.” (1980, 127). El *Curso*, en realidad (con el que coincide Coseriu), solo sostiene una división metodológica, y la noción de valor es teóricamente previa a la, también metodológica, de sistema estático y homogéneo, los pasajes citados son al respecto lo suficientemente claros.

Bally, por su lado, defiende explícitamente la división irreconciliable (cf. sobre todo Bally, 1937) de sincronía y diacronía, aunque su propia teoría la supera, saliendo también del corsé del sistema, “Mais on se tromperait grossièrement si cette vue générale (le système) aboutissait à présenter la *langue* comme une construction symétrique et harmonieuse” (1944, 18). Dice Bally:

Les langues évoluent sous l’action de deux tendances contraires: la tendance expressive, qui enrichit la pensée d’éléments concrets, produits de l’affectivité et de la subjectivité [...] d’autre part, la tendance intellectuelle et analytique, qui élimine les aspects de la pensée restés étrangers à l’idée pure, et diminue le volume des éléments linguistiques en faisant d’une partie d’entre eux des signes grammaticaux” (1925, 63). “Tout d’abord, les *langues* changent sans cesse et ne peuvent fonctionner qu’en ne changeant pas. À chaque moment de leur existence, elles sont le poursuit d’un équilibre transitoire” (1944, 18).

Pero a pesar del *sans cesse*, no ha perdido la noción de equilibrio. En la *Linguistique* plantea abiertamente el objetivo de demostrar que "Dans un système tout se tient" (1944,17). *Le langage* evoluciona por *une orientation nouvelle des esprits* y por la fuerza del sistema. Es, en definitiva, inconsciente y en los casos en que se puede hablar de un intento voluntario (neologismos de la moda o de la técnica), los efectos superan las intenciones o se desvían de ellas. Así explica el pasaje de lo individual al cambio. Respecto de este tema, Bally no fue más allá de las dos fuerzas estructurantes. Para llegar al cambio necesitó (o no pudo separarse) de la *langue*, entrando en contradicción con el cambio incesante que él mismo sostuvo. El límite de Bally al tratar el cambio fue su propio Saussure. Sin embargo pudo explicar por primera vez el proceso que va de la evaluación hasta la innovación. Las ideas más productivas de sus escritos en este tema, son la lucha y la evaluación. La primera abre la puerta a la acción que acarrea la posibilidad de éxito o no-éxito, de objetivo y de riesgo, recordando términos de Keller. La segunda a tres ámbitos: la experiencia nueva que se quiere comunicar/formular; el oyente y la alteridad de Coseriu o la competencia hipotética de Keller; y la lengua-instrumento que vuelve a que hablar es actuar. La noción de evaluación, ya esbozada por Humboldt, cobra cuerpo en Bally y se transforma en el eje de sus contribuciones a la teoría lingüística.

CLAUDIA BORZI  
Conicet  
*Universidad de Buenos Aires*

## BIBLIOGRAFÍA

- BALLY, Ch. 1925. *Le langage et la vie*. Zurich.  
—. 1937. "Synchronie et diachronie", *VR* 2, 345-352.  
—. 1944. *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, (1er. ed. 1932).  
COSERIU, E. 1968. "Sincronía, diacronía y tipología", *Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas I*, Madrid, 269-283.  
—. 1988. "Humboldt und die moderne Sprachwissenschaft", en J.Albrecht, J.Lüdtke y H.Thun (eds.), *Energie und Ergon I*, Tübingen, 3-11.  
CHERUBIM, D. 1975. "Introduction", en *Sprachwandel - Reader zur diachronischen Sprachwissenschaft*, Berlín/New York, 1-53.

- HUMBOLDT, W. von. 1963. (1820 )"Ueber das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung" y (1830-1835) "Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts", Flitner, A. y K.Giel (eds), *W.von Humboldt - Werke in fünf Bänden*, Darmstadt.
- KELLER, R. 1982. "Zur Theorie sprachlichen Wandels", *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 10, 1-27.
- . 1988. "Zu einem evolutionären Sprachbegriff", J. Albrecht, J. Lüdtkke y H. Thun (eds.) *Energie und Ergon II*, Tübingen, 143-158.
- SAUSSURE, F. de. 1980. *Cours de linguistique générale*. Ed. crítica preparada por Tullio de Mauro, Paris.
- STEMPEL, W-D. 1989. "Probleme und Perspektiven einer Stilistik der Alltagssprache". München, (copia mimeografiada).

## STILLER: LAS VOCES DE LA NOVELA

En la novela de Max Frisch, *Stiller*, sólo hay escritura. Son los apuntes de un prisionero y los comentarios que hace el fiscal a estas notas. Por lo tanto la trama se sitúa en el discurso, lugar frágil<sup>1</sup> según la expresión de Greimas. La obra subraya un aspecto<sup>2</sup> de esta fragilidad: el lenguaje es insuficiente para expresar lo real. Así se constata lo inefable de una experiencia y cobra importancia lo que queda por decir:

Lo importante es lo indecible, lo blanco que queda entre las palabras; estas palabras hablan siempre de lo accesorio, lo que nosotros no pensamos en realidad. Nuestro interés, el verdadero, se deja a lo sumo parafrasear, y esto quiere decir enteramente, al pie de la letra, que se escribe alrededor. (Frisch, 1979, 876).<sup>3</sup>

Entonces recurriremos a analizar el habla de los enunciadores para descubrir algunas de sus intenciones. White y Rolf, acusado y fiscal, manifestarán interesantes marcas de subjetividad. Veremos principal-

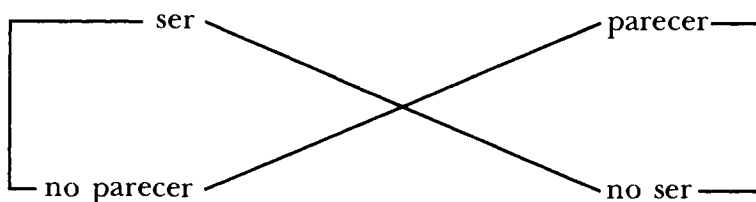
<sup>1</sup> Greimas habla del discurso como "[...] ese lugar frágil donde se inscriben y se leen la verdad y la falsedad, la mentira y el secreto; modos de veridicción que resultan de la doble contribución del enunciadador y del enunciatario (Greimas, 1989, 122)". En el capítulo tercero de *Stiller* hay un juicio sobre la palabra que coincide con lo anterior: "Parece que no logro hacerme comprender. Toda palabra es falsa y verdadera, ésta es la esencia de la palabra [...] (204)". Todas las citas de *Stiller* pertenecen a la edición de la Biblioteca de Bolsillo, febrero de 1990. Aclaremos que cada párrafo ha sido cotejado, y corregido en caso necesario, con la edición alemana (1976: Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main).

<sup>2</sup> Comenta Greimas en el capítulo citado cómo en la actualidad se ha perdido, por ejemplo, el significado que tenía dar la palabra a alguien, lo cual era suficiente para indicar una verdad. Ahora no es el 'qué' del discurso sino el 'cómo' lo que vale. Se considera más verdadero lo que convence más.

<sup>3</sup> El diario en el que Frisch hace esta afirmación es de los años 1947-1949.

mente su localización temporal, las modalidades del ser y del hacer que utilizan en sus predicados, el discurso referido, las isotopías.

El tiempo cero de la enunciación de White, único relator de la primera parte, es el de su estadía en la cárcel. En este momento su ser está sobremodalizado según el ser y el parecer. Él se mantiene en el no ser: "Yo no soy Stiller", pero lo parece. Si no es pero es juzgado como tal, hay una mentira<sup>4</sup> en el personaje. Es lo que ven los demás. Ahora bien, de modo inverso, este narrador dice ser White y no lo parece, por lo cual en este sujeto hay un secreto. Veámoslo en el cuadro semiótico de las modalidades veridictorias de Greimas (Greimas, 1989, 85):



White tiene un secreto: él es lo que no parece. Pero su objeto en el tiempo cero está claro: "[...] lo único que importa es no ser otro que el individuo que, por desgracia, soy en realidad [...](13)."

Él quiere ser él mismo, pero hay dos sobremodalizaciones actualizantes a tener en cuenta: ¿puede?, ¿sabe?

El otro sujeto, su oponente durante el encarcelamiento y al que podríamos llamar 'los demás', tiene por objeto que el prisionero diga que es Stiller. Utilizará la modalidad factitiva en el orden de la obligatoriedad: lo hacen hacer; lo hacen escribir, lo hacen decir, lo hacen obedecer:

[...] traen un paquete atado con un bramante; contiene el uniforme usado del desaparecido, y me mandan desatarlo. Yo no habría tenido que hacerlo, claro que no; por poco que me muestre amable se convencen cada vez más de que pueden hacer conmigo lo que quieran, como con Stiller. (177)

<sup>4</sup> Consideramos que en este caso sería más adecuado hablar de 'falsedad', ya que se trata de una categoría puramente lógica. Pero queremos conservar el término que utiliza Greimas en el capítulo citado.



En el tiempo cero ( $T_0$ ) se inserta un tiempo uno ( $T_1$ ) de la enunciación. White cuenta su estadía en Estados Unidos y Méjico dos años antes de que lo encarcelaran. Como narrador imprimirá sus huellas en lo que cuenta. Lo sucedido y lo visto durante aquellos años en América, lo particular, lo lleva a la reflexión sobre lo universal, sobre la existencia humana. White, atento a la realidad en aquel tiempo, descubre que hay momentos y lugares en la vida que explican todo y corresponden a grandes ideas. Así, por ejemplo, ante la imponente presencia del desierto, queda aterrado por el prodigio de nuestra existencia:

Antes no lo sabía, sólo lo había leído: ignoraba que lo que nos alimenta es producto de un estrecho oasis, tan maravilloso como la gracia misma. (33)

En los mismos Cuadernos, Primero y Tercero, va a contar historias, con personajes y lugares entre reales y míticos, que ofrecen un mismo efecto de significado: el de una búsqueda del sentido de la vida.

Un segundo tiempo de la enunciación ( $T_2$ ) es el de Stiller antes de su desaparición. Para mostrarnos a su rival y a la vez mantener su nueva identidad, White utilizará el discurso referido<sup>5</sup>. Va a contar lo que le cuentan quienes conocieron a Stiller. Un motivo recurrente une este mosaico de relaciones entre sí y con el escultor: la imposibilidad de aceptar a los otros y de ser aceptado.

¿Los demás nos pueden aclarar algo del enigma Stiller-White? Posiblemente, pero White como enunciador no deja que hablen siempre del escultor. Nos hace oír y ver a los personajes que él escucha. Tiende a darnos una imagen viva de quien habla. Lo logra al elegir la temática y la forma de lo que transmite.

En cuanto a la temática, nos cuenta más de la vida de los relatores que de la de Stiller. En cuanto a la forma, usa el análisis del discurso indirecto. Según Voloshinov, en esta modalidad hay una especie de contaminación recíproca entre el contexto autorial y el discurso ajeno; de modo que percibimos la voz del narrador contaminada con la del personaje:

<sup>5</sup> Voloshinov especifica cuál debe ser el campo de análisis del discurso ajeno: "El discurso referido es discurso dentro del discurso, enunciado dentro del enunciado, y al mismo tiempo discurso acerca del discurso, enunciado acerca del enunciado (1981, 143)".

*La danza era su vida*<sup>6</sup> Con una risa reprimida, que a más de uno desanimó o por lo menos le impidió proseguir cualquier conversación en serio, mantenía los hombres a distancia, y tanto si se lo creían como si no [...] *¿Por qué no la dejaban que fuera como era?* [...] Se comprende, *se entregaba a la danza*. Luego estaba *cansada, legítimamente cansada* y Julika lo decía *francamente* a todos los admiradores que la esperaban: *estaba cansada*. [...] *¿De qué serviría obligarla a que fuera a beber con él un vaso de vino, o, ya que Julika no bebía vino, una taza de té?* (100).

La supuesta objetividad del reportero está rota desde los mismos recursos utilizados, sin entrecomillados ni verbos introductorios. Las preguntas y exclamaciones retóricas que utiliza participan de uno u otro discurso.

White, al igual que con los recuerdos y con las historias, nos muestra a través de los discursos ajenos que va a hablar de un drama humano. Y las vidas de los demás lo ayudan a ir delineándolo.

Entonces, la estructura de la novela se presenta hasta ahora del siguiente modo:

- T<sub>2</sub>: los motivos de una desaparición. Es el tiempo de Stiller.
- T<sub>1</sub>: la búsqueda del sentido de la existencia y el intento de suicidio, del que es salvado por “la gracia”, “mi ángel”. Ya es el tiempo de White. A partir de este momento decide comenzar una nueva vida.
- T<sub>0</sub>: la nueva vida de White, desde la cárcel. Habrá cambio de narrador cuando este personaje desaparezca.

El enunciador de la segunda parte correspondería a un tiempo tres (T<sub>3</sub>). Su nombre es Rolf. Se refiere a la vida de Stiller después de la sentencia. Es muy significativo este nuevo narrador. Ya lo fue como personaje. Era el único que parecía entender la forma de veridicción que utilizaba el preso:

Pero aunque no pueda creerme, mi fiscal resulta mucho más simpático que mi abogado defensor; no se indigna si nuestras concepciones de la verdad no coinciden exactamente. (207)

<sup>6</sup> La bastardilla es nuestra; corresponde a las expresiones que podrían ser propias del personaje.

Y también, como White, cuenta historias. Le habló acerca de un hombre que transportaba una tela de color carne de la que no se podía deshacer.

Rolf escribe un epílogo en el que retoma los cuestionamientos de la primera parte. Para ello utilizará el diálogo directo con Stiller y no el relato del diálogo.

Las respuestas que han sido conquistadas por Stiller-White no alcanzan. En este  $T_3$ , al final del recorrido de Stiller, Rolf les agregará algunos elementos. Por ejemplo, qué es lo que implica la aceptación de sí mismo:

Al leer tus cuadernos me sorprendió que hubieses estado intentando constantemente aceptarte, sin aceptar a Dios. Y he aquí que se ha demostrado que eso es imposible. Dios es la fuerza que te puede ayudar a aceptarte a ti mismo. (509)

Rolf como personaje no es sólo una arista del desaparecido. Crece en otra dirección.

## LOS RECUERDOS Y LAS HISTORIAS DE WHITE

Desde el punto de vista enunciativo las historias y recuerdos representan lo sucedido en el  $T_1$ , el de White en Estados Unidos y Méjico. ¿Es que intenta explicar su pasado? Dice White:

Uno puede contar cualquier cosa, menos su verdadera vida; esta imposibilidad es la que nos condena a permanecer tal como nuestros compañeros nos ven y nos reflejan; ellos son los que pretenden conocerme, los que se dicen amigos míos y no permiten que cambie, los que niegan todo milagro (aquello que no puedo relatar, lo inexplicable, aquello que no puedo demostrar), únicamente para poder decir: te conozco. (74)

Y por otro lado, ¿cómo puede uno demostrar quién es en realidad? Yo no soy capaz de hacerlo. Yo mismo no sé quién soy. He aquí la espantosa experiencia de mi cárcel preventiva: no tengo lenguaje para expresar mi realidad. (96)

La realidad es mucho más profunda e inapresable que lo dicho por las palabras. White utilizará entonces el discurso descriptivo y el discurso narrativo, tan antiguos como el hombre. ¿Para qué? Vimos que su secreto radica en el ser y que su objeto es ser quien es. Sin embargo, en los textos, y especialmente en las preguntas, involucra al hombre. Observaremos que no se desvía de su objeto y que se da cuenta de que su búsqueda es universal.

## RECUERDOS DE MÉJICO

Desde la cárcel White recuerda Méjico. Describe, se detiene en algunos espacios. Hay dos en clara oposición: el desierto y la ciudad. Rodea estos lugares de preguntas o pareceres sobre el hombre.

El desierto es un lugar donde sólo hay colores, mucha luz, silencio y quietud:

Ni un pájaro en el aire, ni agua que corra, ni un insecto, sólo el silencio a mi alrededor, sólo arena y más arena, que no es lisa sino peinada y rizada por el viento, una arena que brilla bajo el sol como oro mate o como polvo de huesos [...] jamás el ruido de un animal [...]. (32).

Pareciera que no pasa nada, sin embargo mirar este lugar lo lleva a un descubrimiento:

[...] cada vez que lo miro quedo aterrado por el prodigio de nuestra existencia. ¡Cuánto desierto no hay en este planeta que habitamos! (33).

Sin nuestros ojos mortales que exploran ese desierto, no habría sol, sino únicamente una suma enorme de energía ciega sin nuestros ojos, no habría luna, ni tierra, ni universo, ni conciencia de la creación. (34).

A la ciudad mejicana, surcada de jardines flotantes, la llamará "Arcadia india". Subraya el significado universal que cobrará este paraje, donde hay "[...]rostros sacados de un paraíso perdido [...]" (34) Describe con parsimonia a sus habitantes, y dice: "...es un *desfile*<sup>7</sup> popular".

<sup>7</sup> La bastardilla es nuestra.

Llegará a otra conclusión: “[...]esto es lo que hace la gente en el mundo[...]”, es decir, caminar.

La ciudad de Méjico, como cualquier ciudad, es una realidad en la cual emergen la vida y la muerte. Los zopilotes (pájaros-cuervos) encabezan una cadena semántica de muerte y vida:

- ‘basura’, ‘perro muerto’, ‘cloaca’
- ‘abundancia de flores’, ‘pintoresco’, ‘luz ambarina’.

La descripción de esta ciudad se cierra con la imagen de una iglesia destruida y una pregunta:

[...] ¿qué pasa? Pero no pasa nada.[...] ¿Por qué esta angustia? [...] Y sin embargo, era precioso. ¿Y por qué no me quedé allí? (37).

Luego, Méjico le plantea también una huida. En Uruapán el volcán de Paricutín hace erupción. La lava no destruye pero recubre todo: “Yo me eché a correr; pero, ¿hacia dónde?”.

Un drama esencial se propone hasta ahora:

- aterrado por el prodigio de la existencia
- la angustia
- correr, ¿hacia dónde?

Existe el ser, pero ¿para qué? Hay que caminar o huir, ¿hacia dónde? El hombre frente al mundo reconoce su altura, “[...] sin nuestros ojos mortales que exploraban ese desierto no habría sol [...]”. Y no alcanza quedarse observando: debe caminar, buscar, ser.

## LAS HISTORIAS DE WHITE

White será protagonista de algunas de las historias. Otras parecerán cuentos populares. Pero todas ellas, la de Isidor, de Florence, de Little Grey, de Rip Van Winkle, nos muestran el drama de un hombre en relación con otros. Los demás forman parte de nuestra realidad, nos conforman, muestran facetas de nosotros mismos. Estas presencias se

imponen al hombre, aunque quiera negarlas. White nos revela una arista más de su secreto. El ser es, en su estructura, relación con un tú.

En la historia de Isidor hay verbos claves que la resumen: irse, volver, intentar, huir. Isidor no tolera que su mujer le haga las preguntas más cotidianas: “[...] no podía soportar que le preguntaran constantemente dónde había estado (49).”.

Pero su mujer no podía no hacerlas. Cuando él vuelve, no encuentra un cambio: “Isidor –preguntó ella– ¿dónde has estado durante todo este tiempo? (51)”. Es el que no acepta ni es aceptado. Las preguntas son la rutina; Isidor huye de allí.

En las dos historias de las que White es protagonista, la de Little Grey y la de la mulata Florence, el sujeto tiene objetos opuestos: soportar una presencia que se le impone o poseerla instintivamente. En la historia del gato:

[...] el alquiler consistía en mi obligación de alimentar al gato. Yo no puedo resistir los gatos (71)

[...] sentía su presencia incluso cuando no lo veía y llegó hasta el punto de obligarme a buscarlo cuando se hacía de noche. (72).

El cuento volvió a empezar: el gato se arrimaba al cristal de la ventana y bufaba. No había manera de acabar con aquel animal [...] (72).

En la otra historia aparece Florence. Ella es una persona para poseer en forma pasional:

‘¿Qué quieres?’, me pregunta. ‘Te quiero a ti’, grito. Y cuando la agarro, se ríe con toda la blancura de sus dientes. ‘Tengo marido’, me dice. ‘En marcha’, le contesto. (63).

Cierra estas historias la de Rip Van Winkle. Rip es un hombre que sueña, un idealista:

[...] no pescaba para coger peces, sino únicamente para poder soñar, porque su cabeza estaba llena de algo que él llamaba ideas, pero que no tenían mucho que ver con su realidad. [...] era un hombre con una vida interior [...] con la barbilla apoyada en la palma de la mano, meditando acerca de por qué no era completamente feliz. (81-82).

[...] era evidente que la cosa no podía continuar así, pero esta evidencia tenía ya años (83).

Entonces Rip decide ser cazador. De este modo nos indica una actitud que corresponde más a sus exigencias, será un buscador. Va a vivir un tiempo en otra realidad, su función será alzar una y otra vez los bolos en una sociedad de ancianos. Debe despertar, debe salir de allí. "Ya es hora de volver a casa". Y en casa es todo diferente: su mujer está muerta, no lo reconocen ni su hija ni sus amigos. Cuando le preguntan quién es, Rip se queda pensativo: "¿Quién sabe?", dijo: 'ayer todavía creía saberlo, pero hoy, que estoy despierto, cómo lo puedo saber?' (86) ".

Es un hombre que busca su ser, pero constata que fuera de su pueblo, su casa, su lugar de pertenencia original, no es: "¿[...] se había, pues, despertado en vano? Vivió durante algunos años más en el pueblo como un extraño en un país extranjero [...] (87)".

Nos presenta diferentes formas de relacionarse el hombre con la realidad. Hay una gradación descendente en la consideración que tiene el yo del tú, que lleva a una disminución del yo. Se resigna a soportar al otro, se apodera de él como un objeto, huye de su presencia o lo niega:

- White se resigna a soportar al gato Little Grey
- Isidor huye de la presencia de su molesta esposa
- White quiere tener a Florence, como si fuera un objeto
- Rip niega la relación con sus seres queridos:

'Rip Van Winkle era mi padre', dijo. '¿Qué sabes de él?' Rip la miró a los ojos y por un instante tuvo la tentación de decirle quién era, pero, ¿lo era en realidad? [...] Por fin dijo: *Tu padre murió*. (87).

En el Cuaderno Tercero White hará una larga narración. Es de cowboys y cuevas subterráneas. En este mismo cuaderno White le describe a su fiscal un barrio de Nueva York, el "Barrio de los perdidos". Es el barrio de los marginados y de los pobres, que nunca podrán salir de allí. Luego le cuenta a Rolf sobre aquellos que viajan todo el fin de semana por las afueras de esta gran ciudad, ¿para llegar a algún lado?. Por último relata su encuentro con la mulata Florence y otros negros.

Son todos recuerdos e historias que tiene White de su viaje por

Estados Unidos y Méjico, los momentos están ubicados en el  $T_1$  de la enunciación. Pero desde el  $T_0$  es notoria la presencia del narrador. En uno de los recorridos de lectura posibles puede verse la construcción mítico-religiosa que realiza con sus anécdotas. Vuelve a aparecer el significado del camino del hombre y su angustia ante la falta de respuestas, característica del hombre del siglo XX.

En el relato de la cueva el lugar está mitificado. El protagonista descenderá a ella como han descendido los grandes héroes. Será una catábasis, la búsqueda de un tesoro en lo profundo:

[...] llegué a una maravillosa profundidad, desde la que ya no se veían ni siquiera las estrellas. [...] Atraído por un verdadero laberinto, me volvíera hacia donde quisiera, seguí la luz de mi linterna, feliz como si llegara al final de todos mis deseos; pero al mismo tiempo aterrizado como si ya estuviera perdido, condenado como precio de mi curiosidad a no volver jamás a la superficie de la tierra, a no ver más la luz del sol [...] (187).

En las dos cadenas semánticas que se oponen en esta descripción aparecen nuevamente la vida y la muerte, la luz y las tinieblas:

fuelle	tierra rocosa
agua	inmenso y negro como la noche
luz	silencio sepulcral
sol del mediodía	abismo
tesoro fabuloso	pánico inexplicable
final del misterio	aquella oscuridad
mundo de ensueño	salto a la muerte

La primera cadena está identificada con la distancia, con lo infinito; en cambio la sombra es la cueva, lo inmediato, de donde parte la pregunta:

En aquel silencio sepulcral las gotas caían desde hacía milenios. ¿A dónde iba yo? Probablemente quería avanzar a una caverna donde ya no pudiera avanzar más, donde se terminara la incertidumbre [...] (188).



El protagonista de esta historia se llama Jim White. Knobel, receptor de la mayoría de los relatos, le pregunta al acusado si él es Jim White. En la respuesta el enunciador parece insistir en el carácter simbólico de lo que cuenta: “No –contesto riendo–, no exactamente; pero lo que a mí me ocurrió fue exactamente igual; exactamente igual. (200)”.

Unida a la aventura de la caverna encontramos la del Barrio de los perdidos, Bowery. Según White “Quien va a parar a Bowery ya no vuelve a salir jamás [...], y allí,

[...] en el reino de los perdidos, de los borrachos, de los fracasados [...] vi una silueta que no olvidaré nunca. [Es la figura de un anciano despojado], del vientre para abajo iba completamente desnudo. [...] Blasfemó, se cayó y se arrastró hacia la tierra helada; [...] intentó levantarse apoyándose en un farol, resbaló, volvió a quedar tendido en el suelo helado. (206)

Es el padrastro de White, figura que, tomando en cuenta las historias anteriores y las posteriores, adquiere en este cotexto el valor semántico del hombre perdido. Después del episodio de la cueva, el sujeto textual ya sabe del laberinto y del miedo a no encontrar una salida.

Jim alcanzó la superficie, pero el protagonista nos muestra ahora que existe para el ser humano la posibilidad de una perdición permanente, y esto lo aterroriza: “Lo removí, le levanté un brazo; estaba muerto. Su rostro me aterrorizó hasta el punto de que eché a correr. Y no di parte a pesar de que era mi propio padre (207)”.

A continuación describe un fin de semana en Nueva York. Las familias corren en sus coches buscando la naturaleza y pasan junto a grandes campos, “[...] un verdadero placer para la vista, el paraíso sobre la tierra. Pero la gente no se para”. La narración fluctúa entre una primera persona singular y una plural y los verbos están en presente, lo que indica una situación permanente y habitual. Los hombres buscan lo natural, y para eso “[...] miles de coches corren [...] todo el mundo va a la reglamentaria velocidad, [...] hay que seguir corriendo, corriendo [...] (208-209)”.

En este ordenado vértigo a lo largo de la carretera hacia su objeto, la naturaleza se presenta de dos maneras. En primer lugar, la que rodea la carretera, es “vasto y amable paraje natural”, “simple naturaleza”, “verde césped”, “verde soledad”. Alcanzarla saciaría el deseo de estos

hombres. Sin embargo, "se escapa y transcurre como en una película." No la pueden aferrar, entonces construyen una naturaleza artificial:

Pagamos una módica entrada para penetrar en la naturaleza, consistente en un lago idílico, un gran prado, donde se juega al base-ball, y un bosque de árboles magníficos destinado, por lo demás, a aparcadero de coches. Está abarrotado de hamacas, de mesitas, de altavoces y de puestos de bomberos, comprendido en el precio de la entrada. Dentro de un coche veo a una dama joven que lee una revista: *How to enjoy life* (209).

El narrador en plural se incluye entre estos hombres que llegan y alza su pregunta: "Quisiera saber a dónde conduce tanto correr". Universaliza esta situación particular. No poder salir de Bowery es estar perdido, pero también lo está quien corre sin saber hacia dónde, sin una utilidad final.

El encuentro con Florence es el último de los recuerdos de White en este capítulo. El objeto de su deseo es esta mujer mulata: "Yo sólo tenía amor por Florence". Cuando aparece tan claro el deseo de posesión, el otro se torna lejano e inaccesible. La observa bailar, magnífica y libre:

Florence hizo entre tanto un ademán con la gracia de una reina, un ademán de felicidad triunfal, que a mí, en mi falta de expresión física, me hizo sentirme como un inválido. Florence aterrizó en la pista como un pájaro ingrátido. [...] candorosa como una niña, una niña muy feliz [...]. Y yo me sentí casi consolado de mi confusa amargura, porque sabía perfectamente que jamás bastaría a aquella muchacha. Y aun me sentía más atraído por ella. (218).

Florence será el enlace con un suceso muy interesante, la oración de los negros. Allí aparece el elemento recurrente en todo el libro, las preguntas, pero en este caso rodeadas de un momento y lugar sagrados:

En cuanto al que hacía incansablemente las preguntas, ya no era un ser humano, sino solo el continente humano de aquella voz que se vertía sobre la comunidad. Sus preguntas se trocaron en llamadas, en cantos y finalmente en gritos dolorosos y penetrantes que me atravesaban hasta el tuétano de los huesos. [...] La oración del pueblo terminó, mientras la voz del que hacía las preguntas, después de haberse hecho cada vez más insistente, se fue apagando poco a poco en una especie de beatitud silenciosa (222).

Las preguntas tienen aquí un alocutor, "My Lord", y aparece una respuesta, de la que White se aleja con su acostumbrada ironía: "[...] el predicador llegó a sus solemnes mensajes: 'El Señor sabe que somos unos desgraciados, pero nos conducirá a la Tierra de promisión. El Señor nos guardará del comunismo [...]' (223)".

A través de estos hechos, que nos llevan al T<sub>1</sub> de la enunciación, su pasado en Méjico, White va definiendo cada vez más su drama: la no aceptación de sí mismo. Los paréntesis de esta cita son significativos:

(¡Ah, esta nostalgia de ser blanco, y esta nostalgia de tener cabello liso y este esfuerzo perpetuo de ser diferente de tal como uno ha sido creado, esta dificultad de aceptarse a sí mismo, yo la conocía, y solo contemplaba desde fuera mi propio infortunio, veía lo absurdo de nuestra nostalgia, de nuestro empeño en querer ser distintos de lo que somos!) (224).

En síntesis, el sujeto da pasos en cada una de estas historias. Es evidente la idea de camino, de recorrido. Luego de constatar en el Cuadeno Primero la incapacidad del hombre de aceptarse a sí y a los demás, se introduce un elemento diferente. A partir del Cuaderno Tercero, en el episodio de la caverna y en el de la oración de los negros, el misterio forma parte de la indagación.

Hasta ahora hemos rastreado las etapas de la búsqueda de sí mismo en la enunciación. Rolf las explicitará en el epílogo.

## LOS DISCURSOS AJENOS

El mismo narrador, después de haber contado algunas historias, sigue con su tarea:

Mi abogado defensor ha leído lo que he escrito hasta ahora [...] se ha limitado a menear su cabeza y a decirme que con eso no podía montar su defensa. [...] Yo, a pesar de todo, continúo [...] (99).

El discurso referido es otro recurso importante que usa White para hablar. El momento de la enunciación de estas entrevistas es el T<sub>2</sub>, antes de la desaparición de Stiller. Pretenderá transmitir lo que Julika,

los padres de Alex, el arquitecto triunfador Sturzenegger, y la amante de Stiller, Sibylle, le dicen sobre el escultor. Julika es la que está siempre enferma, Sibylle es la mujer independiente y decidida, que busca una vida nueva. Alex es un homosexual suicida y Sturzenegger el hombre común de éxito común.

Ninguna de estas presencias pudo hacerlo desertar de su desaparición. En este "mosaico"<sup>8</sup> de relaciones sobresale el motivo de una huida: la imposibilidad de aceptar a los otros y de ser aceptado.

White elige cómo referir lo que le cuentan. Nos habla de una suelta estricta objetividad: "Probaré a no consignar en estos cuadernos más que la opinión personal de la señora Julika Stiller-Tschudy sobre su matrimonio [...] (104)".

Pero parece reservarse el cómo, la organización y selección de los datos: "[...] es natural que trate de establecer ciertas coordinaciones, aunque no sea más que para entretenerme, del mismo modo que haría crucigramas [...] (125)"; luego dirá: "Hay algo que tengo que hacer constar (161)".

White se apropia del discurso ajeno, como antes se apropió de las historias, para hablar de un drama: aceptarse a sí mismo. En cada entrevista ocupa el primer plano la vida del relator de turno. Lo que White muestra no se reduce a lo particular, sino que se hace extensivo a toda existencia humana.

White está relatando lo que le dice Julika sobre Stiller, pero decide dedicar algunas páginas para transmitir la historia de ella dentro de la del desaparecido. Julika tendrá también su viaje y su momento para pensar. Allí, en Davos, Julika advierte sus límites:

Lo que ocurría, aunque Julika tardara mucho tiempo en confesárselo, es que la danza ya solo representaba para ella una especie de juego de una época pasada [...] *¿Tenía razón Stiller que, probablemente celoso de su éxito, había considerado siempre la danza como un sustituto?*<sup>9</sup> (150)

La gente del ballet, ahora que ella estaba enferma, *¿dónde había ido a parar toda esa gente?*<sup>10</sup> [...] Pero en aquel momento, Julika todavía lo recuerda perfectamente hoy, tuvo la impresión de despedirse de todo un

<sup>8</sup> Este término es utilizado por Frisch en su diario de 1947-1949. Habla de sus escritos como de las piedras de un gran mosaico.

<sup>9</sup> La bastardilla de esta cita es nuestra.

<sup>10</sup> Ídem.

mundo (*que por otro lado no lo era*), de su propio mundo con los focos de luz azulada que ya no eran capaces de liberarla de su gravedad humana [...] (153).

Logra dar una imagen viva de quien habla a través de procedimientos del lenguaje. Utiliza la modalidad analítica en la transmisión del discurso ajeno. De esta manera oímos y vemos a Julika y podemos interesarnos en su historia dentro de la de Stiller.

La voz del narrador no desaparece. Selecciona ciertas expresiones del personaje. Se destaca la intersección de las dos voces en las preguntas retóricas y exclamaciones, con intención informativa generalmente: “¿Tenía razón Stiller que, probablemente celoso de su éxito, había considerado siempre la danza como un sustituto?”.

Después de este conocimiento de sí, Julika también huye y fracasa en el escape. Al lado de ella la gente se precipitaba a viajar,

[...] excitándose como si aquel tren representara la vida y el andén la muerte segura. Julika se quedó en el andén [...] (159).

Más adelante, en el Cuaderno Quinto, los padres de Alex y el arquitecto Sturzenegger le hablarán de Stiller a White. Este como enunciador coloca las dos entrevistas juntas, y nuevamente conoceremos más de ellos que de Stiller.

Alex se ha suicidado. Los padres le muestran a White un retrato de su hijo. Al narrador le parece “muerto en el sentido triste de la palabra”. White transmite cómo fue la muerte de este amigo de Stiller, claro que repite cuidadosamente el lenguaje de los padres del joven:

Me dicen que se cayó de la silla, pero ya no pudo volverse; de pronto, ya no tuvo tiempo de nada. Ahora ya es demasiado tarde. Ya hace seis años que está fuera del tiempo. Ya no puede reconocerse a sí mismo, ahora ya no puede. Implora una liberación. Suplica que le concedan una muerte verdadera [...] (277).

Alex dejó una carta, en la que cuenta de su charla con Stiller antes de suicidarse: “[...] y todo lo que me dice me da la razón, es decir, no hay nada que tenga sentido (278)”.

En cambio Sturzenegger es un hombre de éxito: “[...] un hombre que ha triunfado, rebosante de alegre resignación, que pisa muy fuerte

y, como hombre que ha llegado a la meta, de una cordialidad algo excesiva [...] (282)".

Hay una isotopía de la mecanización en las relaciones que establece el arquitecto:

- parece un muñeco
- conjunto de reflejos
- sacudido por una risa loca
- estoy ante una radio.

Una acción es mecánica cuando faltan las razones para realizarla. La vida de Alex lo era, y la del arquitecto también.

Nuestro narrador ha planteado un mismo conflicto, la falta de una razón de vida, y dos finales diferentes solo en apariencia, porque los dos están muertos.

En la última página hace un retrato de Stiller a partir de lo que le cuenta Sibylle. Es un retrato hecho en presente, que podría aplicarse a muchos:

Stiller es un moralista, como casi todos aquellos que no se aceptan a sí mismos [...] padece los clásicos sentimientos de inferioridad, [...] esta clase de individuos suelen ser sinceros hasta llegar al exhibicionismo [...] (293).

Es el cuaderno de la muerte. Según lo que había dicho Julika, White se ha fabricado una imagen de Stiller: "Cuando uno ama a una persona, le concede un margen de confianza en lugar de hacerse de ella una imagen cerrada y definitiva [...] (173)".

En estas entrevistas va delimitando el problema: la ausencia de algo que dé un porqué a todas las acciones y nos libere de la mecanización y de los sustitutos. Esta carencia

- es un problema del género humano
- si el hombre no la descubre, está muerto
- si el hombre se da cuenta puede tener, hasta ahora, dos salidas: huye o se suicida.

Los tres personajes han buscado soluciones distintas. Quizá las haya intentado Stiller, pero en el T<sub>0</sub> de la enunciación White ya no pretende escapar: "Hoy he vuelto a verlo todo muy claro: el fracaso en la vida no se puede mantener secreto y por más que lo he intentado, no logro escapar al fracaso, no hay escapatoria posible (281)".

En el Cuaderno Sexto White es transmisor de las palabras de Sibylle. Desde el comienzo el motivo recurrente es lo teatral, la comedia. Abre el relato con la puesta en escena de una corrida de toros, luego Sibylle va al circo, e insiste en que su marido Rolf representa una farsa, una máscara.

Ella siempre buscará una vida nueva, quiere elegir: "En aquel taller, mirase uno donde mirase, se tenía la emocionante impresión de que uno podía abandonarlo todo y emprender una vida nueva. (296)".

Antes de irse a París con Stiller le sucede lo mismo:

[...] se trataba de todo lo que más le importaba en el mundo [...] de todos aquellos a quienes se sentía unida de todo corazón; se trataba también de ella misma, de saber si Sibylle sería capaz de elegir su propia vida (335).

Cuando huye a Pontresina, con las acostumbradas preguntas retóricas el narrador enuncia junto con Sibylle: "¿Pero, qué buscaba Sibylle en la nieve? (345)".

En su esfuerzo por lograr independencia llega a América. Rolf la llama y va a buscarla. Cuando estén juntos Sibylle le mostrará "[...] el juego de luces, el crepúsculo de irreales colores sobre Manhattan [...]".

El enunciador construye en la descripción una isotopía de lo falso, lo artificial:

flores eléctricas  
lagos incandescentes  
miles de millares de bombitas eléctricas  
neblina multicolor  
una belleza de cuento de hadas  
todo inerte y frío como el cristal

Frente al discurso referido de Sibylle el narrador ha tomado más distancia que con los otros entrevistados. Pero nuevamente la intersección de voces surge en una reflexión sobre el hombre:

Uno se admira de que en aquel abismo del que ni siquiera llega el rumor a las altas torres, en aquel laberinto formado por canales de oscuridad entrecortados por canales luminosos no se pierda un hombre cada minuto [...] (370).

Y sigue describiendo el lugar, en presente y primera persona plural:

Todo esto tenemos la impresión de haberlo visto antes [...] una obra de la mano del hombre o de las termitas, sinfonía y limonada [...] es imposible imaginarlo sin haberlo visto [...] hay que haberlo mirado [...] forastero en este mundo y no solamente en América (372).

Es el lugar que menos se asemeja a una casa. Sin embargo allí, al lado de Rolf, Sybille “[...] comprendió también que por grande que fuera el mundo, no había en él nadie que estuviera tan cerca de ella como su marido [...] (372)”.

Concluimos que si todo lo que nos rodea es artificio, si las cosas son apariencia, entonces el hombre es forastero, ya que tiende constantemente a la verdad.

En apariencia, Sibylle podía llegar a la felicidad si elegía su forma de vida. Pero se le presentó una verdad que no pudo ocultar: el camino que tanto deseó le había sido dado.

En esta mujer, White nos muestra la salida más satisfactoria: reconocerse ligado a una realidad dada.

## LA VOZ DE ROLF

En la última parte hay un cambio de narrador, Rolf cuenta. No hay ya apropiación del discurso ajeno, sino que el diálogo instauro el habla de ambos personajes. Rolf explicita, da un juicio sobre la experiencia de Stiller. Es el único que conoce el fondo de su problema y lo va explicando por pasos. Identifica cuál fue el cambio del escultor: tuvo conciencia de su ser. Pero indica la necesidad de un segundo paso:

Yo creo que Stiller había superado esta etapa cuando desapareció. Estaba en condiciones de dar el segundo paso, mucho más difícil, es decir, de salir del estado de resignación de no ser lo que se habría querido ser y pasar a ser lo que se era (476).



Stiller sentía que era otro y tenía razón; era un hombre distinto de aquel a quien todos pretendían reconocer y quería convencer a todos de que no lo era; eso era lo pueril (477).

Stiller continuaba teniendo un temperamento impulsivo y una cabeza inflamable.[...] creo que había en él más capacidad de amor que antes, y por lo tanto cabía esperar que este amor alcanzaría finalmente a Julika, que tanto lo necesitaba (479).

No prevalece en Rolf el carácter teórico del que nos había hablado Sibylle en el T<sub>2</sub>. Después de hacer este análisis exhaustivo de su amigo puede seguir hablando de la parte práctica.

Julika está por morir en el hospital. Stiller, desesperado, pide respuestas. Rolf le mostrará un cambio de objeto. El objeto último que le propone no es la búsqueda de su identidad sino el reconocimiento de la presencia de Dios. La aceptación de sí mismo será una consecuencia de este reconocimiento.

De todos modos has llegado al conocimiento de lo más importante —le dije entre otras cosas—. Sabes que no se resuelve nada pegándose un tiro, por ejemplo. Nadie sabría describir esta experiencia, pero tú la conoces, por indescriptible que sea. Me parece que tienes una concepción de la fe algo curiosa. ¿Crees acaso que uno se siente seguro cuando cree? [...] Porque no puedes imaginarte a Dios, pretendes no haber experimentado jamás su presencia...

Stiller parecía feliz oyéndome.

[...]

—Al leer tus cuadernos, me sorprendió que hubieses estado intentando constantemente aceptarte, sin aceptar a Dios. Y he aquí que se ha demostrado que eso es imposible (508-509).

En cuanto al programa narrativo aparece como condición la aceptación de los hechos. Le muestra a Stiller sus circunstancias:

Nada habrá cambiado; volveréis a vivir juntos, tú con tu trabajo en el sótano y ella con medio pulmón, si Dios quiere; con la única diferencia de que no os martirizaréis día tras día con esa loca esperanza de poder transformar a un ser, a sí mismo o a otra persona, con esa orgullosa desesperación... ¿Que te hable en términos prácticos? Pues aprenderéis a rezar el uno por el otro (505).

—Sólo te pido que seas razonable, que no veas fantasmas por todas partes. Amas a tu esposa. Has empezado a amarla, y Julika vive todavía; por lo tanto no te desesperes... (506)

Stiller ha conquistado algunas respuestas a través de su experiencia y otras le han sido dadas por Rolf. Después de la muerte de Julika vivirá solo en Glion. El método para el cambio se lo ofreció el único al que él consideraba su amigo. Desde donde surge la voz que indica una dirección a seguir es un argumento importante para obedecer. Pero no se produce el aprendizaje hasta que uno descubre que lo que le dicen es útil para la vida.

GLORIA CANDIOTI Y ALICIA SALIVA  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Universidad Católica Argentina*

## BIBLIOGRAFÍA

- GREIMAS, A. 1989. "El contrato de veridicción", en *Del sentido II*, Madrid, Gredos, 123-131.
- GREIMAS, A. 1989. "Para una teoría de las modalidades", en *Del sentido II*, Madrid, Gredos, 78-106
- FRISCH, Max. (1946-1949). *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1979.
- FRISCH, Max. (1954). *No soy Stiller*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 1990.
- FRISCH, Max. (1954). *Stiller*, in *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, 1950-1956, Sechster Band, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1976.
- FRISCH, Max. (1946-1949). *Tagebuch 1946-1949*, in *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Vierter Band, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1976.
- VOLOSHINOV, V. N. "Exposición del problema del discurso referido", en *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Alianza Universidad, 1981, 143-153.

## VIRGILIO: RAZÓN Y LÍMITE EN LA FIGURA DEL GUÍA

La figura de Virgilio, enriquecida en la creación dantesca con abundancia de matices psicológicos y humanos, que se traducen en la pluralidad de apelativos con que se lo nombra, ha sido objeto de un amplio estudio por parte de la crítica, que la ha observado desde numerosos ángulos de análisis y ha tratado de explicar su inclusión en el Sacro Poema.

Virgilio, personaje ficcional, acompaña a Dante, solo a través del Infierno y del Purgatorio, ya que por su condición de pagano, tiene vedado el reino de la luz. A pesar de no permanecer junto al poeta florentino durante todo su itinerario, desde la hondonada de la selva oscura, donde aparece por primera vez, hasta la divina foresta, en que abandona al poeta, su protagonismo en la *Commedia* está sumamente marcado.

El rol fundamental del mantuano es el de guía, pero si redujéramos su funcionalidad exclusivamente a este aspecto, empobreceríamos la creación del personaje, pues Virgilio, más que cumplir con esa función, amalgama en sí una cantidad de rasgos que lo convierten en el actante más destacado después de Dante y de Beatriz. Según lo requieran las exigencias del momento, se manifiesta como una *dolcissimo padre*, como un maestro cuya palabra autorizada, con tono severo y admonitorio, ayuda a comprender a su discípulo los verdaderos valores éticos-religiosos, y como un guía prudente y mesurado. En ocasiones actúa como la voz interior del poeta, como su otredad, ya que no podemos pensar en Dante personaje sin Virgilio, su complementario, el punto de referencia obligado, que se concreta a través de una fluida y constante dilogia. En varias oportunidades asume también el papel del "yo narrante" o del narrador en segundo grado, cuando el poeta le delega su voz. Por

su condición de pagano, se manifiesta nostálgico por el bien perdido y se entristece por saber que, aun siendo instrumento de la gracia, no podrá gozar de su favor. Pero todos estos haces se dirigen a un único centro: el de ser partícipe activo de la transformación del alma que guía. Es allí donde alcanza su plena realización, cuando impulsa a Dante en su camino hacia la salvación, cuando le brinda lecciones de auténtica humanidad y la experiencia necesaria para enfrentar situaciones adversas, cuando lo impulsa a sentir *pietas* como modo de catarsis de sus pecados para que pueda proseguir su viaje palimgenésico y salvar su alma.

Todos estos aspectos, estudiados exhaustivamente por dantistas clásicos y contemporáneos, nos llevan a centrar nuestra tarea en la observación de algunos pasajes de la *Commedia* en los cuales Virgilio, como figura impleta, marca su propio límite racional en el conocimiento de las cosas sagradas; por lo tanto la lectura que realizaremos será reducida a esta cuestión. Partiremos pues, de la premisa de que el autor de la *Eneida* es, en el texto dantesco, alegoría de la razón natural, símbolo de la ciencia humana, como fue interpretado por comentaristas antiguos y modernos.

Virgilio, obvio es decirlo, pero no innecesario para nuestro propósito, es personaje referencial: nació cerca de Mantua en el año 70 antes de nuestra era, por lo tanto vivió y actuó en un período determinado de la historia de la humanidad. Esta es entonces, su primera condición, puesta de relieve por Dante-*auctor* cuando lo muestra por vez primera, a través de su propia voz: *Non omo, omo già fui/ [...] Nacqui sub Iulio, ancor che fosse tardi, / e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto/ nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.* (Infierno I, vv. 67/70-72).

El poeta latino se presenta aquí como un ser histórico que ha estado sujeto a las contingencias temporales, pero también como figura impleta; su existencia terrena no fue más que un preludio de la vida eterna, que es inmutable; su condición mortal se realiza de modo acabado en el más allá. Su función será la de conductor, aquel que señala un nuevo derrotero. De acuerdo con la creencia medieval fue el vate que anunció en su obra, en la bucólica IV, la llegada de Cristo, por lo tanto la Edad Media lo transformó en un profeta cristiano, el que auguró una nueva era entre los paganos; la luz de su razón alumbró el mundo de los dioses falsos y mendaces. Así lo interpreta Estacio en el canto XXII del Purgatorio:

[...] *Tu prima m'invïasti  
 verso Parnaso a ber ne le sue grotte,  
 e prima appresso Dio m'alluminasti.  
 Facesti come quei che va di notte,  
 che porta il lume dietro e sé non giova,  
 ma dopo sé fa le persone dotte,  
 quando dicesti: 'Secol si rinnova;  
 torna giustizia e primo tempo umano,  
 e progenie scende da ciel nova'.  
 Per te poeta fui, per te cristiano: (vv.64-73)*

Entre otros beneficios recibidos por Estacio de su admirado poeta está el de haber obrado su conversión al cristianismo. Se advierte a través de la voz del personaje que Dante ha querido exaltar en la figura de Virgilio su poesía y su sabiduría pagana. En su persona pareciera alcanzarse el ápice de la razón humana, aquel que linda con la verdad revelada, pues él guió con su ciencia a los hombres para hacerlos penetrar en el misterio de la gracia, pero sin ser esta acción iluminada por la fe.

En la *Commedia* el poeta latino es el instrumento de la Providencia; a pesar de no poder expresar ningún valor inherente a ella, simboliza la sujeción de la razón humana a la trascendencia, a la vez que prepara el camino para el advenimiento de la teología, la única capaz de explicar los insondables misterios de la fe. Por lo tanto es el nexo entre el mundo pagano y el cristiano. Es el vate de una nueva edad que comienza con Jesucristo. Si lo parangonáramos con la figura de Dante, el florentino sería el profeta que anuncia una segunda edad a los hombres, renovada por la llegada del Espíritu Santo, vencedor del Anticristo, quizá el *Veltro* que matará a la *lupa con doglia*.

Pero esta imagen alegórica de Virgilio, según nuestra opinión, se va a conformar de modo pleno, sobre todo en el Purgatorio, como lo revelan sus propios parlamentos. En el Infierno hay un mayor predominio de su rol de guía, mientras que en la segunda cántica la razón natural se manifiesta más acabada, a la vez que es más consciente de sus limitaciones. Es decir que el guía va a ir alcanzado paulatinamente la dimensión alegórica de razón.

Erich Auerbach (1993) ha unido los dos sentidos: el histórico y el alegórico. Señala que uno pone de relieve al otro. Virgilio no está representado como lo está César en la obra de Shakespeare, en su dimensión terrena, en relación a su tiempo, sino que Dante resemantizó

su figura, la reinterpretó a la luz del paradigma medieval. El mantuano en la *Commedia* es un ser histórico y a la vez el símbolo de la razón; a su primer significado, el histórico, se le ha agregado otro que le da carácter alegórico.

De acuerdo con la definición que da Angelo Marchese (1985), la alegoría suprime el significado de base; aquí esta supresión no se da, sino que Virgilio agrega a su significado de base otros, por lo tanto es más que una alegoría, se transforma en una "archiallegoría" que se halla intensamente codificada por la polisemia de sus connotaciones.

Cuando Virgilio hace su primera aparición, Dante dice: *dinanzi a li occhi mi si fu offerto/chi per lungo silenzio parea fioco* (Infierno I, vv. 62-63).

La epifanía puede interpretarse alegóricamente como si la voz de la razón iluminada pareciera despertarse del pecado, salir de su largo letargo débil y sumisa, *fioca*. Claro está que se podría pensar que no es verosímil que Dante pueda llamar "fioco" a la voz de alguien antes de que hable, por lo tanto, también puede entenderse, en sentido literal, como si la figura de Virgilio se mostrase evanescente. Así el adjetivo *fioco* puede ser interpretado dilógicamente como débil, por causa de la poca luz; débil porque la voz de quien habla es escuchada a la distancia, y débil porque la voz de la razón parece al principio no ser suficientemente fuerte para enfrentar al pecado. Estos significados no se excluyen, sino que se complementan y enriquecen la polivalencia del término, según se siga una lectura literal o alegórica.

Por otra parte el límite de la razón, que dará luego paso a la fe, ya está marcado desde el comienzo: *A le quai poi se tu vorrai salire,/ anima fia a ciò più di me degna/con lei ti lascerò nel mio partire*, (Infierno I, vv. 121-123).

Donde termina el obrar de la razón comienza el de la fe. Este pasaje de apertura del canto proemio tiene justo cumplimiento en el canto XXX del Purgatorio, cuando Virgilio desaparece para dejar su lugar a Beatriz. La razón humana se ha eclipsado ante la presencia de la verdad revelada: *Ma Virgilio n' avea lasciati scemi/di sé, Virgilio dolcissimo patre,/ Virgilio a cui per mia salute die'mi*: (vv. 49-51).

En su figura Dante cristaliza la idea de que el conocimiento humano se cumple a partir de un proceso que se origina en la realidad sensible, pero que alcanza su verdadera meta a través de la fe. Los atributos divinos: la sapiencia plena, el puro amor, el origen del movimiento, el contener el universo y contenerse, el no estar sujeto a las

leyes cronológicas, son manifestaciones de Dios que sólo la fe puede revelar.

El mismo Virgilio admite su incapacidad en este aspecto al comunicarle a Dante que *matto è chi spera che nostra ragione/ possa trascorrer la infinita via/ che tiene una sustanza in tre persone.* (Purgatorio III, 34-36) y cuando le dice en el canto XV del Purgatorio: *E se la mia ragion non ti disfama,/ vedrai Beatrice, ed ella pienamente/ ti torrà questa e ciascun' altra brama* (vv. 76-78), idea que se reitera en el canto XVIII de la misma cántica: [...] *Quanto ragion qui vede,/ dir ti poss'io; da indi in là t'aspetta/pur a Beatrice, ch'è opra di fede.* (vv.46-48).

El mantuano marca aquí la medida de su conocimiento al expresar que solo es capaz de comunicar aquello que puede explicar por medio de la razón, el resto lo delega en Beatriz, la verdad revelada, capaz de satisfacer plenamente las dudas de Dante. Su cultura pagana y racional no es suficiente para saciar el hambre espiritual del poeta. Todo lo que está más allá de lo que la razón puede discernir es argumento de la fe.

A través de la figura de Virgilio, Dante-auctor refleja los problemas filosóficos de su tiempo que se centran en las relaciones entre fe y razón. Para construir su diseño especulativo no solo se alimenta de la luz intelectual de su poeta dilecto, sino que también lo hace de Aristóteles, el *magister sapientum*, como lo llama en *De vulgari Eloquentia* (II, X, 1). El Estagirita, no es actante en la *Commedia*, pero es maestro y guía de la humana razón. Cuando el poeta pasa delante de él, en el Limbo, lo califica de *il maestro di color che sanno*, y lo ubica presidiendo la *filosofica famiglia*: *Tutti lo miran, tutti onor le fanno.* (Infierno IV, vv.131-133). Dante lo reconoce como el supremo filósofo; su pensamiento, seguido por la escolástica, se disemina profusamente en todo el poema. Pero a pesar de la enorme admiración que el florentino siente por él –recordemos al pasar que de acuerdo con los estudios hechos por el crítico británico Edward Moore existen más de trescientas referencias de Aristóteles en toda la obra dantesca y alrededor de doscientas de Virgilio (cfr. Gómez Robledo, 1975, 16)– sabe que su pensamiento es experiencia de la razón huérfana de la fe.

Acerca de la relación entre estos dos conceptos, Dante sigue fundamentalmente el pensamiento de Santo Tomás de Aquino quien aproximó la filosofía a la teología, sin oponerlas, sino que las vio como complementarias en la búsqueda de la verdad. La filosofía procede de acuerdo con principios descubiertos por la razón, mientras que la teología es el ordenamiento natural de principios revelados y aceptados

como dogmas de fe. Santo Tomás encuentra en Aristóteles la idea de una ciencia racional de la divinidad, pero es la fe la que posee las verdades absolutas y auxilia a la razón a encontrarlas. En la *Suma Teológica* enseña: "Sobre esas mismas cosas que, referentes a Dios, puede encontrar la razón humana, será necesario que el hombre haya sido instruido por la Revelación divina" (Vignaux, 1983, 119).

Por eso Dante, a través de Virgilio y de la constante situación de diálogo que crea con él, se deja guiar por la voz de la razón, pero también necesita de la imprescindible ayuda de la fe, de Beatriz.

Además del sistema filosófico escolástico, otras doctrinas confluyen en la *Commedia* relacionadas con esta cuestión. Sin duda una de las que ha desvelado a estudiosos y críticos es la teoría, atribuida a Averroes, acerca de la doble verdad, de acuerdo con la cual razón y fe no son complementarias, son espacios separados, caminos diversos para alcanzar la Verdad. Para el averroísmo, entre razón y fe no existe continuidad. El sistema implicaba la independencia de la vida intelectual, que en la Edad Media tenía una fuerte dependencia de la Iglesia. (Cfr. Magnavacca, 1992, 36.)

Pero más allá de estas tendencias filosóficas no se debe olvidar que el verdadero objetivo que guía a Dante no es filosófico, sino político-religioso. Lo que importa al poeta florentino, más que los dogmas y los debates doctrinales, es la perfección del alma. Para lograr su propósito toma elementos de diversas procedencias y los reelabora de acuerdo con sus fines. Recurre así, acorde con la mentalidad medieval, al concepto de *autoritas*, al empleo de analogías que toma de las historias sagrada y profana, al uso de alegorías, y se preocupa por mostrar el origen y la unidad profunda de las cosas en la irradiación de la luz divina.

En síntesis, la figura que Dante nos presenta de Virgilio esta construida con rasgos particulares que lo diferencian del ser referencial. Su resemantización apunta a un sentido cristiano, que es inherente al imaginario medieval.

El guía que acompaña a Dante desde la "*selva selvaggia*", *locus peccati*, hasta la "*divina foresta*", *locus redemptionis*, debe ser analizado desde una doble perspectiva: histórica y ficcional, que no se excluyen, sino que se complementan. Dante ha tomado del Virgilio histórico fundamentalmente su condición de poeta, de ser temporal que vivió e iluminó con la luz de su intelecto al mundo pagano, pero a este ser histórico lo ha dotado de rasgos ficcionales que son propios de la *weltanschauung* medieval. En su figura se amalgaman el clasicismo



pagano y la conciencia de la gracia, que es el límite de la razón. La ciencia y el equilibrio clásicos se unen al reconocimiento de la suprema sabiduría divina, sin la cual resulta imposible acceder a la recta vía, al bien del intelecto.

DANIEL A. CAPANO  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Universidad Católica Argentina*

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante. 1988. *La Divina Commedia* a cura di G. Giacomone (tres volúmenes), Roma, Angelo Signorelli.
- AUERBACH, E. 1993. *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli.
- CORTI, M. 1978. "Dante e la Torre di Babelle; una nuova allegoria in factis", *Il viaggio textuale*, Torino, Einaudi.
- . 1981. *Dante a una nuova crocevia*, Firenze, Sansoni.
- CURTIUS, E. 1955. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México, F.C.E.
- GÓMEZ ROBLEDO, A. 1975. *Dante Alighieri* (Tomo II), México, Universidad Popular Autónoma de México.
- MARCHESE, A. 1985. *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori.
- . 1992. *Guida alla Divina Commedia* (tres volúmenes), Torino, Società Editrice Internazionale.
- NARDI, B. 1980. *Saggi di filosofia dantesca*. Milano.
- . 1990. *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza.
- MAGNAVACCA, S. 1992. *El deseo: hilo conductor en la Divina Comedia*, Buenos Aires, Primed-Conicet.
- PETROCCHI, G. 1990. *Dante*, Barcelona, Crítica.
- STUMPF, S. 1983. *De Sócrates a Sartre*, Buenos Aires, El Ateneo.
- VIGNAUX, P. 1983. *El pensamiento en la Edad Media*, México, F.C.E.



## LA PERLA DEL EMPERADOR DE DANIEL GUEBEL Y LA TEORÍA DEL BIG BANG

Una de las características de la posmodernidad es la ausencia de un centro. Llevada a una esquematización urbanística, esta ausencia del centro genera la "angelización", es decir, la configuración de la ciudad de Los Angeles, concebida sin un centro. Incluso en las ciudades planificadas con un centro y una periferia, el centro ha perdido su categoría de tal. Los centros han proliferado en la periferia y en las grandes ciudades cada barrio tiene su centro que puede ocupar el lugar central, tomando el lugar del antiguo centro, que en la actualidad ha perdido su viejo prestigio para constituirse en un centro parcial compitiendo con los múltiples centros de la periferia. Por ejemplo, en la ciudad de Buenos Aires, el antiguo centro, el microcentro, está vacío a partir del viernes a la tarde y hasta la mañana del lunes.<sup>1</sup>

Otra visión de la dialéctica centro-periferia la da Jean Baudrillard, quien destaca la disuasión como "una forma muy particular de acción: es lo que hace que algo no se produzca". Y advierte:

Domina toda nuestra época contemporánea, que ya no tiende tanto a producir acontecimientos como a hacer que algo no se produzca, sin dejar de parecer un acontecimiento histórico. O bien se producen en lugar de otra cosa, que no se produce. La disuasión atañe tanto a la guerra como a la historia, a lo real, a las pasiones. Da lugar (!) a unos acontecimientos extraños, que no hacen avanzar la historia en lo absoluto, sino que la vuelven a pasar al revés, adoptan su curvatura inversa, ininteligible para nuestro sentido histórico (solo tiene sentido histórico

<sup>1</sup> Véase Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna*, Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina, Buenos Aires, Ariel, 1994.

lo que va en el sentido de la historia), que ya no tiene fuerza negativa (progresista, crítica, revolucionaria), puesto que *su única negatividad estriba en el hecho de que no se produzcan*.<sup>2</sup>

Y más adelante Baudrillard caracteriza a la llamada era del vacío como a una ley de gravedad de signo inverso:

Una hipótesis patafísica, la de la antigravedad, de la antidensidad, la de una ciencia de las soluciones imaginarias que se alza por encima de la física y de la metafísica. En los *Hechos y dichos del Dr. Faustroll*, Jarry traza ya el perfil de esta extraña atracción: "La ciencia actual se basa en el principio de la inducción: la mayoría de los hombres ha visto las más de las veces tal fenómeno preceder o seguir a tal otro, y concluye que siempre será así... Pero en vez de enunciar la caída de los cuerpos hacia un centro, por qué no preferir la de *la ascensión del vacío hacia la periferia*, tomando el vacío como unidad no de densidad, una hipótesis mucho más arbitraria que la elección de una unidad concreta de densidad positiva" (33-34).

Y concluye Baudrillard:

En contra de la antigua física del sentido: una gravitación nueva, la verdadera, la única, la atracción del vacío [...] Una periferia misteriosa del espacio, una antigravedad. De este modo cabría escapar de la forma pesada, de la gravedad del "deseo" concebido como atracción positiva, mediante la excentricidad mucho más sutil de la seducción, que sería, recuperando las antiguas cosmogonías que no carecían de atractivo, la milagrosa escapatoria, fuera del cuerpo, de unas moléculas mucho más ligeras, que solo conocen una línea de fuga, la del vacío (como sucede con el lenguaje poético donde cada partícula encuentra su resolución en la resonancia anagramática) (33-34).

Otro vacío central, y este con respecto a los relatos, lo pone de manifiesto Lyotard cuando advierte el fin de los grandes relatos: el relato iluminista, el idealista y el marxista. Estos grandes relatos que fueron los centrales en la modernidad han perdido su auge o dominancia frente a la fragmentación y pluralidad discursiva actual. Ya no hay relatos hegemónicos sino la coexistencia de todos los relatos y de variadas lenguas (lenguajes técnicos, científicos, de máquinas, junto a las lenguas naturales).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *La ilusión del fin*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 32.

<sup>3</sup> *La condición posmoderna*, Buenos Aires, Rei, 1991.

Esta introducción apunta a que, si toda novela tiene un eje, un centro que articula todas las otras historias, en *La perla del emperador* nos hallamos ante un vacío central: la ausencia de una historia-núcleo.

## DE LA TEORÍA DEL BIG-BANG A LA PERLA DEL EMPERADOR

¿Qué es *La perla del emperador*? ¿Un relato fantástico? ¿Una novela de aventuras? ¿La magia oriental de *Las mil y una noches*? Es todo esto y es mucho más. Es una acumulación de palabras, de imágenes, de historias que encantan, que cumplen la función de entretener, llevando de un relato a otro sin que ninguno concluya, sin que ninguno prevalezca, sin que ninguno sirva más que para sustento de otros.<sup>4</sup>

Así Daniel Guebel construye su “perla”, porque es esta una novela generada como una perla, aunque sobre un vacío central: la falta de historia que genere, articule u ordene a las otras. Los sucesivos relatos giran uno en torno de otros pero sin encontrarse, sin sucederse. Li Chi, cuando relata el hallazgo de la perla del emperador —una perla que pesa lo mismo que un niño recién nacido— dice:

— La Perla del Emperador. La creación del Universo y el desenvolvimiento del Universo desde su principio hasta su fin.<sup>5</sup>

En otra historia, en la del iceberg que ataron los ragnarelkinos, la vieja ermitaña Igna Ulke Rorilkroll dictamina sobre el origen del iceberg: ella cuando era muchacha había puesto una aguja de tejer dentro de una botella de ron y había abandonado botella y aguja a los ciudadanos del mar. Lo había hecho para celebrar un rito ancestral de fertilidad. A través de los años, al acostarse veía su ofrenda y soñaba su recorrido por los mares sin nombre, congelándose, capas y capas de hielo sumadas alrededor del vidrio durante centenares y miles y millones de horas. El iceberg era un milagro de esa meteorología árida, acumulativa.

<sup>4</sup> La segunda edición de *La perla del emperador*, la que se tomó para este artículo, difiere de la primera. Posiblemente, si algún lector recuerda aquélla, observe que no coinciden algunas de las historias que mencionamos con las que él leyó. Esto se debe a que Guebel quitó algunos relatos que pasaron a un libro posterior y creó otros nuevos. Esto también da la pauta de la autonomía de las historias intercaladas.

<sup>5</sup> Se cita por la edición de Buenos Aires, Emecé, 1993, p. 29.

Otra vez la acumulación es la base del objeto admirado, igual que en el caso de la perla. Y esta tendencia a la acumulación es la que unifica los trozos del hielo en el galpón comunitario cuando los hombres lo trasladan en pedazos desde el mar, con el afán de encontrarle una utilidad comercial, aunque en realidad lo que a los hombres les atrae del iceberg es su contemplación.

En otra versión, en la base del iceberg hay una ballena, el animal más mítico, más literaturizado y evanescente. Pero a su vez en el vientre de la ballena es factible hallar una tribu de pigmeos, con lo que la ballena en sí ya constituiría todo un universo.

En la teoría del Big-Bang el universo nace de una explosión. El carcelero que como Scherezade aleja la muerte con sus relatos, le explica a Tepe Sarab, el pescador de perlas:

Cuando no he tenido la fortuna de recibir un prisionero me pongo de cara a la pared y pienso. Por supuesto, no se trata de aquello que un joven como tú llamaría verdaderamente "pensar", pues soy viejo y lo que yo llamo "pensar" ocurre en realidad bajo la forma de un lento fluir de recuerdos y pequeñas explosiones de ideas que no alcanzan a formularse como ideas; son lentas rajaduras del hielo de mi pensamiento que no alcanzan a separarse y ¿qué de esa congelación imperfecta puedo yo transmitirle a alguien? Esas pequeñas explosiones quedan impresas en mi memoria como fragmentos de recuerdo, no ya ideas, y eso lo vuelve todo más difícil, porque llega un momento en que mi memoria ya no es otra cosa que aquello que no he podido pensar definitivamente y entonces pienso que mi memoria ya no existe y que yo ya no puedo pensar en aquello que guardé [...] veo que el pensamiento y el sueño se confunden, y esos fragmentos de ideas y de recuerdos se combinan en mi mente de un modo que desconozco y de todo ello resulta una sucesión de largas frases que no son propias de mi manera de pensar, sino ajenas. Son parte de un idioma; a medias conocido, a medias desconocido (249).

No se trata de la gran explosión que originó el mundo sino de pequeñas explosiones que son el origen de los relatos. A partir de esas explosiones la novela se va formando acumulativamente. La novela de Guebel es una novela-perla en la medida en que la perla, como el universo, como nuestro planeta, se forman por sucesivas combinaciones que la fuerza de gravedad del relato atrae, aglutina, superpone. La fuerza de atracción del vacío central, de la condensación de gases producto de las pequeñas explosiones es el núcleo del gran relato, la novela.

Casi al finalizar el libro dice Sinán, el alfarero:

Cada tormenta puede ser una marejada de alcance limitado, un aviso apocalíptico, una prefiguración del caos final y el retorno a lo Primero.

De la explosión inicial al final apocalíptico que signa a la posmodernidad en este final de milenio. Pero no un apocalipsis como fin, sino un caos final del que resurgirá nuevamente el mundo, o sea el orden. La física actual ha dejado el campo de lo comprobable, de las leyes rígidas, de las formulaciones matemáticas, y se lanza al dominio de la filosofía y de las ciencias teóricas construyendo teorías que no son verificables. En la medida que la ciencia se aparta de las formulaciones rígidas y se desplaza por el dominio de las teorías, la literatura y la física pueden reflectarse, la novela puede espejar en su construcción la construcción del mundo.

La fragmentación está en la base de la novela de Guebel. La novela como su propio canope que guarda los pedazos dispersos. Una fragmentación que está implícita en su misma génesis, porque Guebel no "construyó" una novela. Superpuso relatos que no concluyen, personajes de ficción que sueñan otros personajes. El relato se va desplazando de unos a otros, todos cuentan sus historias, que quedan inconclusas porque Guebel hizo de esta una obra abierta por excelencia.

## LA NOVELA ANTROPÓFOGA

No hay novela absolutamente original. Toda novela se alimenta de otras. Las cadenas alimentarias del ecosistema marítimo, especialmente los consumidores secundarios y terciarios son una esquematización de este proceso. Metafóricamente, una noche el cocinero del Reina del Mar le presenta al capitán un coladegabo. El plato contiene un mensaje cifrado que La Perla de Labuán debe descifrar. Este pez se sirve acompañado de los pececillos que se encuentran en el interior del coladegabo:

Era claro que los pececillos que rodeaban al coladegabo —o a lo que iba quedando de él— narraban su captura. Había algunos, por fortuna pocos, en estado de descomposición avanzada. Era un proceso asqueante pero curioso. Al parecer, la mandíbula del coladegabo carecía de instrumentos de trituración: la bestia atrapaba pececillos y los ingería enteros, y enteros permanecían en sus tripas. El coladegabo absorbería sus jugos vitales, iría corroyendo la piel de sus abdómenes hasta que las bolsas blandas, libres de retención, cayeran en esa especie de recipien-

te tentacular mayor. El coladegabo tomaría sus energías hasta convertirlos en laminadas cáscaras de plata, en cáscaras natatorias sin poder (151).

Este mensaje puede ser descifrado de muchos modos. En esta lectura intentaremos una interpretación metanovelística. La posmodernidad ha pasado por la vanguardia y la posvanguardia y nos es difícil concebir autores o lectores ingenuos. La novela desde siempre, no solo en la posmodernidad, se come otros relatos. En la novela de Guebel los advertimos metafóricamente en distinto estado de asimilación. Desentrañando la metáfora, podríamos señalar algunos intertextos guebelianos: las novelas de Salgari, las de Conrad, o Melville, *Las mil y una noches*.

## LA NOVELA COMO DES-ENTRAÑAMIENTO

*La perla del emperador* no es una metanovela. Nada nos impulsa a una segunda lectura como no sea el hábito de lectores cooperantes. Es esta tradición de lectores acostumbrados a las lecturas participativas, de lectores cómplices, siguiendo la definición de Cortázar, la que nos impide quedarnos en una lectura lineal, sobre todo en una novela como esta, en que las capas significantes se complican. Guebel nos presenta una realidad mutante en que nada es lo que parece ser. Los ojos de la reina del mar son esmeraldas, un iceberg es una ballena, un intestino de guerrero es una rata, el mate es una infusión exótica, las tormentas cambian los mapas, y no vamos a seguir abundando en ejemplos porque realmente son muchos.

Desentrañar tiene dos significados: por un lado es quitar las entrañas, y por otro es "averiguar, penetrar en lo más profundo y complicado de una materia". En la primera acepción, desentrañar es, en un relato, la tarea del cocinero de limpiar los peces para servirlos. Pero también abundan las entrañas humanas. Un oficial del Reina del Mar se abre el vientre en canal y deja al descubierto sus entrañas. El capitán Zoarez debe oficiar de *arúspice* y luego tirar la entrañas al mar, donde nuevamente esas entrañas van a modificarse en elemento vivo al ser devoradas por los peces. En otro contexto, en el desierto, dos viajeros se encuentran con los canopes puestos sobre pértigas. Los canopes eran las vasijas en las que se guardaban los órganos de los muertos que se momificaban en el antiguo Egipto. En la novela los canopes guardan el intestino de los guerreros muertos, pues se creía que el intestino era el



depositario del alma. En el Valle del Limo, a veces los canopes sobre pértigas semejan bosques que marcan el lugar donde se produjeron las batallas.

Pero los canopes son un elemento mucho más rico en la novela de Guebel: Son un desdoblamiento de los objetos del mundo, su reduplicación:

Los canopes son entidades de origen sobrenatural y [...] su función es la de conservar una copia de cada objeto que existe en el mundo (274).

Espejamiento, pero al mismo tiempo fragmentación:

Si entre todos los objetos se encuentran también nuestras partes, habrá en este mundo, y necesariamente, la suficiente cantidad de canopes como para contenernos enteros, tal como ahora nos vemos, y también los habrá que contengan nuestras partes: un meñique mío, una pantoquilla tuya, mi cabeza [...] (275).

Fragmentación y mutación, fragmentación y recombinación de los elementos: Fin y Principio. Una noche entre dos días, como la especie de aurora boreal entre dos soles que se ve en el Reina del Mar. Filosofía de este fin de milenio. No hay finales totales. Es el fin de todo y de nada al mismo tiempo. Es una ilusión de fin pero no de apocalipsis. Dice uno de los viajeros:

Si cada tormenta se lleva canopes y objetos, no importa: siempre habrá de tenerlos o dejarlos en algún lado. Lo que prima es la recombinación: canopes que aparecen a distancias inimaginables; canopes desfondados cuyos contenidos se mezclan de cualquier manera. El mundo entonces, no puede ser pensado en términos de empobrecimiento de objetos, sino como un mundo mutable por creación de objetos distintos (276).

Esta fragmentación y recomposición lleva una creación infinita de posibilidades:

¿Te imaginas, tras la tormenta, encontrarte provisto de un belfo de caballo del cual crece un tobillo y sus correspondientes articulaciones, y un pie, y callos y de la planta del pie brotando un ojo? (276)

Imaginación absoluta, desbordada (con trasfondo de pinturas

surrealistas y de Picasso) donde todo es posible, donde la novela es también fragmentación y recomposición.

## EL ARTE Y EL MITO DE NARCISO

La creación artística puede producirse sobre material no noble, incluso degradable. Las ragnarelkinas esculpen en el hielo, fragmentan el iceberg y tallan diamantes que se derriten en el contacto con su piel y con los primeros rayos del sol. Un objeto, como el bloque de hielo, puede dar lugar a dos actitudes: la filosófica, o contemplativa, propia de los hombres de la tribu, y la estética, que es la que llevan a cabo las mujeres, como consecuencia de su pragmatismo.

En el caso de la historia de Housai, la obra de arte se produce en la arcilla: "sustancia innoble, barro casi, es la instancia previa a la carroña" (183). La obra de arte es independiente del material en que se produce. Esto lleva a Housai a plantearse algunos principios estéticos:

[El artista y quien le había encargado la obra] sabían que al concebir el medallón en arcilla lo estaban arrancando a la bastardía de la avidez comercial. No siendo una joya sino un objeto de arte de valor inestimable su poseedor podía disfrutar plenamente de su posesión. No siendo oro, ni gema singular, nadie estaría tentado de anhelarlo, robarlo o mercarlo. Este medallón tenía otro destino que el económico (184).

Este conflicto por la posesión de un objeto artístico, por su adueñamiento y consecuente miedo a la pérdida, lo cual crea un estado de angustia en el poseedor, es la relación con el arte que Adorno señala para el mundo actual. Nos acercamos al objeto artístico y creamos una relación de dueños. Perdemos la antigua distancia admirativa entre objeto y sujeto y creamos una nueva relación posesiva y de angustia al considerarlo con otro valor, el valor material, en vez de como un objeto puramente estético. Al mismo tiempo, esta posibilidad de hacer arte con elementos no nobles vincula al camafeo con la posmodernidad. Si la perla y las esmeraldas eran joyas, el camafeo es el goce estético.

De todas las historias del libro la única que se completa es la del camafeo, más allá que su resolución, en un anacronismo buscado, incluya la historia en las del eterno retorno. El camafeo lleva a múltiples búsquedas: primeramente a la de la mujer que pudo ser el modelo real; luego, a la búsqueda del artista a través del estilo. En último término

a la búsqueda de sí mismo de Housai, que de príncipe prisionero pasa a ser un artista libre que intenta la comprensión del mundo. En las dos primeras búsquedas Housai fracasa, en tanto que en la tercera, no. La clave del camafeo la brinda su autor, Hakim el alfarero. Este es el símbolo del artista, porque trabaja bien pero sin entender nada. Hakim solo entiende cuando se encuentra con el modelo real, con el príncipe de la ciudadela. Entonces también se devela el mito de Narciso. Housai no se puede enamorar de las mujeres porque está enamorado de sí mismo. El camafeo es el canope donde se ve fragmentariamente. La búsqueda del modelo coincide de este modo con la búsqueda de sí mismo que lo lleva a abandonar la ciudadela.

A su vez, en este mito de Narciso está contenida la teoría del Andrógino, mitad hombre, mitad mujer, como las dos partes del todo primigenio. Porque Hakim, al no entender el modelo que le proponía su cliente, o mejor dicho la belleza que le describía (el cliente también a veces era hombre, a veces mujer) pinta a su modelo equivocando el sexo. Ambigüedad muy acorde con la etapa posmoderna que nos toca vivir.

## LA PLURALIDAD DISCURSIVA

*La perla del emperador* incluye múltiples discursos. La novela de aventura, el relato maravilloso que a veces parece contagiado por la magia, y la visualidad de los dibujos animados, como en estos párrafos:

El pez globo bloqueó en su mano, ya era un manojito de hirvientes jirones de fósforo. De su cloaca huían generaciones de huevecillos blancos que se disolvían en granos de sal. Tepe desgarró al pez moribundo y extrajo el lámpara-azul. Al contacto con la candencia su mano se encogió y tomó el color de un papiro. La sangre brotó. Tepe lanzó al lámpara-azul por el espacio abierto entre las valvas y extrajo el cuchillo perlero.

Al sentir el cuerpo extraño la ostra juntó sus valvas. Pero el lámpara-azul se encendió como un astro; la delicada carne de la ostra no podía soportar la violencia de esa ignición y comenzó a estallar en chasquidos y chispas; ennegreciéndose, se retorció: pétalos fibrilados de oro contra el fondo rosado. El caparazón enrojecía, y luego se volvía de una transparencia acuosa hasta revelar la población de algas y las sucesivas capas de nácar.

Pero hay además un discurso reflexivo que por momentos es filosófico, por momentos es estético y en otros ensaya el humorismo. Hasta hay un discurso económico que estudia los mercados para la comercialización de exóticas hierbas (la yerba mate).

Tras todos estos discursos hay discursos científicos que sustentan lo literario. La física, la biología están en el descenso al fondo del mar o en su polo opuesto, en las especulaciones en la aridez del desierto, pero se presentan como discursos hibridados, como sustentos del conocimiento de una época en relatos de una imaginación desbordada.

*La perla del emperador* es un discurso extraño, singular dentro de nuestra literatura. No recurre al sexo ni a la violencia y en parte nos devuelve el placer de los libros de aventuras leídos en la adolescencia. Las capas de nácar que recubren esta perla son eminentemente literarias: palabras que se importan de Japón, China, Malasia o Egipto; imágenes visuales y contenido en una permanente transformación, metamorfosis, que relativizan al mundo y al relato abriendo todas las ventanas de la fantasía.

NORMA CARRICABURO  
*Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas  
Universidad Católica Argentina  
Universidad de Buenos Aires*

## NATIVISMO E INTERTEXTOS DE LA BIBLIA Y PAUL CLAUDEL EN EL TEATRO DE JUAN OSCAR PONFERRADA

Juan Oscar Ponferrada (Catamarca 1907-Buenos Aires 1990) ocupó un lugar central en el campo teatral argentino entre 1940 y 1980<sup>1</sup>. En su producción dramática –*El carnaval del Diablo* (1943), *El trigo es de Dios* (1947), *Los pastores* y *Un gran nido verde* (ambas editadas en 1970 pero no representadas)<sup>2</sup>– se advierte la voluntad de dar continuidad a la concepción de “teatro nacionalista” generada en la Argentina hacia comienzos de siglo (Dubatti, 1995a y 1995b). Para ello Ponferrada recurre a una estrategia peculiar: la combinación de *nativismo local*<sup>3</sup> y *simbolismo europeo* (según el modelo teatral de Paul Claudel). El efecto

<sup>1</sup> Como índices de la ubicación de Ponferrada en el campo teatral y en la cultura oficial señalemos algunas instancias de su trayectoria institucional. Fue director y formador de actores, desde 1947, de la Compañía del Seminario Dramático en el Teatro Nacional Cervantes. Sucesivamente, siempre como representante de la intelectualidad peronista, se desempeñó como director (1946-1955) del Instituto Nacional de Estudios de Teatro dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación; como coordinador del Seminario de Estudios Dramáticos de la Provincia de Buenos Aires (1969); director (1973) del Teatro Municipal General San Martín. Llegó a ser secretario de Cultura y vicepresidente de Argentores e intervino en la organización del Conservatorio de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo. En el circuito profesional dirigió el Teatro Río Bamba (Buenos Aires), la Compañía Argentina de Teatro Regional (con la que visitó España y Francia) y la Compañía “Acción Artística”.

<sup>2</sup> Ponferrada estrenó otras tres piezas de su autoría, no publicadas: *Pesebre*, 1940; *Hoy en el paraíso*, 1958 (Zayas de Lima, 1991, 224); *Los incomunicados de Zapués* (en colaboración con Theo Scortzesco), 1961, en el Teatro Río Bamba, con el elenco de la Compañía “Acción Artística” encabezado por Elcira Olivera Garcés y Pedro Buchardo, bajo la dirección de Ponferrada.

<sup>3</sup> Sobre la noción de nativismo en la literatura y el teatro argentinos, véanse Eduardo Romano (1978 y 1992), Osvaldo Pellettieri (1989) y Jorge Dubatti (1992 y 1995c).

de este cruce de tendencias estéticas de diferente procedencia cultural encuadra su teatro en la poética que él mismo definió —en un breve ensayo sobre la historia del teatro nacional— como “costumbrismo trascendente” (Ponferrada, 1959).

En la década del cuarenta la poética nativista-simbolista de Ponferrada se trasladó del circuito teatral profesional al oficial, en el marco del plan cultural impulsado por el gobierno. *El carnaval del Diablo* fue estrenada el 25 de marzo de 1943 por la Compañía de Eva Franco y Miguel Faust Rocha en el Teatro Politeama Argentino de Buenos Aires, donde se representó sin interrupción hasta el 8 de junio del mismo año, bajo la dirección de Orestes Cavaglia<sup>4</sup>. *El trigo es de Dios* subió a escena el 14 de mayo de 1947, interpretada por la Compañía de Comedia del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (actual Teatro Municipal San Martín), en dicha sala oficial, con dirección de Pablo Acchiardi y la colaboración (en la puesta en escena) del regisseur Juan Díaz de la Vega<sup>5</sup>. Dicho pasaje del circuito profesional al oficial respondió a la identificación, durante el gobierno peronista, de la poética nativista-simbolista de Ponferrada con el concepto de “identidad del teatro nacional”. Es decir que su teatro fue considerado desde la cultura oficial como una práctica dramaturgica/escénica que cifraba en su poéti-

<sup>4</sup> *El carnaval del Diablo* contó con un elenco excepcional: Eva Franco (María Selva), Miguel Faust Rocha (El Forastero), Carlos Perelli (Don Cruz), Milagros de la Vega (Encarnación), María Rosa Gallo (Isabel), Pedro Quartucci (Rosendo), Pilar Gómez (Doña Funesta), José Franco (Don Servando), Nola Osés (La Comadre), Alberto Candéau (Lamberto), Iris Portillo (Lucinda), Víctor Barrueco (El Pucllay, Un convidado), Luis A. Otero (El Chiqui, El Compadre), Hugo Pimentel (Rosalindo), José Churquina (Casiano) y Vicente Thomas (Mamerto). Mozos: Maruja D'Alba, Rosa Palermo, Sara Terzi, Celina Tell, Marga de los Llanos y Betty Maza. Mozos: Pablo Varma, Roberto Vidal, Miguel Medina, Vicente Thomas, José Churquina, Hugo Pimentel. Intérpretes del ballet: María Rosa Gallo, Eva Carlés, Eva Quintana. El equipo artístico de colaboradores no fue menos destacado. Lía Cimaglia-Espinosa compuso las ilustraciones musicales y dirigió los coros. Mercedes Quintana colaboró en la dirección coreográfica y Antonio Berni fue el responsable de la escenografía y los figurines.

<sup>5</sup> Integraron el elenco de *El trigo es de Dios* Francisco Rullán (Mendigo y Labrador), José de Angelis (Booz), Malisa Zini (Ruth y Segunda Enlutada), Angélica López Gamio (La Imilla), Rosa Catá (Adiódota), Amelia Sinisterra (Primera Enlutada y Doña Mara), Angeles Martínez (La Vibora y Tercera Enlutada), León Zárate (El Turco), Leo Alza (Aramón), Blanca Lagrotta (La Micaela), Julio Renato (El Padrino), Natalia Fontán (Comadre Primera), Nola Curi (Comadre Segunda) Elsa de Angelis, Herminia Farías, Milagros Lorraine, Amanda Rius (seembradoras), Roberto Amigo, Alfonso Amigo, Américo Serini (arrieros), Roberto Vidal, Rey Evangelista y Pedro D'Elía (labradores). Lía Cimaglia-Espinosa compuso y ejecutó la música para las canciones de la pieza inspirándose en temas regionales, cuya interpretación por coros mixtos dirigió Pedro Valenti Costa. Los decorados y los trajes fueron diseñados por Juan Antonio Ballester Peña.

ca, su ideología y su recorte referencial la "identidad del país". Se trata de un uso peculiar del concepto de "teatro nacional" en tanto no se lo hace extensivo a toda actividad teatral argentina sino a aquélla que permite reconocer el "ser nacional", que le otorga una sustancia artística y reflexiona sobre él. Sobre la noción de "identidad de las letras argentinas" ha observado con agudeza Antonio Pagés Larraya:

No cabe desviar la cuestión [de la identidad] y pretender que se otorgue carácter regional o nacional a metáforas, símbolos o valores de significado ecuménico. La cuestión no está ni pensada ni formulada en esos términos. No se trata de un empobrecimiento que atienda a variantes expresivas o de vocabulario, ni, muchos menos, de envolver la obra en una falsa epidermis de color local. No. Búscase, en el plano de la expresión, no el espejo o la mímesis de costumbres, paisajes o situaciones, sino el develamiento, la intuición de lo que somos (1987, 99-100).

El concepto de "identidad del teatro nacional" ha variado sustancialmente a lo largo de la historia de nuestra escena y constituye un campo de reflexión sobre el que, inexplicablemente, no se ha escrito aún un estudio totalizador. Lo cierto es que en la segunda mitad de los años cuarenta la poética de Ponferrada fue ratificada como develadora de la identidad nacional tanto por la crítica teatral periodística (en ocasión del estreno de *El trigo es de Dios*) como por cierta zona de la intelectualidad argentina (incluso décadas después) y extranjera (véase el testimonio de Mario Puccini en 1949 sobre el valor identitario de *El carnaval del Diablo*, recogido por César Tiempo en su prólogo a *Tres obras dramáticas* de Ponferrada, 1970, 3-4).

## UNA CONCEPCIÓN DE "TEATRO NACIONALISTA" A COMIENZOS DE SIGLO

Hacia el Centenario, con el progresivo afianzamiento del primer nacionalismo literario y artístico (Payá y Cárdenas, 1978), apareció en Buenos Aires un conjunto de dramaturgos que, instalados en esta ciudad (el centro teatral más importante del país), pusieron en práctica en forma asistemática pero consecuente una *concepción nacionalista* según la que el teatro valía como instrumento para dar cuenta, desde Buenos Aires y ante un público porteño, de la realidad cultural del interior.

Para ello los teatristas se apropiaron de la estética del *nativismo*, asentada escénicamente en 1896 por Martiniano Leguizamón con su pieza *Calandria*. Entre esos autores iniciales figuraron Julio Sánchez Gardel (*La montaña de las brujas, El zonda*), Otto Miguel Cione (*El corazón de la selva*), Alberto Vacarezza (*La noche del forastero, Los montaraces, Los cardales*), Alberto Weisbach (*El guaso*), Enrique García Velloso (*Mamá Culepina*) y Carlos Schaefer Gallo (*La novia de Zupay, La leyenda de Kacuy*). Un actor que favoreció especialmente el desarrollo de esta poética nacionalista fue Pablo Podestá, quien encargó y estrenó muchas de las obras subsidiarias de esta concepción (Dubatti, 1995b).

Estos dramaturgos no hicieron sino incorporar -no programática ni sistemáticamente- a la esfera del teatro el proyecto estético-ideológico nacionalista que se afianzaba en el circuito literario a través de figuras como la de Ricardo Rojas o Manuel Gálvez (Payá y Cárdenas, 1978). De alguna manera, las obras del santiaguense Schaefer Gallo (que hemos estudiado en otra ocasión, Dubatti, 1995a) pueden pensarse como la "teatralización" de la concepción literaria expresada en los cuentos de Ricardo Rojas *El país de la selva* (1907), destinados a describir "la vida de nuestros bosques mediterráneos" (Rojas, 1956, 13).

En la cuarta parte de *El país de la selva* Rojas desarrolla diferentes motivos del mundo mítico-popular de Santiago del Estero y dedica sucesivos capítulos a Zupay, la Salamanca, el Toro Diablo, el Runauturuncu y el Kakuy, seres imaginarios que reaparecen en las piezas posteriores de Schaefer Gallo y, mucho más tarde, en el drama *La salamanca* de Rojas.

En su libro *El revés de la máscara (Añoranzas y recuerdos teatrales rioplatenses)*, el autor de *La leyenda de Kacuy* confirma este vínculo estético-ideológico al reproducir una carta que le envió Ricardo Rojas el 7 de agosto de 1912, con motivo de la aparición de los relatos de Schaefer Gallo reunidos en el volumen *Alma quichua*. Dice Ricardo Rojas en dicha carta:

Acabo de recibir y de leer el interesante libro sobre costumbres y tradiciones santiagueñas que ha tenido usted la deferencia de remitirme [...] De todas las páginas de su libro, las que más me han gustado son el diálogo del reñidero, por su dramático verismo, y la crítica a 'los que vuelven de Buenos Aires' por su saludable independencia. Nosotros tenemos en Buenos Aires 'los que vuelven de Europa' y contra ellos ha habido que inventar el nacionalismo, *forma militante de una conciencia nacional que se defiende*.

Felizmente, el nacionalismo, del cual se me reconoce como bautista y



como autor, comienza a triunfar, como se está viendo, en literatura, en política, en educación. Uno de los aspectos de esa doctrina, en punto a la armonía interna del país, es *que las provincias defiendan su personalidad regional*; que amen a Buenos Aires, como cabeza y parte del país argentino, pero que no la imiten hasta borrar su propia fisonomía. Por amor al progreso, no hagamos de los postes de telégrafo horcas de la tradición. Las provincias que cultivan su propio suelo en riqueza y leyenda, son las que están llamadas a realizar primero en el país la democracia federal, que la provincia de Buenos Aires no realiza, y la civilización argentina, que la provincia de Santa Fe no realiza tampoco (*sic*). Usted, dentro de sus medios y de su medio, parece sentirlo así (...) Espero que los santiagueños de Santiago, como más directamente interesados, sabrán reconocérselo y aplaudirán sus esfuerzos (Schaefer Gallo, 1965, 15-16).

Este texto de Rojas sintetiza el proyecto estético-ideológico al que nos referimos: *nacionalismo vs. extranjerismo/modernización internacional; rescate de los imaginarios populares, lo folklórico y lo religioso local; conciencia territorial; defensa de las identidades regionales; lucha por la pervivencia de las tradiciones*. De hecho, en esa misma carta, Rojas le sugirió al poco después autor de *La novia del Zupay* que, por sus aptitudes para el diálogo ya evidenciadas en *Alma quichua*, escribiera “una comedia de costumbres regionales” (Schaefer Gallo, 1965, 16). Esta actitud nacionalista podrá reencontrarse, en las décadas siguientes y con sustanciales variaciones novedosas, en la producción teatral de algunos dramaturgos de las provincias instalados en Buenos Aires o en el interior: en Ricardo Rojas (*La salamanca*), Bernardo Canal Feijóo (*Los casos de Juan El Zorro, Los cuentos de don Andrónico*), Clementina Rosa Quenel (*La Telesita*) y Juan Oscar Ponferrada (las piezas antes mencionadas y que analizaremos a continuación). De alguna manera es retomada, con cambios profundos que implican una “actualización” tanto estética como ideológica, en la dramaturgia de Juan Carlos Gené (*El herrero y el Diablo*), Leopoldo Marechal (*Antígona Vélez, Don Juan*), Mauricio Kartun (*El partener*) y Bernardo Carey (*Don Miseria y Margarita, Los dos ladrones, Florita*), entre otros autores contemporáneos.

Entre las operaciones simbólicas más interesantes que diseña este teatro nacionalista sobresale la “apropiación” del espacio geográfico-cultural argentino a través de su representación en el enunciado (o mundo representado) de las obras dramáticas y los textos espectaculares. Por la naturaleza específica de esta operación, su estudio favorece la perspectiva *tematológica*; sin embargo, como ha señalado acertadamente Claudio Guillén, ésta resulta impracticable si se la separa del

análisis *morfológico*: los temas se definen no sólo por su sustancia sino también por su tratamiento formal (Guillén, 1985, 182). Tendremos en cuenta ambas inflexiones para la lectura de las dos piezas estrenadas de Ponferrada: *El carnaval del Diablo* y *El trigo es de Dios*, que dan continuidad al proyecto nacionalista pero actualizándolo con la introducción de estrategias estéticas nuevas.

## TRAGICOMEDIA DE LOS VALLES CALCHAQUÍES

*El carnaval del Diablo* retoma los componentes estético-ideológicos fundamentales de la poética nativista. La historia amorosa (de María Selva y El Forastero) y su complicación en triángulo incestuoso (con Isabel) sirve de soporte para el despliegue de cuadros costumbristas destinados a la descripción minuciosa del regionalismo calchaquí y las peculiaridades culturales de la "Chaya" o fiesta del carnaval. Ponferrada multiplica las situaciones de expresión grupal de los nativos, ya sea en escenas de trabajo, baile, canto o festejo, que a su vez demoran la consumación del desenlace trágico de la historia sentimental. Esta voluntad divulgadora de la realidad del interior se refuerza en las observaciones culturales de las didascalias y en los diferentes paratextos de la publicación: el prólogo y el apéndice final (que incluye un glosario de voces y modos regionales y el texto "Notas sobre el ritual de la fiesta del Pucllay", 1970, 239-240).

Pero junto al nativismo, fiel a la estética de Paul Claudel (a quien en una encuesta de 1982 Ponferrada señala como uno de sus referentes literarios más importantes)<sup>6</sup>, introduce en *El carnaval del Diablo* su deuda con la concepción teatral (tanto dramática como escénica) del simbolismo (Oliva y Torres Monreal, 1990) en diferentes aspectos de la escritura de esta pieza:

a) *El carnaval del Diablo* propone un teatro que se acerca al concepto de *espectáculo total* ideado por Richard Wagner (*La poesía y la música en*

<sup>6</sup> Ponferrada afirmó: "Pienso que las cualidades más importantes de un escritor son: la transparencia, el vuelo y la sinceridad. Por *transparencia* entiéndase el estilo, por *vuelo* los alcances en que el autor es amo de su técnica y por *sinceridad* el grado en que el escritor dice su verdad. Hay escritores argentinos como Lugones y extranjeros como Rilke y Claudel, que parecen reunir aquellas condiciones" (1982, 292). Sobre la poética del teatro de Claudel remitimos, por razones de espacio, a los estudios de Angel J. Battistessa y a sus ediciones de textos claudelianos citados en la Bibliografía final, así como a Dubatti 1995d.

*el drama del futuro*) y continuado por los simbolistas. Consiste en la reunión en escena de todas las formas de la expresión artística (música, poesía, pintura, narrativa, danza, canto) para despertar en el espectador modos y ámbitos de percepción subterráneos, crear climas estéticos y correspondencias entre las artes. Al servicio de este proyecto totalizante Ponferrada se rodeó de excelentes profesionales que colaboraron en las diferentes áreas artísticas: la compositora Lía Cimaglia Espinosa, el pintor Antonio Berni, la coreógrafa Mercedes Quintana.

b) A pesar de que trabaja con una matriz nativista, *El carnaval del Diablo* desvía el objetivismo fotográfico en servicio de una tensión entre realismo costumbrista y estilizaciones estetizantes, de valor *ideoplástico*<sup>7</sup>. Ponferrada se aparta del realismo ingenuo del primer nativismo de *Calandria* e introduce ciertas inflexiones “manieristas” que se fundan en la autonomía artística, en los artificios autoseñalantes del teatro “teatralista”: la combinación de prosa y verso, el delicado pulimiento literario de los parlamentos (en los que se advierte la influencia del “neopopularismo” de Federico García Lorca), la creación de atmósferas con efectos lumínicos poco frecuentes, como el cielo color berilo y luego azul índigo de la noche, que “tejerá entre el follaje su telaraña de plata” (1970, 134), la ambientación musical, el uso de decorados impresionistas gracias a los cuales “en la luz espectral los troncos y las ramas se verán como torsos y brazos de sátiros” (1970, 134). También atañe a esta estilización simbolista del nativismo el intertexto de los procedimientos formales de la tragedia clásica, especialmente el uso de coros y ballet.

c) El simbolismo propone una visión de la realidad más compleja, en la que la abundancia de símbolos, por acumulación y condensación, otorgan al mundo representado un estatuto de trascendencia. Oliva y Torres Monreal escriben en su *Historia básica del arte escénico*:

Entre las características más importantes del simbolismo podemos señalar la búsqueda de la Idea por el Hombre, por medio de la intuición y la meditación. No se tomará como modelo, como ha hecho el arte realista [...], la cosa en su objetividad externa. Hay que penetrar más en lo profundo. Hay que buscar en la mente, en el espíritu, a

<sup>7</sup> Tomamos este término del campo de la plástica para designar un tipo de procedimiento visual para la construcción de la imagen escénica: “Se dice del arte que se apoya en la idea de lo que quiere expresar antes que en la reproducción de algún objeto percibido” (Crespi y Ferrario, 1995, 56).

través de la cultura, de la mitología y de la historia, las ideas y las imágenes capaces de expresar al hombre en su totalidad. El simbolismo es un modo de conocimiento que antepone el Espíritu a la materia (1990, 290).

En este campo Ponferrada busca desentrañar el “espíritu de la tierra” que se encarna en las manifestaciones culturales del pueblo, ya sea en las más exteriores y evidentemente exóticas como también en las imágenes más secretas de sus creencias y sus ritos. ¿Qué entendemos por “espíritu de la tierra”? Aquello que Ricardo Rojas define demoradamente en su *Eurindia* (1924) bajo el concepto de “genio nativo”, “genius loci” o “numen del lugar”:

Crea la tierra a veces hombres tan adheridos al barro materno que la naturaleza regional entra en la historia, enviándonos con ellos el mensaje de sus fuerzas ocultas: el indio de los valles andinos es un hijo de la montaña; el gaucho de los desiertos pampeanos es un hijo de la llanura. Por medio de tales hombres, la tierra plasma una religión, una política, una ciencia, una industria, una música, una literatura espontáneas. Todo eso constituye luego el folklore y el tono regional de la sensibilidad estética. Tal es el numen de un lugar (Rojas, 1980, 69-70).

A través de esta metafísica corporizada, objetivada en escena, se construye la imagen de una realidad más profunda que la exterior y visible, una realidad que pone en la superficie lo mítico y lo arquetípico, de allí la preferencia de los simbolistas (y de Ponferrada) por las leyendas y los relatos del acervo popular. Ponferrada amplía en *El carnaval del Diablo* el concepto de realismo nativista al incorporarle otra dimensión cualitativamente distinta de la humana, un orden divino o sobrenatural: el de la personificación de Pucllay y Chiqui (en el Prólogo), emergencias del “espíritu de la tierra”. Además multiplica esa “espiritualización” de lo real sumando otro plano: el de la realidad onírica, objetivación del contenido del sueño de Rosendo, en el Acto IV.

d) La búsqueda de lo simbólico tiene que ver, en los simbolistas, con una intensa fascinación por la magia, lo esotérico, las “fuerzas ocultas” (retomando las palabras de *Eurindia*) y especialmente lo religioso y lo sagrado. Como Paul Claudel (quien en una noche de Navidad se convirtió al catolicismo en Notre Dame de París), Ponferrada fue un católico ferviente. *El carnaval del Diablo* expresa su

acendrado catolicismo así como su interés por las manifestaciones de la religiosidad popular. En las respuestas a la encuesta de 1982 Ponferrada señaló:

Hay un tema que logra mantenerme en la vertebración de cuanto escribo. Ese tema es la tierra. Se diría que no supe o no quise cortar mi nexo umbilical con el solar nativo, que es la tierra en lo hondo, con sus anejos de la tradición y cierta religiosidad que es cristiana, católica, en la médula, aunque tenga apariencias por momentos paganas. Por lo demás, siempre he sido confesionalmente católico (Ponferrada, 1982, 291).

*El carnaval del Diablo* desarrolla, en claves de visión de mundo cristiana, un combate entre el Bien y el Mal.

e) Como en el teatro simbolista, en Ponferrada se verifica la "forma ceremonial", es decir, una estructura según la que los distintos lenguajes se ordenan ritualmente de acuerdo con un código preestablecido. Con vistas a la resacralización del teatro, los simbolistas redescubren la tragedia griega, una poética que preside la génesis de la escritura de *El carnaval del Diablo*. A diferencia de la mayoría de las piezas nativistas que trabajan con el melodrama (véase más adelante nuestro análisis de *El trigo es de Dios*), Ponferrada prefiere aquí los códigos de la tragedia. Incluso una didascalía explícita la presencia de esta poética en la pieza:

El coro tendrá invariablemente una función cantante (que es la del cancionero popular; porque en el cancionero popular -si la vida es teatro- parece haber quedado delegado lo que era el Coro en la Tragedia antigua) (1970, 135).

En *El carnaval del Diablo* están presentes los elementos esenciales de la poética de la tragedia griega. En la historia sentimental de María Selva (héroe culpable -categoría trágica *sine qua non* señalada por Bentley, 1982-, cuya identidad es inseparable de la culpa, como en *Edipo*, texto modelo), El Forastero e Isabel se descubren los mecanismos de la *hybris* (la desmesura sexual de María Selva), la *anagnórisis* (Isabel conoce que El Forastero es su padre), la *peripecia* (Isabel va hacia el Forastero en busca de amor y descubrirá el horror del impulso incestuoso), el *hecho patético* (la muerte de Isabel), la *herencia de la culpa* (a la manera esquiliana, los hijos -Isabel- pagan por los errores de los padres) y la mezcla de causalidad divina y responsabilidad individual propia del

*fatum* o destino (los efectos del “diablo” del carnaval más la “mala sangre” propia de María Selva, 1970, 210).

Pero sucede que, como señalamos arriba, lo trágico de la historia sentimental se yuxtapone con los cuadros costumbristas de definido perfil cómico. Por lo tanto, Ponferrada está en lo cierto cuando en el subtítulo de la pieza la define como una “tragicomedia”, mezcla de componentes trágicos y cómicos.

## NATIVISMO E INTERTEXTO BÍBLICO

*El trigo es de Dios* llega al repertorio del teatro oficial a partir de una posición privilegiada del autor en el marco de la institucionalización cultural del momento: Ponferrada ya ha sido consagrado con dos premios para *El carnaval del Diablo* (Primer Premio Municipal 1943; Segundo Nacional 1943-1944); se desempeña como funcionario público, desde 1946, al frente del Instituto Nacional de Estudios de Teatro; se reconoce su labor como creador y director del Seminario Dramático que funciona en el Teatro Nacional Cervantes, definido como “escuela teatral y, a la vez, verdadero Teatro Experimental del Estado”, según consta en las palabras de presentación a la segunda edición de *El trigo es de Dios*. La pieza se publicó por primera vez en 1947, año de su estreno. Tuvo dos ediciones posteriores, en 1953 y en 1967 (ver Bibliografía final).

Para la escritura de *El trigo es de Dios* Ponferrada recurre (nuevamente en forma subsidiaria del simbolismo claudeliano) a la combinación de dos poéticas de diferente procedencia: el *nativismo costumbrista* (en su peculiar inflexión para la región andina del Norte) y el *teatro religioso*.

Al tomar la poética nativista, en su inflexión “grave” (trágica o melodramática), Ponferrada conecta nuevamente su producción con la de algunos autores locales por los que más tarde expresaría su admiración a través de estudios y ensayos (el Julio Sánchez Gardel de *La montaña de las brujas* o *El Zonda*, y el Carlos Schaeffer Gallo de *La leyenda del Kakuy* o *La novia del Zupay*).

a) *El trigo es de Dios* no es una tragedia, género incompatible con la visión de mundo cristiana, en tanto considera la muerte como el acceso a un mundo trascendente (Steiner, 1970, 9). La intachable inocencia de sus protagonistas de procedencia bíblica (Booz y Ruth), su absoluta distancia de cualquier sentido de culpa (Bentley, 1982), vinculan esta

pieza con el melodrama. En su fascinación por el retrato ingenuo de las costumbres y detalle de la vida provinciana, Ponferrada toma por guía un texto fundador: Calandria, de *Martiniano Leguizamón*, cuyo intertexto puede descubrirse en más de una marca. La obra comparte con los textos de la poética nativista algunos rasgos fundamentales: la representación de la bondad perjudicada por la maldad; la absoluta idealización de los héroes, cercanos a la abstracción de la alegoría; lo melodramático como artificio dominante y lo costumbrista como componente complementario; el amor como motor de la acción; el despliegue de cuadros dilatorios destinados a la caracterización plástica y musical de las peculiaridades regionales. Las funciones principales de los personajes positivos centrales son amar, defender el bien, trabajar, exaltar el sentimiento de la tierra, ser humildes y simples, caritativos y sentimentales, perdonar y pedir perdón, temer a los personajes negativos. A partir de este sistema de funciones Ponferrada busca una plena identificación entre los espectadores y el héroe. El público debe sentir piedad, admiración y compasión por los personajes positivos y asumir sus valores como propios. De aquí el sentido básicamente pedagógico, "evangelizador", de la pieza. En forma redundante, una y otra vez, los personajes explican el sentido que encierran los conceptos de "tierra", "vida", "Dios". Ponferrada no privilegia sus acciones físicas sino el comentario de sus actos con largos parlamentos.

b) La singularidad de *El trigo es de Dios* radica en que en su concepción dramática el melodrama es modalizado por la perspectiva religiosa: Ponferrada propone una peculiar justicia poética por la que, si bien el villano Aramón logra matar al niño, el arrepentimiento y la esperanza en el futuro y en la vida ultraterrena hablan del triunfo de los humildes. Para conectar nativismo y religión Ponferrada abreva en sus ricos conocimientos del teatro medieval (especialmente en la amplitud genérica de la poética del misterio, que rehusa las codificaciones estrechas), del teatro español de la Edad de Oro (los diferentes tipos de autos religiosos) y en la textualidad contemporánea, vigente en la Argentina hacia 1940, de las piezas de Paul Claudel, como *La anunciación a María*, que se traducían, leían y representaban con interés en el Buenos Aires de los cuarenta<sup>8</sup>. Pero es un error relacionar

<sup>8</sup> El mismo Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires ofrecería en 1947, algunos meses después del estreno de *El trigo es de Dios*, una versión de *La Anunciación a María* a cargo de un grupo independiente, con dirección de José Varela y la actuación de María Luisa Robledo, Miriam de Urquijo, Fernando Labat y Rafael Salzano. Angel J. Battistessa

*El trigo es de Dios* con el auto sacramental (Zayas de Lima, 1991, 224) porque la pieza de Ponferrada, a diferencia del muy codificado género barroco, no tematiza la Eucaristía ni recurre al procedimiento básico de esta poética: la alegoría explícita, procedente de la moralidad medieval.

c) La religiosidad de *El trigo es de Dios* determina la presencia de dos procedimientos fundamentales de su composición:

1) el "Prólogo" simbólico, en el atrio de la catedral, desconectado del contexto del villorrio de los valles del Norte en que se ambienta el resto de la pieza. En esta introducción Ponferrada emplea un personaje abstracto, el Mendigo, que explicita el intertexto bíblico.

2) la reescritura "a lo nativista" de la historia de Ruth y Booz (Booth), extraídas del *Antiguo Testamento*. El Mendigo del "Prólogo" alude al *Libro de Ruth* y esto vincula *El trigo es de Dios* con el teatro de difusión y adoctrinamiento católico.

d) Como en ciertas formas pedagógicas del teatro religioso, la obra de Ponferrada se propone contribuir al mejor conocimiento del dogma, glosándolo a partir de nuevas acciones teatrales. La función de este teatro es nítidamente didáctica: exaltar un conjunto de valores (propiciados oficialmente desde la sala municipal) tales como el espíritu de la tierra, la omnipresencia de Dios y la vigencia del dogma en los nuevos tiempos. Ponferrada transforma la Ruth bíblica en una joven inmigrante que llega de España después de la Guerra Civil. La parábola bíblica se va delineando entre las interpolaciones nativistas destinadas a registrar el medio provinciano (por ejemplo, el Cuadro IV, que registra la boda de Ruth y Booz).

e) El cruce de nativismo y poética religiosa hace que el principio constructivo pueda definirse como una fluctuación, un vaivén entre la realidad andina y el orden referencial bíblico. Si bien es explícita la inserción de uno en otro, *El trigo es de Dios* exige en su recepción los mecanismos de la tradición exegética de la *Biblia* fundados por San Pablo (procedimiento que, paralelamente, desarrolla Leopoldo Marechal en la escritura de su teatro y de la novela *Adán Buenosayres*): no

---

fue uno de los principales intermediarios de la obra de Paul Claudel en la Argentina y en el mundo hispánico: tradujo y comentó *Juana de Arco en la hoguera*, *Partición de mediodía*, *La anunciación a María*, fragmentos de las *Memorias improvisadas*, "Mi conversión" y numerosos poemas. Véanse sus artículos, traducciones y ediciones citados en nuestra Bibliografía, así como la lista completa de su abundante producción sobre Claudel prolijamente apuntada en Pedro Luis Barcia, *Angel J. Battistessa. Semblanza y bibliografía* (1994).



se trata de leer sólo los significados literales, superficiales, sino también los profundos y ocultos (por ejemplo, la relación Orpha-La Víbora, de la que *El trigo es de Dios* no expone claramente las claves). Por otra parte, Ponferrada retoma el acervo legendario del Norte argentino y lo vincula implícitamente con imágenes de los textos sagrados: hay un evidente paralelo entre el ahorcado de la Higuera de la Cruz y Judas.

f) La inclusión de canciones remite doblemente a los modelos locales nativistas y al teatro simbolista europeo. Tanto en las obras regionalistas nacionales como en las piezas simbolistas se incluían composiciones musicales, interpretadas individual o grupalmente. La posible conexión con el teatro español tal vez se deba a la influencia del teatro "neopopularista" de Federico García Lorca o a la novedad de las adaptaciones de Rafael Alberti y Miguel Hernández. Como todos ellos, Ponferrada acerca la palabra dramática a la entonación de la poesía (recuérdese que Ponferrada había escrito anteriormente *Pesebre*, pieza en verso de 1940, y el poemario *Loor de la Virgen del Valle*, de 1942).

Tanto estética como ideológicamente *El trigo es de Dios* se encuadra en el concepto de "teatro nacional" que se generalizó en el marco de la cultura oficial durante el gobierno peronista. Fue leída en el momento de su estreno y décadas después como una textualización de la identidad cultural del país, e incluso del continente.

Desde su apertura en 1944, el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires fue identificado por la crítica con la necesidad de cumplir una "misión cultural nacional", articulada sobre tres objetivos fundamentales: la defensa y promoción del teatro argentino de "identidad nacional", la difusión de los grandes "maestros" del pasado teatral y el descubrimiento y apoyo de los "nuevos valores". Según el primer objetivo señalado, cada espectáculo de autor argentino estrenado en dicha sala era leído como un predicado simbólico sobre la nacionalidad. Durante estos primeros años es recurrente la actitud crítica de vincular cada gesto de la programación del Teatro Municipal con una estrategia, un proyecto cultural estrechamente ligado a la definición del perfil nacional. Por ejemplo, se festeja la elección "simbólica" de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y la oportunidad de su estreno el Día de la Raza y en el marco del *IV Congreso Eucarístico* porque "*La vida es sueño* condensa las virtudes morales más excelsas y representativas de la Madre Patria y también un fervoroso anhelo cristiano" (*La Razón*, 13 de octubre de 1944).

En ese contexto el “costumbrismo trascendente” de *El trigo es de Dios* fue leído como una poética de definición estética nacional, un teatro que formulaba en su mundo representado una hipótesis sobre la identidad nacional. Carlos H. Faig destacó en la pieza de Ponferrada un lectura interpretativa sobre el ser nacional:

El sentido de una nacionalidad abierta, sin fronteras, donde se mezclan las sangres en torrentosa corriente de humana buena voluntad [...] ésa es nuestra realidad social, que la xenofobia no comprende (*Crítica*, 15 de mayo de 1947).

Observaciones semejantes pueden verse en *Clarín*, *La Razón*, *El Mundo*, *Noticias Gráficas*, *La Prensa*, todas desde el 15 de mayo de 1947. La nota de *El Mundo* celebra el costumbrismo de la pieza como apropiación simbólica del espacio nacional. En 1967 Bernardo Canal Feijóo escribió:

*El trigo es de Dios* articula una anécdota tensa que conjuga elementos bíblicos, cristianos y paganoindígenas, tal como los discernimos en la mestiza realidad americana [...] Es, auténticamente, teatro nacional, en el doble sentido de natal y totalizador a la vez, de empinar la concepción a plenitud de autonomía estética pero empapada todavía de magmas matriciales (Bernardo Canal Feijóo, prólogo a la edición de 1967).

Una lectura complementaria de estas afirmaciones realiza la investigadora Graciela González de Díaz Araujo en su estudio “Expresiones de un teatro regional, argentino y americano. Ricardo Rojas, Juan Oscar Ponferrada y Bernardo Canal Feijóo” (1989).

En conclusión, consideramos que la dramaturgia de Juan Oscar Ponferrada puede leerse como una prolongación “actualizada”, en los cuarenta, de la concepción teatral nacionalista surgida a principios de siglo. Ponferrada integra novedosamente la línea vernácula del nativismo (con raíces en el siglo XIX) y los aportes del simbolismo europeo (Pául Claudel como modelo) y del intertexto de la Biblia. Esta poética nativista-simbolista de inflexión católica fue leída en la década de su producción (e incluso después, aunque aisladamente) como una forma identitaria de la especificidad “nacional” del teatro argentino. Valgan estas observaciones no sólo como un primer aporte al estudio del teatro de Ponferrada y las líneas estéticas de la dramaturgia argentina de los cuarenta sino también a la posibilidad

de pensar una historia del teatro argentino desde las sucesivas formulaciones (de los creadores, la crítica, los estudiosos...) sobre los rasgos fundamentales de su identidad.

JORGE DUBATTI  
*Conicet- Universidad de Buenos Aires*  
*Centro de Literatura Comparada de la*  
*Universidad Nacional de Lomas de Zamora*

## BIBLIOGRAFÍA

- BARCIA, Pedro Luis. 1994. *Angel José Battistessa. Semblanza y bibliografía*, Arzobispado de Buenos Aires, Comisión Arquidiocesana para la Cultura.
- BATTISTESSA, Angel José. 1938. "El simbolismo poético en Paul Claudel", *La Nación*, 2 de abril, Segunda Sección, p. 3.
- . 1955. "Paul Claudel y el teatro", *Lyra*, XI, 134-136, sin paginar.
- . 1968. "Claudel o la vida plena", *La Nación*, Suplemento "Cultura", 4 de agosto, pp. 1 y 3.
- . 1971. "Paul Claudel y la Argentina", *Universitas*, V, 21 (agosto), pp. 35-48.
- BENTLEY, Eric. 1982. *La vida del drama*, Barcelona, Paidós.
- BIBLIA DE JERUSALEN. 1975. Bilbao, Desclée de Brouwer.
- CLAUDEL, Paul. 1945. *La anunciación a María*, Buenos Aires, Emecé Editores, Col. "Teatro del Mundo". Versión castellana e introducción (pp. 7-59) de A. J. Battistessa.
- . 1948. *Juana de Arco en la hoguera*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura. Traducción, prólogo (pp. 7-43) y notas (pp. 203-236) de A. J. Battistessa. —. 1951. *Partición de mediodía*, Buenos Aires, Emecé Editores, Col. "Teatro del mundo". Traducción e introducción (pp. 7-56) de A. J. Battistessa.
- . 1961. *Juana de Arco en la hoguera*, Buenos Aires, Compañía Fabril Editora. Traducción, prólogo (pp. 9-44) y notas (pp. 95-129) de A. J. Battistessa. Incluye una carta de Claudel al traductor.
- CRESPI, Irene, y Jorge FERRARIO. 1995. *Léxico técnico de las artes plásticas*, Buenos Aires, Eudeba, edición ampliada.
- DUBATTI, Jorge. 1992. "Martinián Leguizamón y la escritura de Calandria", *La Escalera. Anuario de la Escuela Superior de Teatro*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2, pp. 121-143.
- . 1993. "El folklore en el teatro argentino actual: Mauricio Kartun y Bernar-

- do Carey”, en AAVV., *Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Folklore*, Buenos Aires, Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folklore, pp. 125-131.
- 1995a. “Folklore y teatro en la obra de Carlos Schaefer Gallo”, en AAVV., *Actas de las III Jornadas Nacionales de Folklore*, Buenos Aires, Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folklore, pp. 125-132.
  - 1995b. “Nativismo y folklore en el teatro argentino (1910-1920)”, en AAVV., *Actas de las IV Jornadas Nacionales de Folklore*, Buenos Aires, Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folklore (en prensa).
  - 1995c. “Continuidad del nativismo”, en O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino*, Universidad de Buenos Aires y Editorial Galerna, tomo III (en prensa).
  - 1995d. “Poéticas del teatro de Paul Claudel”, Informe Beca Postdoctoral del Conicet.
- FAIG, Carlos H. 1947. “Con un espectáculo digno se ha inaugurado el Teatro Municipal”, *Crítica*, 15 de mayo. Sobre el estreno de *El trigo es de Dios*.
- GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Graciela. 1989. “Expresiones de un teatro regional, argentino y americano. Ricardo Rojas, Juan Oscar Ponferrada y Bernardo Canal Feijóo”, en AAVV., *La Periodización de la Literatura Argentina. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Cuyo, 1989, tomo II, pp. 155-168.
- GUILLÉN, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diverso*. Introducción a la Literatura Comparada, Barcelona, Editorial Crítica.
- OLIVA, César, y FRANCISCO TORRES MONREAL, 1990, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio. 1988. “Identidad de la literatura argentina”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LII, 203-204, pp. 83-127.
- PAVA, Carlos, y Eduardo CÁRDENAS. 1978. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Peña Lillo Editor.
- PELLETTIERI, Osvaldo. 1989. “Calandria, primer texto nativista”, *Revista de Literaturas Modernas*, Anejo V, tomo III, pp. 65-80.
- PONFERRADA, Juan Oscar. 1943. *El carnaval del Diablo*, Buenos Aires, Ediciones Penka.
- 1947. *El trigo es de Dios*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura.
  - 1953. *El trigo es de Dios*, Revista Teatro Universal, I, 1 (diciembre), pp. 21-47.
  - 1959. “Para una ubicación del costumbrismo criollo”, revista *Lyra*, XVII, 174-176, sin paginar.
  - 1967. *El trigo es de Dios*, Buenos Aires, Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, n. 91. Con prólogo de Bernardo Canal Feijóo.
  - 1970. *Tres obras dramáticas (Un gran nido verde, Los pastores, El carnaval del Diablo)*, Buenos Aires, Eudeba. Prólogo de César Tiempo.

- 1982. "Respuesta de J. O. P.", en AAVV., *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, Col. Capítulo, Serie Encuesta a la literatura argentina contemporánea, fascículo, n. 140.
- ROJAS, Ricardo. 1956. *El país de la selva* (texto definitivo, corregido y autorizado por su autor), Buenos Aires, Librería Hachette.
- 1980. *Eurindia*, Buenos Aires, CEAL, dos tomos.
- ROMANO, Eduardo. 1978. "El nativismo y lo gauchesco", Clarín. Cultura y Nación, 3 de agosto, pp. 1-2.
- 1992. "Hacia una caracterización de la poética nativista", en AAVV., *Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 39-46.
- SCHAEFER GALLO, Carlos. 1965. *El revés de la máscara (Añoranzas y recuerdos teatrales rioplatenses)*, Buenos Aires, Editorial Huemul, capítulo "Ricardo Rojas, Pablo Podestá y el autor en ciernes".
- STEINER, George, 1970, *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Avila Editores.
- ZAYAS DE LIMA, Perla. 1991, *Diccionario de autores teatrales argentinos*, Buenos Aires, Galerna.
- ZULETA ÁLVAREZ, Enrique. 1975, *El nacionalismo argentino*, Buenos Aires, Ediciones La Bastilla (dos tomos).



## PRESENCIA DE MARCEL SCHWOB EN *HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA*

Para no contradecir al propio Borges, que “abominaba de la bibliografía, que aleja de las fuentes al estudiante” (*OCl*, 1143), me limitaré a trazar un esbozo de lo que podría llamarse la presencia de Marcel Schwob en la obra del joven Borges, más concretamente en *HUI*. Para ello, nada más indicado que escucharlo primero a él. Con respecto a *La Cruzada de los Niños* dice:

[...] a fines del siglo XIX, Marcel Schwob [...] trata de volver a soñar lo que había soñado hace muchos siglos en soledades africanas y asiáticas: la historia de los niños que anhelaron rescatar el sepulcro. No ensayó, estoy seguro, la ansiosa arqueología de Flaubert; prefirió saturarse de viejas páginas de Jacques de Vitry o de Ernoul y entregarse después a los ejercicios de imaginar y de elegir. Soñó así ser el papa, ser el goliardo, ser los tres niños, ser el clérigo. Aplicó a la tarea el método analítico de Robert Browning [...] Lalou ha ponderado la “sobria precisión” con que Schwob refirió la “ingenua leyenda”; yo agregaría que esa precisión no la hace menos legendaria y menos patética. ¿No observó acaso Gibbon que lo patético suele surgir de las circunstancias menudas? (*PPP*, 140-1).

Para presentar *Vidas Imaginarias* en su Biblioteca Personal, agrega al final del prólogo:

Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia Universal de la Infamia*. Una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica, fue este libro de Schwob (*BPP*, 70).

Ahora bien, la “sobria precisión” de Schwob bien puede ser uno de

los atributos que comenzara a marcar la inconfundible prosa de Borges. Dentro de lo que son sus ya proverbiales juicios críticos con respecto a los autores, se ve claramente que no disimula su simpatía por Schwob, como escritor tanto como intelectual, ya que representa en parte a la figura mítica del creador semirrecluido, apasionado por los dialectos y vidas de otro tiempo, artífice de la brevedad y del detalle significativo y, sobre todas las cosas, lector infatigable.

En el "Prólogo" de 1969 a *Luna de Enfrente* se pronuncia acerca de Flaubert de la siguiente manera:

[...] la escrupulosa novela histórica *Salammbô*, cuyos protagonistas son los mercenarios de las guerras púnicas, es una típica novela francesa del siglo diecinueve. Nada sabemos de la literatura de Cartago, que verosíblemente fue rica, salvo que no podía incluir un libro como el de Flaubert (*OC1*, 55).

Al comentario acostumbradamente sarcástico sobre un escritor francés del siglo diecinueve opone el comentario de un laconismo respetuoso (detalle que se nota siempre en Borges) de este otro escritor francés del siglo diecinueve:

Sus *Vidas Imaginarias* datan de 1896. Para su escritura inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de este volumen está en ese vaivén. (*BPP*, 70).

Es decir que a Borges le interesó más la resurrección minuciosa de un hecho o de una cadena de hechos casi intrascendentes que la opulencia operística de cartón piedra, más del gusto decimonónico, que lleva a cabo Flaubert. Pero no solo como lector se puede comprobar esto, sino que el reflejo aparecerá en la macroestructura de *HUI*. Para sus propios intereses de escritor, sabemos que Borges desecha a Flaubert, por el simple hecho de que como escritor desecha la novela. En cambio las pequeñas estampas, labradas como camafeos, de Schwob, tanto en *Vidas Imaginarias* como en los monólogos dramáticos de *La Cruzada de los Niños* pasando por la espléndida recreación del mundo griego que opera en *Mimos*, acaso hayan despertado en el Borges escritor un posible deseo de asimilación. Por lo pronto, sabemos que Borges traduce para la *Revista Multicolor de los Sábados* perteneciente al semanario semisensacionalista *Crítica* cinco episodios de las *Vidas Imaginarias* con los respectivos títulos ostensiblemente distorsionados (resulta evidente



que la recepción análogamente sensacionalista del semanario le obligó a producir este cambio). El único título no alterado, ya de por sí inquietante, es el de "Los señores Burke y Hare (asesinos)". Luego tradujo "Séptima-Hechicera" con el escandaloso título "La muerte que escuchó la queja de su hermana enamorada" (lo cual sugiere un sórdido episodio folclórico más que la anécdota de la esclava de una colonia romana en Africa); "Eróstrato.-Incendiarío" por "El Incendiarío"; "Petronio.-Novelista" por el nuevamente ruidoso "Petronio no se abrió las venas" y por último "El capitán Kid.-Pirata" solamente por "El capitán Kid".

Todas estas traducciones aparecen entre 1933 y 1934. Alternadas con ellas, también en la *Revista Multicolor*, Borges publica bajo su nombre casi todos los episodios de *HUI*, en la cual sólo se cambian los títulos de "El rostro del profeta", que luego será "El tintorero enmascarado Hákim de Merv" y, bajo el seudónimo de Francisco Bustos "Hombres en las orillas", que se conocerá en *HUI* como el célebre cuento "Hombre de la Esquina Rosada". Además, sin nombre de autor, publica la sección que en dicho libro agrupó bajo el título de "Etcétera". Otro hecho notable es la publicación, entre el 33 y el 34 con el seudónimo de José Tuntar (si nos avenimos al criterio de Irma Zangara) de cuatro capítulos de la historia de Roma: Diocleciano, Ovidio, el espionaje en época de Augusto y una especie de resumen del *Satiricón* de Petronio, todos producto de su interesada lectura de los *Anales* de Tácito pero que al mismo tiempo estarían inspirados en los primeros episodios de que se ocupa Schwob en *Vidas Imaginarias*, es decir, varias anécdotas de la antigüedad que no podrían aparecer en *HUI* en donde las historias narradas parten —con la sola excepción de "El Tintorero Enmascarado Hákim de Merv"—, aproximadamente del siglo XVIII en adelante.

Sin establecer precisiones científicas, podemos arriesgar la hipótesis (bastante obvia si se confrontan las fechas), de que Borges convive con los textos de Schwob mientras elabora su *HUI*. También es pertinente recordar que anteriormente Marguérite Moreno, viuda de Schwob, pasa una temporada en Buenos Aires y es maestra de dicción (o de teatro, según Sarlo) de Victoria Ocampo (Schwob, XIX y Sarlo, 87).

Siguiendo con el análisis de los títulos, es de notar que en *HUI* el único que no lleva el nombre propio del protagonista es, precisamente, "Hombre de la Esquina Rosada", detalle significativo si se piensa que este cuento es el único que ocupa, temática y estilísticamente, un lugar distinto en el volumen. El resto de los títulos, como señala acertada-

mente Beatriz Sarlo, "trabajan con el oxímoron, una forma casi paródica de la ironía" (49), excepto el de "La viuda Ching, pirata", en el que voy a detenerme, dejando así el análisis de la macroestructura y del elemento paratextual. En cuanto al título general, se advierte la sombra de una sentencia de Carlyle que él mismo cita en el "Epílogo" a sus *Obras Completas* de 1974: "La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben" (OCI, 1145).

Pero antes de pasar a ese punto quisiera señalar, por último, con respecto a "Hombre de la Esquina Rosada" el parentesco, acaso fugaz, que une a este relato, el único de la colección narrado en primera persona —y que constituye, de hecho, el golpe de efecto cuasicinematográfico del final— con los monólogos dramáticos que articulan *La Cruzada de los Niños*.

Se puede aplicar lo que dice José Emilio Pacheco de Schwob a Borges. "Schwob no describe: evoca" (Schwob, XIV).

En *Vidas Imaginarias* a falta de uno hay tres piratas: el Capitán Kid, Walter Kennedy y el mayor Stede Bonnet. No es de extrañar que estos relatos hayan divertido a Borges, siempre dispuesto a hablar de los filibusteros de Stevenson —afición que compartía con Schwob— o de los desgraciados personajes de *Moby Dick*. En su historia de paradójicos criminales no podía faltar entonces un pirata. La vuelta de tuerca en Borges es que en la galería de hombres —ya que genéricamente lo criminal se inclinaría hacia un imaginario masculino— aparece inopinadamente una mujer, y nada menos que pirata. Desde luego, en el "Índice de las Fuentes" de *HUI*, nada se nos dice acerca de Schwob, ya que el episodio estaría sacado de una *History of Piracy* de Philip Gosse. Otro tanto sucede con los dos prólogos, que hablan superficialmente de influencias de Stevenson, Chesterton y films de von Sternberg. Lo que resulta evidente es que Borges no estaba dispuesto a revelar la influencia de Schwob sino mucho más tarde, en 1970. Y él mismo se jacta de ser uno de los pocos lectores de este poco leído escritor:

En todas partes del mundo hay devotos de Marcel Schwob que constituyen pequeñas sociedades secretas. No buscó la fama; escribió deliberadamente para los *happy few*, para los menos (BPP, 70).

Naturalmente, la anécdota de la viuda Ching nada tiene que ver con los piratas enfáticos de Schwob, aunque aparecen detalles similares. En

“El capitán Kid-Pirata”, el autor francés comienza hablando sobre el posible origen del nombre o sobrenombre del capitán:

Nadie se ha puesto de acuerdo acerca de porqué se le dio a este pirata el nombre del cabrito (Kid). [...] Algunos dicen que, elegante y refinado, llevaba siempre, tanto en el combate como en las maniobras, delicados guantes de cabritilla con vueltas de encaje de Flandes. Otros aseguran que en sus peores matanzas exclamaba: ‘Soy dulce y bueno como un cabrito recién nacido’ (VI, 89).

Borges, antes de introducirnos en los avatares de la viuda Ching, prefiere empezar por la explicación de una palabra:

La palabra *corsarias* corre el albur de despertar un recuerdo que es vagamente incómodo: el de una ya descolorida zarzuela, con sus teorías de evidentes mucamas, que hacían de piratas coreográficas en mares de notable cartón (OCI, 306).

Asimismo la descripción de la bandera en Schwob:

Basta saber que su pabellón de seda negra tenía bordadas una calavera y una cabeza de cabrito[...] (89). En su enseña de seda negra mostraban una calavera, un reloj de arena, dos tibias entrecruzadas, y, abajo, un corazón al que atravesaba un dardo y dejaba caer tres gotas de sangre (94). Muchas enseñas negras con calavera blanca, dos fémures cruzados y el nombre de su barco: *La venganza* (98).

Borges no omite la descripción, por lo visto de rigor, de las banderas:

Seis escuadrillas integraban la armada, bajo banderas de diverso color: la roja, la amarilla, la verde, la negra, la morada y la de la serpiente, que era de la nave capitana (OCI, 307).

Las costumbres de los hombres de mar no parecen diferir demasiado. En Schwob:

Juzgó que convenía estimular a su tripulación mediante alguna bebida habitual entre los piratas y obligó a cada uno a beber una pinta de ron mezclado con pólvora. (VI, 99).

Y en Borges:

[...]en los días de combate, solían mezclar pólvora con su alcohol (OCI, 308).

En cuanto al amor de ambos por los detalles, se verifica en Schwob una precisión que no pocas veces deriva hacia un efecto poético:

Sus palabras sólo eran interrumpidas por el ruido leve y apagado de las lagartijas que caían del techo cuando el miedo aflojaba las ventosas de sus patas (98).

Y que en el episodio de la viuda Ching se centra más bien en aspectos gastronómicos (“un plato de orugas envenenadas, cocidas con arroz”; “el rancho de estos piratas consistía principalmente en galleta, en obesas ratas cebadas y arroz cocido”; “se rociaban los pómulos y el cuerpo con una infusión de ajo”) salvo el estético final con los dragones de papel.

Estilísticamente hay en Borges una voluntad localista, una “ficción que *se acriolla*” (Sarlo, 49), que no se encuentra en Schwob, en donde todo, fondo y forma, tiende hacia una universalidad impersonal. Borges acumula palabras como ‘mucama’, ‘rancho’ o incluso referencias a una realidad completamente alejada de la anécdota: “[...] observó un rito que nuestros generales derrotados optan por omitir: el suicidio” (OCI, 309). El ambiguo “nuestros” puede referirse a los generales occidentales, a los generales latinoamericanos o a los generales argentinos. Como señala Beatriz Sarlo, Borges necesitaba practicar el corte, en literatura argentina, “que separe del realismo, el naturalismo y el costumbrismo sentimental y piadoso” (Sarlo, 47) y para ello nada más indicado que dejarse guiar, estéticamente, por la erudición y la neutralidad contenida de un personaje como Marcel Schwob:

En lo esencial, consistía en diferenciarse de los “humanitaristas”, practicantes de una literatura de mal gusto, referencial y proclive a las intervenciones ideológicas más directas (ibíd., 47) Opuestas a toda moralización, insignificantes, no ejemplares, estas historias carecen de centralidad. La ironía de estos relatos no es la del moralista sino la del esteta. La historia universal, y no sólo la de la infamia, es un movimiento de degradación irónica (ibíd., 49).

Y precisamente uno de los rasgos estilísticos más importantes que comparten ambos escritores es el de la ironía, ya a través del comenta-

rio elíptico, ya a través del oxímoron, ya a través de la violenta oposición entre lo que se narra (por ejemplo, un crimen) y la prosa elegantísima con que se narra.

Luego de una arenga sembrada de malas palabras (propias del filibustero analfabeto que las enuncia), Schwob, con su habitual tranquilidad, comenta:

Este discurso pareció admirable y digno de las más nobles oraciones militares que nos legaron los antiguos (VII, 93).

Análogamente, Borges introduce un comentario que, por lo poco que tiene que ver con la acción, produce el efecto de una eficaz mordacidad elíptica:

A mediados de 1809 se promulgó un edicto imperial, del que traslado la primera parte y la última. Muchos criticaron su estilo (OCI, 308).

Precisamente a través del estilo, del manejo y la dosificación de la ironía, se elude cualquier posible traspié melodramático. El edicto imperial que "transcribe" el narrador es, justamente, melodramático, y entendemos entonces por qué se critica su "estilo". Muchas veces la ironía no sólo está puesta en lo estilístico, en el efecto de una sola oración, sino que estructura la anécdota referida, en el dibujo de un destino un poco torpe o un poco grotesco. En Schwob, el mayor Stede Bonnet es "pirata por convicción", y su quijotesco amor por estos personajes lo llevan a lanzarse al mar improvisadamente:

Entre la brújula y el astrolabio comenzó a perder la cabeza. Ordenaba 'fondear' en vez de 'bordear' y confundía 'a estribor' con 'a babor', 'escotilla' con 'barandilla', 'singlar' con 'virar', 'barloventear' con 'sotaventear', 'desatracar' con 'empopar' (VII, 98).

Todo lo cual no impide que muera ahorcado como un pirata auténtico.

En Borges, la ironía también puede comprobarse en el desenlace del episodio de la viuda Ching. Luego de haberse convertido en el enemigo más temible del comando imperial, la viuda se deja persuadir por unos dragoncitos de papel y luego de pedir perdón vive una vejez tranquila como contrabandista de opio, seguramente (aunque no se

señala) amparada por el mismo comando imperial, que prefiere tenerla de su lado.

Esto es apenas un esbozo, sin pretensiones de rigor absoluto. Creo que algunas similitudes, especialmente las menos evidentes como cierta actitud general, cierta concepción general, son comprobables sin llegar a forzar una interpretación. Como dije líneas arriba, Borges, al menos al principio, no señaló expresamente la influencia de Schwob, acaso por sentirla en aquel entonces demasiado intensa. En su *Autobiografía* citada por Monegal, leemos:

En mi *Historia Universal* no quise repetir lo que Marcel Schwob había hecho en sus *Vidas Imaginarias*, inventando biografías de hombres reales, sobre quienes ha quedado registrado poco o nada. En lugar de eso, leí las vidas de personas conocidas y luego debidamente las modifiqué y deformé según mi capricho (Monegal, 231).

Como explica el mismo Monegal, "Una vez más al recordar el pasado y resumir sus intenciones, Borges abrevia con exceso" (ibíd., 231) aclarando inclusive que muchas de las fuentes citadas al final del volumen, caso típico en Borges, son inventadas. Por ello, no es de extrañar que en los prólogos hable de Chesterton y de Stevenson, acaso los ejemplos más obvios, pero omita a Schwob.

En resumen, el ejercicio borgeano por el cual la literatura es un eterno robo y el texto no es otra cosa que un palimpsesto que se multiplica y distorsiona halla una vez más eco en el diálogo velado de las obras de estos escritores.

MARIANO GARCÍA  
*Universidad Católica Argentina*  
*Investigador del C.I.L.A*

#### ABREVIATURAS

BPP: *Biblioteca Personal (prólogos).*

HUI: *Historia Universal de la Infamia.*

OCl: *Obras Completas 1.*

PPP: *Prólogos con un Prólogo de Prólogos.*

VI: *Vidas Imaginarias.*

## BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis. 1988. *Biblioteca Personal (prólogos)*. Buenos Aires, Alianza.
- . 1995. *Borges en Revista Multicolor*. Investigación y recopilación: Irma Zangara. Buenos Aires, Atlántida.
- . 1974. *Obras Completas I*. Buenos Aires, Emecé.
- . *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero, 1977.
- PICKENHAYN, Jorge O. 1979. *Borges a través de sus libros*. Buenos Aires, Plus Ultra,.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. 1993. *Borges. Una Biografía Literaria*. México, FCE.
- SARLO, Beatriz. 1988. *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- SCHWOB, Marcel. 1991. *Vidas Imaginarias. La Cruzada de los Niños*. Prólogo de José Emilio Pacheco. México, Porrúa, 1991.





## BOLÍVAR/BRANDÁN: EL VIAJE Y EL LABERINTO\*

La mayoría de los viajes de la ficción medieval tienen un sentido ascensional o cognoscitivo<sup>1</sup>. El recorrido espacial del héroe suele ser intrincado, pero la trayectoria subjetiva podría graficarse como una recta determinada por los puntos correspondientes a aventuras nodales. Es el caso de *El viaje de San Brandán*<sup>2</sup> (VSB), por ejemplo, *roman* hagiográfico del siglo XII en que el protagonista, después de navegar siete años en un laberinto acuático, llega al paraíso que buscaba después de un aprendizaje fundamental: el de someter su voluntad a la de la Providencia. Viaje, entonces, significa cambio, y éste es el indicio básico de la vida. Dice Claudio Guillén<sup>3</sup> comentando un trabajo comparativo de Anthony Yu sobre *La divina comedia* y *El viaje al oeste*, texto chino escrito probablemente en el siglo XVI, que éste propone tres niveles de lectura: como relato de viaje y de aventura, como itinerario de karma y redención y como alegoría de perfeccionamiento alquímico y filosófico. A pesar de las diferencias impuestas por la distancia temporal y espacial, esta afirmación no es muy distinta de la que podría hacerse en torno de VSB. Pero el que acaba de describirse es un mundo

\* Uso como base del presente trabajo la ponencia titulada "El viaje hacia la nada. *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez", expuesta por mí en el *Quinto Congreso de Literatura Latinoamericana*, el 5 de noviembre de 1993. En ella me concentraba exclusivamente en la novela de García Márquez.

<sup>1</sup> Para las múltiples connotaciones de la idea del viaje, ver: Tzvetan Todorov, *Las morales de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 1993, Capítulo 6.

<sup>2</sup> Cito de la traducción al castellano de Marie José Lemarchand: Benedeit, *El viaje de San Brandán*, Madrid, Siruela, 1986.

<sup>3</sup> Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*. Introducción a la literatura comparada, Crítica, Barcelona, 1985, 158.

literario muy disímil del de *El General en su Laberinto*<sup>4</sup>, de Gabriel García Márquez, y el sentido del viaje en uno y otro texto también es distinto. El 8 de mayo de 1830 Bolívar deja Santa Fe de Bogotá y comienza un trayecto definitivo que culmina con su muerte el 17 de diciembre de ese año en San Pedro Alejandrino. Ese desplazamiento espacial a lo largo del río Magdalena es una línea casi recta en dirección sur-norte, itinerario explicitado por un mapa al final de la novela. Además, en esta sección informativa, el autor proporciona una larga cronología –elaborada por Vinicio Romero Martínez– abarcativa de toda la vida de Bolívar: solo cuarenta y siete años de los cuales veintiséis conformaron su vida pública. Los datos procedentes de ambas fuentes, que podrían ser calificadas como “objetivas”<sup>5</sup> porque se las supone, dentro de ciertos límites, libres de afectividad y ficción, entran en diálogo con el segmento ficcionalizado del texto y tienen como función organizar lo que en él aparece enmarañado en los múltiples laberintos allí materializados, como se verá más adelante.

La comparación de los dos textos se efectuará a partir de cuatro puntos esenciales: las instancias del viaje, el aprendizaje, los contextos históricos y la pluralidad de discursos.

## 1. INSTANCIAS DEL VIAJE

El segmento inicial del análisis se centrará en la comparación de tres instancias del viaje en ambos textos: la génesis del viaje, el trayecto y el final del viaje.

### 1.1. GÉNESIS DEL VIAJE

En primer lugar, se verá lo concerniente a las circunstancias que llevan al héroe a emprender el viaje, en otros términos, lo que la crítica arquetípica designaría como “llamado a la aventura”.

<sup>4</sup> Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989.

<sup>5</sup> Por supuesto no hay dato de la realidad que no esté mediatizado por diversas formas de la subjetividad, pero en este caso recurro a una simplificación instrumental con el objeto de oponer la información procedente de la cronología y el mapa a la procedente del relato mismo, que ha sido sometida a un proceso deliberado de ficcionalización.

1.1.1. En el caso de *VSB* se evidencia una curiosidad cognoscitiva. Brandán sabe de antemano que el hombre fue desterrado de su lugar de origen, y esa fracción de conocimiento lo impulsa a indagar más en torno del Paraíso perdido:

[...] quisiera ver dónde habría tenido derecho de sentarse si Adán no hubiese transgredido la ley; con lo cual no solo se quedó fuera él sino también nosotros (4).

También pide en sus oraciones que se le permita ver el infierno ya que le inquieta saber la magnitud tanto de la recompensa como del castigo. Su curiosidad, por otra parte, se ve alentada por el relato de Barinto, que ya había hecho el mismo viaje que Brandán se proponía en busca de un ahijado que también había llegado al Paraíso. En los orígenes del viaje de Brandán hay, entonces, un llamado discursivo (escuchado/leído en el caso de la tradición bíblica, escuchado en el relato de Barinto); un impulso positivo de conocimiento de los orígenes y del destino final del hombre, de modo que el viaje constituye un hito más en el aprendizaje de la vida cristiana; un coadyuvante superior en Dios, a quien se recurre en forma sistemática a través de la plegaria y que responde y se manifiesta indirectamente de manera constante; una tradición previa de viajes similares que garantiza la factibilidad del proyecto, y un objetivo claro.

1.1.2. En *GL* el viaje se origina en un error político: Bolívar, que parece considerarse imprescindible, como sucede a veces a quienes concentran una dosis importante de poder, renuncia a la presidencia pensando que su ausencia presionará al Congreso Admirable para que lo elija por otro período; sin embargo quien es votado unánimemente es Mosquera:

Su reacción no fue de rabia ni de desengaño, sino de asombro, pues él mismo había sugerido al congreso el nombre de don Joaquín Mosquera, seguro de que no aceptaría (36-37).

Y poco más adelante, reforzando la noción de que sólo la casualidad gobierna el mundo, el mismo general dice:

Acabo de renunciar al poder por un vomitivo mal recetado, y no estoy dispuesto a renunciar también a la vida" (54).

El héroe por lo tanto no responde a un "llamado", no hay un plan que dé sentido al viaje y la travesía no tiene un destino definido<sup>6</sup>. Los hombres están librados a su suerte y no hay un principio ordenador que confiera armonía al mundo. La comparación entre ambos textos podría sintetizarse gráficamente del siguiente modo:

Génesis del viaje	VSB	GL
llamado	+	-
impulso claro	+	-
destino definido	+	-
coadyuvante divino	+	-
orden	+	-

## 1.2. EL TRAYECTO

1.2.1. En VSB los hombres saben dónde van aunque desconocen el camino. Se embarcan, navegan, pero por siete años, mientras descubren cosas nuevas, a intervalos regulares llegan a los mismos lugares. No son ellos quienes gobiernan la nave y muy pronto lo entienden y aceptan así porque Dios se comunica con ellos a través de sus mensajeros. El primero de estos llega en la fase inicial del trayecto y les da seguridades en torno del resultado final de la aventura:

Cualquier peligro que veáis, seguid confiados, cualquier cosa que surja, no tengáis miedo. Dios os dará feliz destino, y gracias a la bondad divina habéis de ver aquello que vais buscando. [...] (14).

Como se dijo al principio, el camino es espacialmente laberíntico, pero en la medida en que los monjes, guiados en su aprendizaje por el

<sup>6</sup> A lo largo de la novela el trayecto es descrito como "el viaje de regreso a la nada" (93), "viaje sin fin hacia ninguna parte" (171), "viaje de ciegos" (172).

abad Brandán, no intentan controlar la realidad, la trayectoria se percibe como algo más simple. Por otro lado, los viajeros saben que llegarán a destino, por lo que, si bien sufren temores por algunos incidentes puntuales, su abad no deja de predicarles la confianza.

1.2.2. En *GL* el trayecto es una línea casi recta. La percepción de lo laberíntico, ya anunciado por el título, no depende entonces de las características del itinerario espacial sino de la técnica narrativa y de la concepción del mundo. Según el narrador de la sección ficcionalizada, el general, antes de morir, "Carajos, suspiró, ¡Cómo voy a salir de este laberinto!" (269). La cronología sin embargo informa que, ante la insistencia del médico para que reciba los últimos sacramentos, Bolívar responde: "¿Qué es esto?... ¿Estaré tan malo que se hable de testamento y de confesarme? ¡Cómo saldré yo de este laberinto!" (286). En ambos casos, la palabra "laberinto" está en la última página de cada sección y no aparece antes en todo el texto. Es difícil saber con exactitud a qué se refería el Bolívar histórico con esas palabras, y la parte ficcionalizada es un intento implícito de explicarlas.

A lo largo de la narración puede notarse que hay, por lo menos, cuatro dédalos simultáneos e inextricablemente ligados. Los dos primeros dependen de la técnica narrativa. El más obvio es el espacial, constituido no por el viaje presente del general, sino por todos los anteriores, que aparecen convocados al sintagma sin otro orden que la evocación:

En los interminables viajes de Lima a Quito, de Quito a Santa Fe, de Santa Fe a Caracas, y otra vez de vuelta a Quito y Guayaquil [...].  
(50).

Muy ligado con el espacial, aparece el laberinto temporal, generado por las permanentes analepsis y no pocas prolepsis del relato. Cada paso en el presente narrado genera recuerdos del pasado o proyecciones hacia el futuro.

El tercer laberinto es el de la subjetividad: el general vive inmerso en sus contradicciones, en su indecisión, desgarrado entre el deseo y la necesidad de poder por un lado y el renunciamiento por otro, entre la aceptación de una muerte inminente y la necesidad de lucha, todo esto exacerbado por la fiebre y el desmoronamiento de su cuerpo, hasta el punto de hacerse irreconocible para los demás y para sí mismo porque "[...] procuraba verse en el espejo lo menos posible para no encontrar-

se con sus propios ojos.” (13). “Ya no soy yo”, dice en la página 52, y en la 148 comenta “Yo no existo”.

Finalmente, el cuarto dédalo es el conformado por la visión de Latinoamérica como caos, como sistema irreductible a toda definición y rebelde a todo proyecto, donde se pierde no ya la identidad individual sino también la social.

La vaina es que dejamos de ser españoles y luego hemos ido de aquí para allá, en países que cambian tanto de nombres y de gobiernos de un día para otro, que ya no sabemos ni de dónde carajos somos (190).

Las trayectorias recorridas por los personajes de los dos textos tienen entonces signos contrarios, y se pueden graficar de la siguiente manera:

Trayecto del viaje	VSB	GL
laberinto objetivo	+	-
laberinto subjetivo	-	+
laberinto narrativo	-	+

### 1.3. EL FIN DEL VIAJE

1.3.1. En el nivel más elemental de análisis, en esta instancia conviene examinar si los personajes llegan al destino material o “geográfico” que se proponían, o, usando terminología de A. J. Greimas, si el actante sujeto de cada uno de los textos estudiados logra el actante objeto<sup>7</sup>. En *VSB* la respuesta positiva es directa y no merece una reflexión especial. Brandán y los suyos (el actante sujeto) saben dónde quieren ir, lo expresan abiertamente y llegan. El caso de *GL* es más complejo. Bolívar no solo no parece saber adónde va, como se dijo antes, sino que se preocupa desde el principio por dar pistas cuya validez genera dudas:

<sup>7</sup> En *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1976.

“Espero que no haya mucha niebla este otoño en Hyde Park”, le dijo. El diplomático tuvo un instante de vacilación, pues en los últimos días había oído decir que el general se iba para tres lugares distintos, y ninguno era Londres. (40-41).

La cita es ilustrativa de dos aspectos fundamentales de la relación del general con su medio: por un lado el juego con la sugerencia de posibilidades, por otro la maraña de rumores que lo rodea, en parte provocada por su propia actitud, en parte independiente de su voluntad y de sus actos. Todo esto genera que no haya parámetros ni individuales ni sociales para asegurar si llega donde quería. Sin embargo la muerte interrumpe su jornada en un momento en que su fantasía parecía llegar a Venezuela y comenzar de nuevo la lucha por la Patria Grande. Este dato entonces permitiría hablar de fracaso en la búsqueda del héroe.

1.3.2. El segundo nivel de análisis en este punto se centra en los aspectos subjetivos del viaje, en observar si los objetivos que trascienden el mero desplazamiento y que están en el origen de éste se alcanzan. En *VSB* la respuesta es claramente positiva. Brandán quería conocer el Paraíso para inferir la dimensión de la pérdida causada por la desobediencia de Adán, y también espera entrever el Infierno para instruirse en torno de las consecuencias del pecado. Logra ambas cosas, y aprende además que las buenas obras, aunque sean actos aislados, siempre redundan en beneficio de quienes las practican<sup>8</sup>. Se entera, por añadidura, de que una confesión a tiempo puede salvar al criminal más abyecto: “Por no haberme ido a confesar, condenado estoy día tras día”, dice Judas (46)<sup>9</sup>, de donde puede deducirse que incluso su falta habría sido perdonada. Brandán por lo tanto vuelve a su monasterio habiendo

<sup>8</sup> En la narración de los tormentos de Judas, hay un resquicio de esperanza: “En mi vida hice poco bien y mucha locura [...]. Con el dinero que guardé de las limosnas, a un pobre diablo compré ropa, y así tengo con qué atarme en la boca para no ahogarme [...]” (49).

“Cerca de una fuente fui haciendo un montículo, y encima construí un puentecillo; así, donde antes muchos perecían, ahora con este paso quedan a salvo, y por ello, dentro de mi inmensa desgracia, tengo aquí este alivio” (50).

<sup>9</sup> Aunque el Concilio de Letrán que declaró obligatoria la confesión sacramental por lo menos una vez por año tuvo lugar en 1215, se infiere a partir de este texto que la presión de la Iglesia sobre los fieles para que accedieran a ese sacramento era muy anterior.

triunfado en las pruebas que se le presentaran en su camino y, consecuentemente, con una cantidad importante de conocimiento.

En *GL* la respuesta a la pregunta inicial, si logra los objetivos últimos por los que da comienzo al viaje, también es clara pero negativa. Como se dijo antes, Bolívar actúa intempestivamente y con la esperanza de que su partida presione en el Congreso o en el pueblo para que el poder le sea devuelto. Su fracaso es absoluto.

1.3.3. Para terminar con este punto, conviene notar la función de la muerte en el plan general del sujeto. En *VSB* la muerte es el pasaje necesario para quedarse definitivamente en el Paraíso, cuya gloria apenas entrevé y donde no puede permanecer. El doncel que lo guía le dice:

[...] Aquí no se termina la gloria paradisíaca: tantas maravillas como has visto, y cien mil veces tanto, hay más allá, pero de ello no sabrás más por ahora, hasta que aquí vuelvas: esta vez con el cuerpo viniste, dentro de poco con el alma has de volver [...] (59).

Esto indica que la muerte es para Brandán lo que lo libera de la traba del cuerpo, que es el impedimento para quedarse en el Paraíso, el cual es el objetivo último de la vida cristiana. Para Bolívar en cambio la muerte es la frustración de sus planes. Está enfermo pero prefiere ignorarlo y hasta el final, a pesar de algún acto de reconocimiento de su fin inminente, juega con la posibilidad de sobrevivir:

La víspera del viaje escribió a un amigo: "Me moriré cuanto más tarde dentro de un par de meses". Fue una revelación para todos, porque muy pocas veces en su vida, y menos en los últimos años, se le había escuchado una mención de la muerte (254).

Incluso, en el contexto general de la novela cabe preguntarse si esa aceptación de su finitud es genuina o es una maniobra más. Sea cual fuere la respuesta, ella no cambia el hecho de que la muerte, para Bolívar, es el fin de sus esperanzas y ambiciones, y, además, es definitiva: "Yo, que no tengo la felicidad de creer en la vida del otro mundo" (268).

Gráficamente, las oposiciones entre ambos textos en la instancia del fin del viaje sería:



Fin del viaje	VSB	GL
logro de meta geográfica	+	-
logro fines trascendentes	+	-
función de la muerte	+	-

## 2. EL APRENDIZAJE

Como se dijo al principio, la circunstancia del aprendizaje es coesencial o, al menos, concomitante con el viaje. Aunque en la experiencia real es un doble proceso cuyas dos facetas son inseparables, con fines analíticos puede dividírsele en dos aspectos: la toma de conciencia de sí y la toma de conciencia del mundo. En ambos aspectos es importante notar si el aprendizaje, en caso de ser adquirido, sirve para modificar positivamente la existencia del sujeto.

2.1. En *BVS* los dos aspectos del aprendizaje y el cambio positivo a partir de él se dan: Brandán y los suyos prueban su fe, experimentan los cuidados de la Providencia y terminan entregándose a ella ciegamente. No está claro si, en el caso de Brandán en particular hay una modificación de la conducta a partir del aprendizaje ya que él había recorrido un trecho muy importante del camino a la santidad antes de emprender el viaje al Paraíso y no es casual que se le permita llegar a él. Quizás, más que un cambio de comportamiento, hay una profundización de las conductas en el mismo sentido en que venían desarrollándose, y eso tiene, en el texto, una carga indudablemente positiva.

2.2. *GL* presenta una situación más difusa. El protagonista no parece crecer en la conciencia de sí, excepto en lo que se refiere al reconocimiento de la proximidad de su muerte, aunque pocos días antes de que ella aconteciera, dice al verse en el espejo: "Con estos ojos no me muero" (266). Pero después de una recaída, dicta el encabezado de una carta: "En los últimos momentos de mi vida le escribo esta carta" (266). La inminencia del fin no parece, sin embargo, una instancia transformadora, aunque el general empieza a tomar algunas provisiones respecto del futuro de sus hombres.

Se da un crecimiento en la conciencia del mundo exterior en la medida en que Bolívar, perdido el poder, comienza a sentir el rechazo que genera en el pueblo de Bogotá:

De pronto, oyó el grito:

"¡Longanizo!"

No tuvo tiempo de esquivar una bosta de vaca que le arrojaron desde algún establo y se le reventó en la mitad del pecho y alcanzó a salpicarle la cara (35).

Aunque en otros lugares es recibido con manifestaciones de aprecio, percibe el miedo que causa su enfermedad al enterarse de que en una casa donde se ha alojado han enterrado la vajilla para evitar el contagio. Entonces, el contacto con el mundo ahonda su aislamiento, experiencia que él no parece asimilar y que en consecuencia le resulta destructiva. Tiene proyectos políticos, pero esto no parece tanto un síntoma de vitalidad y cambio sino de una negación absoluta de las circunstancias personales y sociales. Todo esto determina cierta sensación de estatismo que desmiente el dinamismo aparente creado por la técnica narrativa.

El esquema gráfico de la comparación entre ambos textos sería:

Aprendizaje	VSB	GL
consciencia de si	+	-
consciencia del mundo	+	-
modificación de conducta	-	-

### 3. LOS CONTEXTOS IDEOLÓGICOS

3.1. Según György Lukács en *La teoría de la novela*<sup>10</sup>, el mundo helénico era un universo cerrado en el que no existían brechas entre el Yo y la

<sup>10</sup> Uso la versión francesa de Jean Clairevoye, *Théorie du roman. Sociologie et littérature*, Paris. Gonthier, 1963. Capítulo I.

comunidad, y donde la necesidad de saber del hombre siempre tenía respuesta. La homogeneidad entre el individuo y la sociedad cambia y desaparece con el ocaso del periodo clásico, pero la expansión del cristianismo provee una forma sustituta de sortear el abismo entre el yo y el mundo a través de la percepción de un ser humano igualmente pecador que, no obstante, puede ser salvado por la fe en un Dios misericordioso. Desconocemos la concepción del mundo de las mayorías en el Medioevo, dado que no es su voz la que nos llega a través de los documentos escritos, pero la cosmovisión de la minoría clerical/aristocrática expresada a través de los distintos géneros parece incluir una noción de orden fundamental emanado de Dios y del que algunos hombres —el héroe épico o novelesco— son intérpretes y ejecutores. Aunque de un modo distinto del clásico, éste también es un mundo cerrado e integrador que ofrece respuestas a todas las preguntas<sup>11</sup>. La vida, entonces, tiene un sentido trascendente y es con frecuencia representada metafóricamente a través del motivo del viaje y de la peregrinación. Si Jesús es el camino<sup>12</sup>, la existencia humana debe ser movimiento, conversión, crecimiento, aunque no todos hayan asimilado el dinamismo interior a los desplazamientos espaciales<sup>13</sup>. La Historia es historia de la redención, por eso es esencial narrar las vidas de aquellos que ya alcanzaron lo que la humanidad espera para sí. El héroe literario, por lo tanto, tiene una función ejemplarizadora porque los valores por los cuales lucha están respaldados por un criterio único de verdad y de bien surgido de la palabra revelada. Éste es el sistema ideológico desde el cual se produce *VSB*, cuya inequívoca actitud didáctica denota una visión esperanzada de la realidad que no se basa en la confianza en las capacidades del hombre sino en la gracia divina. No importa cuán intrincado sea el laberinto espacial por el que debe transitar el héroe para alcanzar su objetivo, desde el punto de vista espiritual el camino es una recta porque está guiado por la palabra de Dios.

Dice acertadamente Miguel Alberto Guérin<sup>14</sup> que el típico relato de viajes (desde los griegos hasta el siglo XIX) narra un traslado a la

<sup>11</sup> Para la descripción del "modelo medieval" ver C. S. Lewis, *The discarded image. An introduction to medieval and Renaissance literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964, *passim*.

<sup>12</sup> Juan 14, 6.

<sup>13</sup> Para las distintas valoraciones de los viajes como vehículo de desarrollo espiritual o de perdición, ver: Tzvetan Todorov, *op. cit.*, capítulo 6.

<sup>14</sup> En "El relato de viaje americano y la redefinición sociocultural de la ecúmene europea". *Dispositio*, 17, 1-19.

periferia de la ecúmene desde la cual se piensa el mundo con el objeto de redefinirla. Sin embargo, en este *roman* hagiográfico que es *VSB* lo que se cuenta es, por el contrario, un desplazamiento al centro absoluto, al que le da forma a la ecúmene que lo produce. Según esta perspectiva ideológica, entonces, el periférico es el hombre, que habita un mundo que reproduce solo imperfectamente al modelo verdadero, descrito tangencialmente en el texto<sup>15</sup> y que tiene todas las características propias del Otro Mundo tal como se lo presenta en los *inrama* de la época<sup>16</sup>.

3.2. *GL* es un reflejo genuino de la profunda crisis ideológica de las postrimerías de nuestro siglo, que lleva a su máxima expresión lo que Lukács llamó el "héroe problemático"<sup>17</sup>, propio del género novelístico, que es aquél que sufre una escisión respecto del mundo que lo rodea, de cuyas estructuras ideológicas no es ni representante ni adalid. El fenómeno no es nuevo y desde *Don Quijote* hasta el romanticismo la novela provee infinitos ejemplos. Parece agregarse masivamente en el último siglo el tratamiento desmitificador del héroe, al que se representa en todas sus debilidades y miserias más íntimas, como la enfermedad, la decadencia, la descomposición psíquica y física, en todas las escatologías del alma y del cuerpo. Esto no es sino el emergente literario de un código ideológico que descrea de la aptitud del hombre, el sentido de cuya vida es inmanente, solo ante las circunstancias y sin el respaldo de un criterio indiscutible de verdad, para constituirse en un ordenador del mundo. Es también el último paso, hasta el momento, de la representación creatural descrita por Erich Auerbach<sup>18</sup> a propósito de una obra de Antoine de La Sale, escrita a mediados del siglo XV: *Réconfort de Madame du Fresne*. Ante esta realidad resbaladiza, inasible, la formulación del sinsentido del viaje es clara y a lo largo de la novela hay un número apreciable de alusiones a ese fenómeno<sup>19</sup>. En este caso la representación gráfica de la comparación sería:

<sup>15</sup> Cf. cita de la 59 transcripta en las 9-10 del presente trabajo.

<sup>16</sup> Ver Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

<sup>17</sup> *Op. cit.*

<sup>18</sup> En *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, orig. 1942, Capítulo X, "Madame du Chastel".

<sup>19</sup> Cf. Nota 6, 15, donde se citan algunos ejemplos.

Contextos ideológicos	VSB	GL
continuidad yo/mundo	+	-
sentido trascendente de vida	+	-
sentido positivo del viaje	+	-

#### 4. LA PLURALIDAD DE DISCURSOS

4.1. Como se dijo arriba, el mundo medieval, tal como se lo ve desde *VSB*, aparece iluminado por una palabra ordenadora que da coherencia a todo el conjunto. Esa voz, la del Verbo que se expresa a través de la Escritura, es única porque su omnipotencia impide naturalmente toda polifonía<sup>20</sup>: hay una revelación, una verdad y, en consecuencia, una sola realidad y una única forma de acceso a ella.

4.2 En *GL* hay, en el nivel más superficial, dos tipos de discurso: ficcional e informativo. La sección informativa tiene, además de la función ordenadora a que se aludió al comienzo, otra, muy relacionada con ésta pero menos evidente, que consiste en proporcionar una alteridad posible a la articulación del discurso ficcional. En efecto, la contraposición de los segmentos ficcionalizado y objetivo crea un espacio de mutua legitimización discursiva en que la parte informativa respalda la historicidad de la parte ficcionalizada y ésta da profundidad a la información y provee una explicación al enigma planteado por las palabras de Bolívar agonizante, las cuales, al proporcionar el título, son tomadas como tema central del texto. No obstante, el resultado indirecto de este contraste es que se manifiesta el hecho de que el único acceso posible a la realidad, sea cual sea ella, es a través de una forma discursiva que no es necesariamente única. El discurso laberíntico de la narración y el discurso lineal —ya sea verbal o

<sup>20</sup> Esto no significa que, a pesar de los discursos fuertemente hegemónicos característicos de la literatura medieval, nunca se filtren a la superficie textual otras voces discordantes, sino que, desde la perspectiva ideológica desde la que se escribe, ante una verdad revelada la multiplicidad de criterios es inadmisibles.

<sup>21</sup> El mapa constituye un discurso eminentemente gráfico donde coexisten también formas verbales.

gráfico<sup>21</sup>— de las coordenadas cronológico-espaciales son dos formas alternativas de representación, y su coexistencia solo indica que ninguna es más “verdadera” o “exacta” que la otra. Para el hombre no existe otra realidad que aquella que puede configurarse a través de un discurso, y esta consciencia de la inaccesibilidad o de la inexistencia de una verdad absoluta contribuye poderosamente a la percepción del universo como caos<sup>22</sup>.

<b>Pluralidad de discursos</b>	<b>VSB</b>	<b>GL</b>
palabra revelada	+	-
coexistencia de discursos	-	+
criterio único de verdad	+	-
accesibilidad de realidad	+	-

## 5. CONCLUSIONES

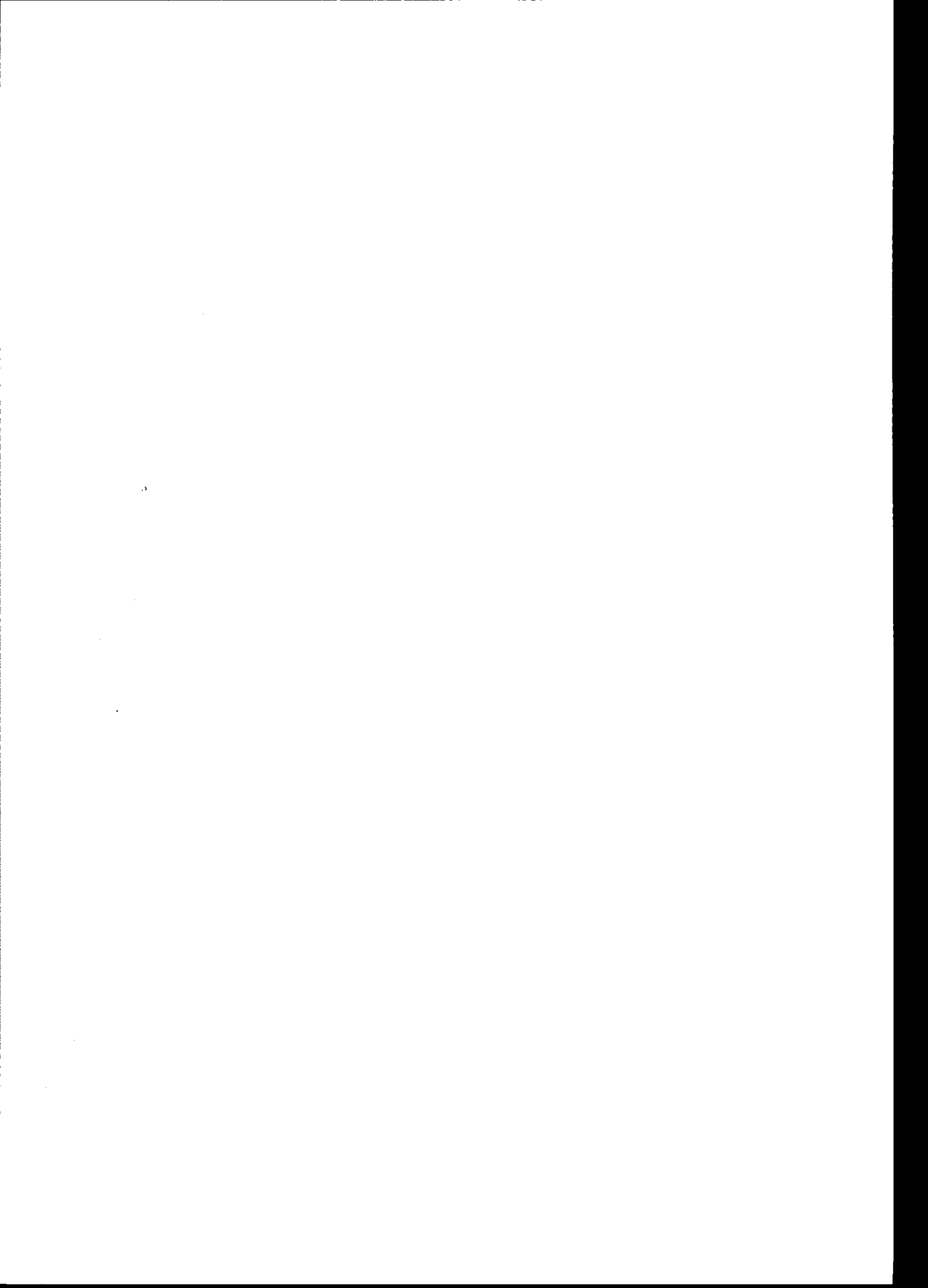
La concepción laberíntica del mundo, tal como se manifiesta en *GL*, está relacionada con las crisis del mundo contemporáneo que ha perdido el sentido que daba a la existencia ya sea la fe en un Dios providente, ya sea el compromiso de lucha política, ambos relacionados con frecuencia a través de la utopía del Mundo Nuevo. Este Bolívar de nuestro tiempo tiene, como casi todos los héroes medievales, claridad de objetivos: en su caso, la fundación de la Patria Grande. Pero a diferencia de ellos, su derrota implica también la derrota de su sistema ideológico. La muerte del héroe medieval es dignificadora y confirmatoria de sus móviles, ya que no conlleva un fracaso de sus ideales; para Brandán en particular implica el acceso definitivo a lo que había deseado intensamente. El general en cambio tiene la desgracia de asistir no solo al colapso de sí mismo sino al de todo lo que había intentado construir en cinco lustros de vida pública porque no tiene herederos de su obra.

<sup>22</sup> Quizá no haya una relación de causa-efecto sino de identidad: la noción de la verdad relativa no origina sino la concepción del mundo como caos.

“Yo estoy demasiado cansado para trabajar sin brújula”, (27) dice Sucre quien, de todos modos, es asesinado poco después. Y Bolívar agrega “ya no tengo patria por la cual sacrificarme” (44). Además, sus hombres, para redundar en la noción de la esterilidad de la lucha, acotan: “ ‘Ya tenemos la independencia, general, ahora díganos qué hacemos con ella’ ” (106). Éste es, sin lugar a dudas, el viaje correspondiente al fin de la utopía.

MARIA CRISTINA GATES

*Instituto de Análisis Semiótico del Discurso (IASeD)*  
*Universidad Nacional de La Pampa*





## CONTRIBUCIÓN A LA HISTORIA DEL TEATRO DE TÍTERES EN LA ARGENTINA: LA TRAYECTORIA DE ARIEL BUFANO

El mendocino Ariel Bufano (1931-1992) fue uno de los creadores fundamentales en la historia del teatro de títeres de la Argentina<sup>1</sup>. Su producción ha marcado un antes y un después en el campo de la escena infantil nacional. Desde nuestro punto de vista su obra puede dividirse en dos momentos principales, a partir de los cuales estructuraremos nuestro estudio:

a) *Trayectoria de Bufano como titiritero itinerante o semi-itinerante (1949-1976)*. A esta etapa corresponden su formación y primeros trabajos: las relaciones iniciales con su padre (el poeta Alfredo Bufano) y con el ambiente artístico de su Mendoza natal; su labor y aprendizaje junto al maestro Javier Villafañe en "La Berlina"; su participación en la creación de los grupos "La Botella" y "Las Malas Artes" (con el dramaturgo Sergio de Cecco); sus primeras presentaciones en teatros de Capital Federal y sus giras por Chile, Bolivia y Uruguay; la escritura de sus primeras piezas dramáticas para niños; su trabajo paralelo como director de actores para teatro infantil y de adultos. Cabe aclarar que

<sup>1</sup> Este trabajo introductorio ha sido posible gracias a la generosa información provista por Adelaida Mangani, esposa de Ariel Bufano, su compañera de trabajo durante muchos años y co-directora del Grupo de Titiriteros del Teatro Municipal San Martín, a quien entrevistamos en diversas oportunidades en el marco de una beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes (1994-1995). Mangani leyó y corrigió pacientemente una primera redacción de nuestra investigación. Haremos referencia a sus valiosas correcciones y sugerencias durante todo nuestro trabajo. Citaremos el material de dichas entrevistas con la referencia bibliográfica Sormani 1994-1995.

entre 1964 y 1974 Bufano interrumpió casi totalmente su labor titiritera.

b) *Actividad de Bufano en la fundación y desarrollo del Grupo de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín (1976-1992)*. A partir de 1976 Bufano se abocó absolutamente a la formación y a las tareas del elenco estable de titiriteros que fundó y dirigió en el Teatro San Martín. A esta etapa corresponden varios espectáculos realizados en dicha sala: *David y Goliat* (1977), *Carrusel titiritero* (1979), *Amor de Don Perlímpin con Belisa en su jardín* (1980), *La Bella y la Bestia* (1981), *El Gran Circo Criollo* (1983), *La historia de Guillermo Tell y su hijo Gualterio* (1986) y *Pequeño varieté* (1988). Más allá de su muerte —a causa de un irreversible cáncer de pulmón— en 1992, la lección de Bufano perdura actualmente en la producción de sus numerosos discípulos (Luis Rivera López, Sergio Rower, Roberto Docampo, Daniel Veronese, Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, el grupo El Periférico de Objetos, Tito Loréfice, entre otros) y en las actividades del Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, que desde 1993 dirige Adelaida Mangani<sup>2</sup>.

## DE TITIRITERO ITINERANTE A SEMI-ITINERANTE

Discípulo de Javier Villafañe, Bufano inició muy joven, a fines de los cuarenta, su trabajo como titiritero con una humilde valija de muñecos de guante y un retablo desarmable al que llamaba su "Teatro Popular de Títeres". Sobre su formación junto al maestro Villafañe, Bufano señaló:

Yo le debo a Javier todo lo que soy. Al lado de él aprendí (y aprehendí) algo que es irremplazable: la esencia de una forma artística (Zayas, 1990, 359).

<sup>2</sup> Sobre la proyección de la labor de los discípulos de Bufano señaló Adelaida Mangani: "El Grupo de Titiriteros se fundó en un proyecto de crecimiento artístico del elenco, y no en espectáculos aislados. Ese desarrollo lento, grupal, comienza ahora a dar sus frutos. Hay cierta irradiación a partir de un modelo, puestas de títeres en otros escenarios que, aunque tengan características propias, llevan un criterio profesional que reconoce un origen en la trayectoria del Grupo de Titiriteros. Ahí se ve la generación de un movimiento" (Garff, 1991, 25).

Pablo Medina (uno de los mayores especialistas en literatura y teatro infantiles con que cuenta nuestro país) define a Bufano como el "discípulo por excelencia" de Villafañe (Medina, 1990, 58). ¿Cómo conoció Bufano al autor de *El gallo pinto*? Resulta que Javier mantenía relación epistolar con el poeta Alfredo Bufano, padre de Ariel, y en un viaje a Mendoza Villafañe se acercó hasta la casa de los Bufano. Así lo recuerda el mismo Villafañe:

Yo había leído los libros de Alfredo Bufano y alguna vez nos carteamos; ese día conversamos de todo un poco y el niño me miraba con mucha curiosidad, entraba y salía, inquieto. En algún momento de nuestra charla, don Alfredo llamó a Ariel y le pidió que me mostrara los títeres que había construido para jugar. Ariel se acercó vacilante y, casi con vergüenza, me puso en las manos los títeres que había construido. Luego de probarlos le pedí prestado un muñeco muy particular que había modelado. Este muchachito vivaracho y de mirada profunda se sorprendió mucho y me dijo: 'Yo le llamo El Invulnerable' y agregó que le llamaba así porque este títere nunca había sido vencido por nadie. Invité a don Alfredo y a Ariel a participar en una función de *La Andariega* en la que pondría, entre otras obras, *El Caballero de la Mano de Fuego*. En una de las escenas finales, luego de muchas peleas, el Caballero va en busca de la Princesa Trenzadas de Oro al castillo del malvado brujo. Antes de llegar a la celda vence a los soldados custodios, pero súbitamente aparece un personaje que incorporé deliberadamente: El Invulnerable, del novel titiritero Ariel Bufano. Bueno, El Invulnerable luchó con el caballero, y fue vencido, como estaba escrito en el libreto. El joven Ariel estaba presente en las primeras filas del teatro y sonreía entre sorprendido y atónito. Al terminar la función le devolví El Invulnerable, y así quedó sellada nuestra amistad (Medina, 1990, 58-59).

Ruth Mehl apunta en su estudio preliminar a la edición de *La Bella y la Bestia* que Bufano acompañó a Villafañe con *La Andariega*, ya en 1947, en giras por San Juan y Mendoza (Mehl, 1992, 16), dato que no hemos podido verificar con otras fuentes.

Según Pablo Medina, en 1949, cuando Ariel tenía dieciocho años, Bufano y Villafañe se reencontraron (luego de aquella experiencia de El Invulnerable) y recorrieron con "La Andariega" distintos barrios de Buenos Aires dando funciones de títeres (Medina, 1990). Este mismo dato aparece ya en la nota preliminar a la primera edición de *La Bella y la Bestia* en la antología *Teatro de títeres* (Jesiot y Medina, 1986, 201). Bufano oficiaba de ayudante. Según Adelaida Mangani, fue esta experiencia como titiritero itinerante la que marcó en 1949 el comienzo de la trayectoria "profesional" de Bufano:

Ariel empezó a hacer títeres a los dieciocho años, después de la muerte de su padre. En una mudanza encontramos un recibo del primer salario que había cobrado como titiritero dependiente de la Municipalidad de Buenos Aires: era de 1955, cuando Ariel tenía veinticuatro años (Sormani, 1994-1995).

El trabajo con Villafañe se repitió en 1956. De regreso al país después de una larga gira internacional, Villafañe retomó su recorrida por los barrios en una vieja berlina y Bufano volvió a acompañarlo como ayudante. Así recuerda Bufano aquella experiencia:

Yo acompañaba a Javier haciendo de guante. Él consiguió una berlina y sobre ella montó un nuevo teatro de títeres. Me llamó para compartir la aventura y, luego de conmovier a unos funcionarios municipales, logró que nos prestaran dos caballos percherones usados para tirar de los carros de basura, y un corralón también municipal (el de Palermo) para guardar la berlina. Y así nos largamos a hacer títeres por todo Buenos Aires, principalmente por los barrios de la periferia. Hacíamos la función y, al terminar, exponíamos libros de autores argentinos y los vendíamos. Recuerdo mucho las frías madrugadas cuando íbamos al corralón a buscar la berlina y los caballos percherones. Siempre de madrugada, porque a media mañana ya teníamos que tener recorrida la distancia entre Palermo y Mataderos, por ejemplo. Tiempo después, la berlina terminó desarmada en algún depósito municipal y los percherones volvieron a tirar carros de basura (Morero, 1983).

A principios de la década del cincuenta, inspirado por un impulso de superación y búsqueda de un repertorio diferente, Bufano se radicó en Buenos Aires y empezó a alternar la actividad itinerante con las presentaciones en salas (Los Teatros de San Telmo, El Centro de Artes y Ciencias, entre otras). De allí que hablemos de titiritero itinerante y semi-itinerante. Al respecto nos señaló Mangani en una entrevista:

Desde que Ariel empezó a definirse como profesional de los títeres, ya entonces manifestó su preferencia por el trabajo en salas. Si bien siguió siendo itinerante, no lo era en estado puro, a la manera del titiritero de retablo al aire libre que trabaja en las calles: su itinerancia consistía en valerse de diferentes salas para la representación de las obras (Sormani, 1994-1995).

En unas declaraciones de 1998, con motivo de la elaboración del espectáculo unipersonal *Solo... títeres* (que lamentablemente nunca fue

estrenado), Bufano reflexionó sobre sus orígenes como titiritero itinerante con estas palabras:

Mi formación responde a la más pura tradición titiritera, tanto argentina como universal, ya que empecé siendo *guante*, que en la jerga de nuestro oficio es la palabra que nombra al aprendiz, el que ayuda al maestro a armar el tablado, el que le lleva la valija, el que le alcanza el títere. Así hasta que el maestro dice 'tomá este títere', y uno empieza a ser titiritero solista e itinerante, lo que implica desde fabricar muñecos, escribir o seleccionar los textos o montar el retablo, hasta manejar uno o varios títeres, hacer distintas voces, presentar y cerrar el espectáculo, desarmar la sencilla escena, guardar todo en la valija o carromato y retomar los caminos buscando nuevos públicos y nuevas aventuras (Cosentino, 1988a, 32).

En 1954 y 1955 Bufano ofreció con su teatro "La Botella" funciones no sólo en Buenos Aires sino también en Mar del Plata y Chile. En 1957 realizó una gira por varias provincias, que se extendió a dos países limítrofes: Bolivia y Uruguay.

En 1961 (Jesiot y Medina, 1986, 202) Bufano creó con el dramaturgo Sergio de Cecco un retablo itinerante, bajo el nombre de Teatro "Las Malas Artes", para lo cual contó con el auspicio del arquitecto Guillermo Linares, entonces funcionario municipal. Se trataba de un teatro de títeres montado sobre el chasis de un acoplado de camión. Con este singular retablo con ruedas recorría los barrios ofreciendo obras de De Cecco y una versión completa de la tragedia shakesperiana *Romeo y Julieta*. Según Adelaida Mangani "Las Malas Artes" fue un proyecto itinerante para llevar el teatro a las plazas (Sormani, 1994-1995). Fue en esta época, más exactamente en 1962, cuando Mangani conoció a Bufano.

Según Zayas de Lima, el repertorio inicial de aquellos tiempos de itinerancia y semi-itinerancia en los que Bufano se acompañaba de una pequeña valijita, se componía de piezas breves de su producción y de otros autores: *La calle de los fantasmas*, *El soldadito de guardia*, *El fantasma*, *La sobrina y el Juez* y *El caballero de la Mano de Fuego*, de Javier Villafañe; *El extraño jinete*, de Michel de Ghelderode; *La chusma*, de Alberto Novión; *El retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca; *¡Abajo Polichinela!*, de Sergio De Cecco; *Mariluna y el pirata Barbanegra*, *Pierrot*, *La luna y las flores*, *El payaso maravilloso* y *El encuentro*, de su autoría (Zayas, 1990, 357).

Como puede verse, un repertorio heterogéneo que incluía de la adaptación de textos contemporáneos europeos (Ghelderode) al sainete nacional (Novión). Además de escribir sus propios textos, Bufano modelaba sus títeres, armaba su escenografía y elaboraba el vestuario.

Entre 1964 y 1974, Bufano puso entre paréntesis la práctica títritera y se abocó al cultivo del teatro de actores (en el que se había iniciado hacia 1963), con grupos independientes o para la televisión, ya sea con repertorio infantil o para adultos: *La isla abierta*, de Roberto Arlt (1963); *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún (1963); *Los caprichos del invierno*, de Luciana Daelli (premio al mejor espectáculo en el Festival de Teatro Infantil de Necochea 1967, con Hugo Midón en el elenco); *Mambrundia y Gasparindia*, de Carlos Gorostiza (1969-1970); *El montaplatos*, de Pinter para la BBC de Londres (1971); *El pastel y la tarta* (farsa anónima); *Los fusiles de la señora Carrar*, de Bertolt Brecht (1974); *¿Vos sos?* (creación colectiva, 1974). Al respecto señaló Bufano:

Es difícil para mí como vivencia hacer una diferencia entre una puesta en escena con actores y otra con títeres. Esencialmente ambas forman parte del mismo fenómeno teatral: el Arte de la Representación. Representar quiere decir 'volver a hacer presente mediante presencias'. El actor concreta esa presencia consigo mismo. En el caso de los títeres esa presencia se logra a través de un objeto (Zayas, 1990, 359).

En los sesenta Bufano se desempeñaba paralelamente como docente en el Instituto Vocacional de Arte Infantil (donde enseñaba Juegos Dramáticos e hizo teatro experimental) y como profesor de Improvisación para adultos en la Escuela Municipal de Arte Dramático.

El 28 de agosto de 1967 Susana Itzcovich publicó en la revista *Análisis* una entrevista a Ariel Bufano y Patricia Stokoe con motivo del estreno de *Los caprichos del invierno* de Luciana Daelli, en el Teatro del Globo, con dirección de Bufano al frente del grupo Los Artesanos. En dicho reportaje Bufano señaló:

Por sobre todo creo que la diferencia entre teatro para adultos y teatro para niños no existe. Es un solo teatro. La diferencia estriba en un problema de repertorio, de texto, diríamos, pero la calidad debe ser la misma. De los planteos, a la puesta en escena. [...] En realidad ésta es mi primera experiencia en espectáculos infantiles con actores. Vengo realizando teatro de títeres, de muñecos, desde hace veinte años. Creo que el títere es una forma de teatro popular, y lo que más me interesa es poder moverme en este campo. Hace unos años, por ejemplo, repre-

sentamos *Romeo y Julieta* con Sergio De Cecco, en un carromato, por los barrios de Buenos Aires, con un éxito inesperado [...]

En *Los caprichos del invierno* hemos querido que no haya participación directa del niño con los actores. Queremos que se sienta espectador. Que vea el espectáculo desde la platea. El diálogo con ellos es una tradición que quisimos evitar. Respetamos por sobre todo su mundo lúdico. Estimamos que los niños deben ser espectadores. No pueden ser intérpretes de teatro y aprender textos de memoria. Sí lo son en mis clases, con diálogos improvisados por ellos mismos. Pero nunca en calidad de actores (Itzcovich, 1995, 82-84).

Es en *¿Vos sos?* (título tomado de un monólogo de Roberto Espina) donde Bufano volvió a utilizar, en interacción con los actores, el lenguaje de los títeres. En 1974 concibió dos nuevas piezas para muñecos: *La lágrima de María* y *Mimodrama de las rosas*, estrenadas en 1975 en los Teatros de San Telmo. Desde entonces, Bufano ya nunca dejaría la expresión titiritera.

## EL GRUPO DE TITIRITEROS DEL TEATRO MUNICIPAL SAN MARTÍN

Convocado por Kive Staiff a mediados de 1976, Bufano creó el Grupo de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín en la segunda mitad de dicho año para estrenar *David y Goliat* en 1977. El Grupo obtuvo, a partir de 1978, su carácter de elenco estable –los contratos se volvieron anuales–, lo que implicó salarios, continuidad, presupuesto y ámbito sin interrupciones.

El primer contacto de Ariel con Kive Staiff fue durante la primera gestión de este último al frente del Teatro San Martín, en 1972. Fue en dicho año que le presentamos un proyecto para hacer *La lágrima de María* y *Guillermo Tell*. Staiff nos dijo que nos iba a contratar para 1973 pero, lamentablemente, ese año lo sacaron de sus funciones. A Kive le quedó esta idea y, cuando en 1976 volvió a hacerse cargo del San Martín, retomó el diálogo con Bufano.

Nos explicó Adelaida Mangani (Sormani, 1994-1995). La propuesta de Staiff en 1976 significó para Bufano un gran desafío estético: poder otorgar al lenguaje de los títeres un estatuto “mayor”, es decir, equipararlo al teatro de sala y para adultos en un medio indiferente y

prejuicioso que identificaba (aún hoy esto suele suceder) los títeres con el retablo ambulante y la escena infantil. Ruth Mehl sintetizó con estas palabras el campo de posibilidades que se abría ante la disponibilidad de estas nuevas herramientas de trabajo:

Los recursos del Teatro San Martín y las posibilidades de un elenco estable que tiene "permiso para volar" (contando con la producción, el tiempo de elaboración y ensayo y una permanencia en una sala que asegura el encuentro con el público) posibilitaron, junto al genio y al profesionalismo de Bufano, las excelentes realizaciones que son orgullo internacional (Mehl, 1992, 16).

Que un grupo de titiriteros contara con una sala propia tenía entonces un único antecedente: la intensa labor desarrollada por Mane Bernardo y Sarah Bianchi (véanse sus memorias *Cuatro manos y dos manitas*, 1992). En los trabajos del Grupo de Titreritos, Bufano pudo hacer confluír integralmente toda su capacidad artística, que excedía lo específicamente titiritero. A causa de la falta de institucionalización docente de la disciplina titiritero en Buenos Aires, para formar su equipo Bufano debió paralelamente desplegar una intensa tarea pedagógica, para lo cual se valió de su experiencia en el Instituto Vocacional de Arte Infantil, donde enseñó títeres y llegó a ocupar la vicedirección. Dicha tarea formativa culminó en la creación de la Escuela de Titreritos del Teatro San Martín, que funciona hasta hoy y es una de las más prestigiosas de Latinoamérica. Su actual directora, Adelaida Mangani, escribió:

Un proceso interesante de destacar fue el que vivimos al integrarnos a la gran maquinaria del Teatro San Martín. Hasta entonces fabricábamos los títeres en nuestra casa. No podíamos desprendernos de una suerte de "culpa artesanal" y de cierto descreimiento. En estos momentos [1993], esa actividad se concreta casi exclusivamente en los talleres del teatro o bien se contrata a equipos de especialistas en realización. En cada nuevo proyecto que se aborda se da una síntesis de esa historia de búsqueda, adquisiciones y pérdidas que vivimos durante quince años (Mangani, 1993, 76).

En sus orígenes el Grupo de Titreritos contaba con seis integrantes. Al respecto recordó Mangani:

Los primeros titiriteros que ingresaron formaban parte de un conjunto



independiente con el que habíamos realizado unos cuantos espectáculos en un taller que dirigíamos junto con Ariel desde 1969 (Mangani, 1993, 77).

Mangani nos explicó en una entrevista que con dicho grupo de teatro independiente sostenían una escuela en la calle Centenera del barrio de Flores. Tanto la escuela como el grupo independiente se desintegraron en 1976. El aumento de los alquileres y el sentido político de denuncia de la actividad teatral realizada por el grupo entre 1972 y 1975 ocasionaron la diáspora.

De aquel grupo inicial sólo se quedaron en Buenos Aires Juan Haedo y Roberto Cardoso, quienes trabajaron con nosotros desde el comienzo. Llamamos a Haedo y Cardoso, convocamos a Luis Rivera López y Sergio Rower, quienes fueron alumnos de Bufano desde muy chiquitos, desde los siete años. Ellos cuatro, Bufano y yo, constituimos el primer elenco del Grupo de Titiriteros (Sormani, 1994-1995).

El primer espectáculo presentado en el Teatro Municipal General San Martín fue *David y Goliat*, de Bufano y Ruth Schwartz, originariamente destinado a los niños pero que poco a poco fue conquistando una importante franja de público adulto: "Al promediar la temporada de 1977, el cincuenta por ciento del público asistente a este espectáculo estaba constituido por adultos que venían solos" (Zayas, 1990, 358).

*David y Goliat* se mantenía fiel todavía al lenguaje tradicional del títere de guante y *marotte*. Sin embargo, ya estaban echándose las bases de experimentación y renovación de materiales y técnicas, de la dramaturgia y las temáticas, que conducirían cinco años después a la consagración nacional e internacional de *El Gran Circo Criollo*.

*David y Goliat* nació como un homenaje al escultor judío Sinje Schwartz, quien había intervenido en el montaje, en Francia y con escenografía de Marc Chagall, de una pieza homónima para la cual había modelado las cabezas de los títeres. En 1977 Kive Staiff se propuso celebrar la producción de Schwartz organizando en el hall del San Martín una exposición de sus esculturas. Paralelamente surgió la idea de reponer *David y Goliat* en versión para niños. Bufano y Ruth Schwartz debieron reescribir juntos el texto, que ella sólo conservaba en la memoria. Ruth iba recordando las situaciones de la pieza original y Bufano rearmaba el texto, por lo que ambos se constituyeron en coautores. *David y Goliat* se estrenó en mayo de 1977 en la Sala Leopoldo Lugones (compartió el espacio con los ciclos de películas). Se utilizó

una única técnica titiritera: la varilla. En este espectáculo apareció ya el personaje del presentador Maese Trujamán de los Caminos, cuya voz y manipulación estaban a cargo de Bufano y que sería más tarde una constante en los espectáculos siguientes: *Carrusel titiritero*, *La Bella y la Bestia*, *El Gran Circo Criollo* y *Guillermo Tell. David y Goliat* realizó temporada en 1977 y 1978. Al respecto observó Adelaida Mangani en nuestra entrevista:

El año 1978 fue muy difícil porque en él se realizó el Mundial de Fútbol. Como en el Centro Cultural San Martín fue instalada la sede de prensa, por razones de seguridad se clausuró todo el edificio y, entre mayo y agosto, tanto el Teatro San Martín como el Centro Cultural permanecieron cerrados. Por esta razón, trasladamos *David y Goliat* al Teatro del Zoológico. Estos inconvenientes hicieron que postergáramos el estreno de *Carrusel titiritero* para el año siguiente, ya que complicó también nuestros ensayos (Sormani, 1994-1995).

En 1979 Bufano dio a conocer *Carrusel Titiritero*, donde introdujo nuestra música popular. Fue nuevamente en la Sala Leopoldo Lugones, y esta vez también compartió la programación con las proyecciones de cine. *Carrusel titiritero* fue, desde el punto de vista temático y estructural, un antecedente de la concepción de *El Gran Circo Criollo*. Para la elaboración de este espectáculo el Grupo aumentó de seis a nueve sus miembros y, poco más tarde a once: se sumaron Claudio Nachman, Adriana Pizzino, Laura Melillo, Marcelo Mansour y Pablo Bufano. Mangani nos indicó:

*Carrusel titiritero* constaba de una sucesión de números, algunos con música de tango y otros con música mía. Desde el punto de vista musical mezclaba diversos códigos. Gardel aparecía en forma de un títere muy grande y una pareja de guante bailaba *Mi Buenos Aires querido*. Había también un malambo con títeres de hilo (Sormani, 1994-1995).

El despliegue escénico era muy simple: en proscenio, un espacio para los actores-manipuladores; detrás, un biombo con distintos niveles para títeres de guante; a los costados, dos patas: en una se instalaba una orquesta de jazz, en la otra se ubicaba Gardel. El espectáculo se cerraba con una canción final en la que aparecían todos los titiriteros con un muñeco en la mano. *Carrusel titiritero* adelantaba ya la presencia del manipulador en escena y la multiplicidad de técnicas (guante, *marotte*, varilla, títeres grandes, cabezudos, marioneta de hilo) tal como podrían verse en su esplendor en 1983 en *El Gran Circo Criollo*.

En 1980 se ofreció en la flamante Sala Cunill Cabanellas (destinada a espectáculos no convencionales) *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, teatro de títeres para adultos, en horario nocturno, experiencia insólita en la historia del género en la Argentina. Integraban el Grupo once titiriteros. Si bien se trata de una obra que García Lorca escribió para actores, no para títeres, según declaraciones de Mangani, Bufano siempre había pensado que *Amor...* era perfectamente adaptable al lenguaje de los muñecos. Cuando Kive Staiff transformó el espacio de la confitería del tercer subsuelo del San Martín en una sala especial para la experimentación teatral, Bufano aprovechó la ocasión para llevar adelante con su grupo una experiencia de rasgos no tradicionales. Como aún en la Sala Cunill Cabanellas no había butacas ni gradas y como la pieza de García Lorca era muy breve, Bufano diseñó dos espacios. En el sector delantero se realizaba la "Feria titiritera", que era recorrida por los espectadores en unos quince minutos. Constaba de una serie de puestos de feria en cada uno de los cuales sucedía algo, con técnicas diferentes y formas distintas de relación con el público. Un juglar presentaba en su conjunto las actividades y todos los puestos comenzaban a actuar a la vez. La gente, de pie, elegía libremente los puestos de feria en los que quisiera participar. Entre ellos podían verse: una adivina, un poeta que recitaba versos de García Lorca, un retablito donde se hacían fragmentos de obras con títeres de guante, la "flor azteca" (una cabeza metida dentro de un jarrón, que hablaba con el público), un tragasables, una caja mágica (con visores como ojos de buey por los que el público se asomaba y moviendo una manivela veía una corrida de toros).

Luego, el juglar invitaba al público a pasar al otro sector de la sala donde se había construido el ámbito para la representación de *Amor...* Se trataba de un espacio circular, casi cerrado, donde a la derecha de los espectadores se ubicaba la casa de Doña Belisa y a la izquierda, la de Don Perlimplín. En el centro estaba el jardín donde se jugaba la escena final. En la parte de atrás, se veían dos palcos con muchas cabecitas de títeres que representaban la presencia del público, a la altura del retablo de un metro setenta. El público estaba envuelto en la acción. Se ubicaba en el medio de la escenografía y debía mirar para un lado y el otro. Cuando los títeres se hablaban de una ventana a la otra, lo hacían por arriba de la cabeza del público.

Fue una experiencia bellísima que no duró mucho tiempo. Sólo se repitió la temporada siguiente, porque era teatro de títeres para adultos y hasta el día de hoy los adultos no van a ver títeres. Si bien la

técnica era de guante y *marotte*, el planteo espacial era sumamente original. En esta época Ariel hacía él mismo los títeres (Sormani, 1994-1995).

En 1981 estrenó *La Bella y la Bestia*, en la Sala Casacuberta, donde “presentó una nueva técnica titiritera inspirada en el teatro de títeres japonés Bunraku” (Zayas, 1990, 358), aspecto sobre el cual remitimos nuestros estudios (Sormani, 1994 y 1995a). El Grupo seguía constando de once miembros, incluidos Bufano y Mangani.

En marzo de 1983 Bufano estrenó *El Gran Circo Criollo*, sobre textos de su autoría. Por primera vez se incluyó aquí a un escenógrafo, Haydeé Arigós, encargada de los decorados y el vestuario. El tamaño de los títeres iba desde cuarenta centímetros hasta cerca de tres metros (en el caso de los avestruces). Fue entonces que el Grupo de Titiriteros se amplió a dieciséis miembros. Entre los nuevos se integraron Helena Alderoqui, Miguel Rur, Mónica Felippa y Roque López. Ya desde 1982 se había sumado Roberto Docampo. Tras su presentación en Brasil, en el *Festival Internacional de Campinas* y en el *Memorial de América Latina* de San Pablo, *El Gran Circo Criollo* alcanzó su novena temporada (no consecutiva) en escena y más de 200.000 espectadores a lo largo de unas 350 funciones (Garff, 1991, 24). Según declaraciones de Adelaida Mangani la cifra fue muy superior a los 200.000 consignados por Garff.

Para calibrar la trascendencia de *El Gran Circo Criollo* en el medio crítico, cabe recordar que Gerardo Fernández lo definió como “el espectáculo de títeres más creativo y cautivante jamás visto en Buenos Aires” (Fernández, 1989, 166). Por su parte, Ernesto Schóo señaló en su balance teatral de 1983: “Sin duda, el más fascinante y más original espectáculo teatral del año ha sido *El Gran Circo Criollo*” (*Tiempo Argentino*, 17 de diciembre de 1983). Sobre la estructura y las técnicas titiriteras de este espectáculo, véase Sormani (1995b). En 1987 *El Gran Circo Criollo* fue grabado por ATC y transmitido en un programa especial.

El Grupo de Titiriteros continuó sus actividades en el reingreso a la democracia hacia fines de 1983. Este pasaje introdujo cambios relevantes en la mecánica del grupo:

La democracia, con su aporte de euforia y de positivo desorden, dio lugar a movimientos internos muy conmocionantes. Así se produjo un recambio de integrantes entre 1984 y 1987. Algunos se fueron del ámbito protector de la institución a jugar su historia independiente [...] Otros se fueron porque para ellos había concluido un ciclo (Mangani, 1993, 77).

Hasta 1984 los integrantes del Grupo de Titiriteros eran elegidos a partir del conocimiento que Bufano tenía de ellos, generalmente porque habían sido sus alumnos, ya fuera en el Instituto Vocacional de Arte Infantil o en grupos privados. Pero a fines de 1984 se realizó un llamado a concurso para renovar el elenco. Es así que ingresaron por concurso Daniel Spinelli, Carlos Canosa, Marcelo Peralta y Haydée Andreoni. Más tarde se realizó una renovación integral del elenco: muchos se fueron (Sergio Rower, Luis Rivera López, entre otros), porque sintieron que habían cumplido una etapa en sus trayectorias. A fines de 1986 se realizó un nuevo concurso: ingresaron Tito Loréfica, Daniel Veronese, Marita Ibarra, Ana Alvarado, Eleonora Dafcik, Omar Aíta y Silvia Galván. Hacia 1987 se acercaron al Grupo muchas otras personas interesadas y fue por ello que Bufano y Mangani presentaron a Kive Staiff el primer proyecto –apenas un esbozo– de la futura Escuela-Taller de Titiriteros del Teatro Municipal San Martín.

La propuesta consistió en que ingresaran cuatro nuevos miembros para hacer una formación práctica con salario, bajo el título de “meritorios”, término tomado de la tradición teatral. Estos meritorios debían estar capacitados para subir al escenario pero además recibían clases de aprendizaje. Así se incorporaron Emilio García Wehbi, Alejandra Castillo, María José Loureiro y Carlos Almeida (Sormani, 1994-1994).

En junio de 1986 Bufano estrenó *La historia de Guillermo Tell y su hijo Gualterio*, en la Sala Martín Coronado. Mangani nos explicó:

Hacia fines de 1985 le propuse a Bufano hacer esta pieza. A partir de la adaptación del texto de Friedrich Schiller, Ariel me preguntaba por qué me gustaba tanto esa historia y yo le decía: “Expresa alegóricamente la relación del Fondo Monetario Internacional con los países de Sudamérica, sólo que dicho en los cantones suizos y varios siglos atrás”. En el problema de los terribles impuestos que no se pueden pagar, yo veía algo muy cercano a lo que nos estaba pasando en el país en ese momento (Sormani, 1994-1995).

Tal como Mangani en un artículo publicado en 1986, Bufano trabajó la imagen de Guillermo Tell como una entidad capaz de individualizarse exclusivamente a partir de su contacto con el grupo social. A medida que Guillermo Tell va asumiendo sus iniciativas heroicas, su personalidad se va transformando: en ese sentido, se trata de un “drama de educación”, siguiendo la terminología propia de la narrativa

para el Bildungsroman (Bajtín, 1982). "La obra está estructurada en tres planos contenidos unos dentro de otros a la manera de una particular caja china" (Mangani, 1986, 42). El primer plano, el más abarcador y que incluye a los siguientes, funciona como marco del espectáculo y se manifiesta al comienzo (obertura) y al fin (coda) de *Guillermo Tell...* Aparecen los actores-titiriteros para poner en escena la representación y se preparan para ello. En el cierre no se constituye una situación de despedida sino una especie de repetición del comienzo que sugiere el eterno reiniciarse de la ceremonia teatral. Este primer plano señala el oficio del titiritero-actor, el trabajo en sí mismo, nueva iniciativa de Bufano para jerarquizar la labor del titiritero y concientizar al público sobre la responsabilidad y la presencia de estos teatristas en la génesis del espectáculo. En el segundo plano, contenido por el anterior pero que a su vez encierra en su seno el tercero, aparece el personaje de Don Literario, intelectual que, caricaturizado satíricamente pretende contar la "historia verdadera del pueblo de Uri". Este plano entra en contraste con lo que sucede en el tercero, en el que se deposita realmente la versión fidedigna de los hechos. El tema es el del pueblo de Uri sometido por la invasión, el agravio a su dignidad, la pobreza y el saqueo. En ese contexto surge Guillermo Tell como cabeza de la insurrección para vencer al tirano Gessler.

El tema desarrollado en este núcleo demarca el concepto de que nada se consigue sin luchar [...] Desmontada así la obra en tres niveles, ¿quiénes se erigen en los verdaderos protagonistas que llevan adelante la trama? Encontramos tres [círculos concéntricos de menor a mayor]: el pueblo en el primer círculo, la conciencia en el segundo y los actores-titiriteros-oficiantes en el tercero (Mangani, 1986, 42-43).

Cabe destacar que si bien Guillermo Tell es el sujeto de la acción, en el personaje de su hijo recae la responsabilidad de guiarlo en el emprendimiento de sus iniciativas.

Por último, debe incluirse en esta lista de creaciones de Ariel Bufano el espectáculo *Pequeño varieté* (1988), montado rápidamente en un momento en que el elenco tenía que salir de gira. *Pequeño varieté* contaba con idea y dirección de Bufano, escenografía y títeres de Bufano y Néstor Segade y manipulación de Helena Alderoqui, Bufano, Carlos Canosa, Roberto Docampo, Mangani y Miguel Rur. Permaneció en cartel una breve temporada.

A lo largo de su extensa carrera a favor del desarrollo del teatro de títeres e infantil en la Argentina, Ariel Bufano cosechó numerosos re-

conocimientos a su labor, entre ellos, el Primer Premio del Festival de Teatro Infantil de Necochea (1965), donde se le otorgó además el Premio UNESCO; el Gran Premio del Primer Festival Internacional de Títeres del Uruguay (1978); el premio al mejor espectáculo del año de la Revista *Salimos* (1981) por *La Bella y la Bestia*; el premio Moliere (en Categoría Especial, por su trayectoria); Manzana de las Luces y Konex (1984); Argentores y García Lorca (1986). En este último año el Institut International de la Marionnette, con sede en Francia, lo designó miembro correspondiente de dicha institución.

Es necesario recordar que al margen de sus espectáculos centrales, Ariel Bufano colaboró como títerero (creador y manipulador), en otros espectáculos del Teatro San Martín o del circuito comercial en los que los actores convivían con los muñecos: entre ellos, *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen (versión protagonizada por Alfredo Alcón en la sala municipal) y *Popeye y Olivia*, de Hugo Midón (1992).

En todos los espectáculos realizados por el Grupo de Títereros hasta 1986, Bufano y Mangani intervinieron como manipuladores.

Entre 1988 y 1992 Bufano trabajó en la elaboración de tres espectáculos que, lamentablemente, a causa de distintos problemas y de su enfermedad, quedaron inconclusos:

a) El unipersonal *Solo... títeres*, a cargo de Ariel Bufano, anunciado en la revista *Teatro* (36, agosto de 1988), pero nunca estrenado. El título de la pieza apuntaba a señalar la naturaleza del unipersonal: la palabra "solo" iba sin acento, es decir, se trataba de un adjetivo (como si expresara un pronombre elidido: "yo solo") y no con el valor de adverbio ("sólo", es decir, "solamente"). Al respecto Mangani nos indicó:

*Solo... títeres* fue un proyecto que Ariel gestó para hacer como solista. Frente a la imposibilidad de su estreno varios de los números de *Solo... títeres* se incluyeron en *Pequeño varié* (Sormani, 1994-1995).

b) Una versión de cuentos de *Las mil y una noches*. Según nos señaló Adelaida Mangani, Bufano leía con muchísimo interés dicha antología y alcanzó a escribir el guión del espectáculo que terminó justo antes de caer enfermo.

c) Una escenificación de farsas tragicómicas de Ramón del Valle Inclán, encargadas por la dirección del Teatro, bajo el título de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

Cabe aclarar que, además de los espectáculos escritos y dirigidos por

Bufano, el Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín elaboró otras creaciones durante la gestión de Bufano al frente del equipo: *El príncipe de Homburgo* (1988), de Heinrich von Kleist, con puesta en escena de Michael Meschke (director del Marionetteatern de Estocolmo) contratado como "director invitado" por el Teatro San Martín; *El Pierrot negro* (1988), de Leopoldo Lugones, adaptación y dirección de Adelaida Mangani, con la participación de Bufano como maestro de títeres (Sala Martín Coronado); *Mariana Pineda*, tragedia de Federico García Lorca también adaptada y dirigida por Mangani (1990); *Historia de gatos* (1992), escrita y dirigida por Adelaida Mangani (Sala Martín Coronado); la adaptación de *Don Quijote de la Mancha* (1992), dirigida por Tito Loréfice (Teatro Lassalle).

Por otra parte, el Grupo de Titiriteros produjo un conjunto de espectáculos itinerantes, de ceñido despliegue para favorecer su traslado. Los dos primeros fueron *La lágrima de María*, texto de Bufano, con dirección de Luis Rivera López, y *El caballero de la Mano de Fuego*, de Javier Villafañe, con dirección de Sergio Rower. Su función era ir gratuitamente a las escuelas. Más tarde se sumaron a esta experiencia itinerante los espectáculos *Por la misma huella* (1988), de Daniel Spinelli (sobre textos de Javier Villafañe); *Una vez en la selva* (1988), de Roberto Docampo (basado en *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga); *Una leyenda tehuelche* (1992), de Roberto Docampo. Sobre esta "acción externa" del Teatro Municipal San Martín puede consultarse la entrevista de Sergio Núñez al director administrativo de la sala municipal, Alfredo Motta (Núñez, 1992).

En 1988, cuando se realizó la experiencia de *El príncipe de Homburgo*, el Grupo de Titiriteros contaba con veintidós miembros, resultado de una nueva convocatoria. Todos ellos intervinieron en la puesta dirigida por Meschke: Ariel Bufano, Adelaida Mangani, Omar Aíta, Helena Alderoqui, Ana Alvarado, Melania Barreiros, Beatriz Borquez, Carlos Canosa, Alejandra Castillo, Eleonora Dafcik, Roberto Docampo, Marita Ibarra, Héctor López Gironde, Tito Loréfice, Silvia Galván, María José Loureiro, Paula Nátoli, Emilio García Wehbi, Roberto Oyarzún Pérez, Daniel Spinelli, Miguel Rur y Daniel Veronese.

También en 1988 comenzó a organizarse internamente, en forma más sistemática, la curricula de materias que cursaban los meritorios y, paralelamente, se creó un Taller -con espacio propio en el Teatro- para la fabricación de los muñecos.

En 1989 Emilio Alfaro se hizo cargo de la dirección del Teatro San Martín y cerró el ingreso de los meritorios a causa de la reducción



presupuestaria provocada por la crisis económica. Para compensar esa carencia Bufano y Mangani le propusieron abrir una Escuela-Taller para Titiriteros que fuera gratuita, especie de síntesis y coronamiento del esbozo de escuela que había funcionado antes a través del desempeño de los meritorios. En este nuevo espacio gratuito los profesores no tendrían salario. Así surgió en 1990 la Escuela-Taller para Titiriteros –todavía hoy vigente– en la que veinte alumnos se forman profesionalmente durante dos años muy intensos. La inscripción se realiza cada dos años y las promociones han sido hasta hoy las de 1991, 1993 y 1995. Los integrantes deben pasar una prueba de ingreso. Entre otras materias deben cursar: Interpretación, Medios y Técnicas, Dramaturgia, Música, Ética y Estética, Técnica Corporal.

De los egresados de 1991 varios se sumaron finalmente al grupo estable, bajo la gestión de Eduardo Rovner (iniciada ese mismo año), bajo el nombre del “elenco joven”: Pablo Finamore, Fernanda Aristegui, Mabel Marrone, entre otros. Primero fueron nueve, luego once. La incorporación de los integrantes de este “elenco joven” permitió al Grupo de Titiriteros dividir los manipuladores para las diferentes actividades evitando superposiciones entre los espectáculos de sala y los itinerantes. Si bien la mayoría del “elenco joven” fue destinada para los espectáculos de acción externa en las escuelas, finalmente Mabel Marrone se incorporó al “elenco viejo” y Pablo Finamore participó como manipulador en la puesta de *La balada del Gran Macabro* (1995), de Michel de Ghelderode, a cargo de Emilio García Wehbi.

Acaso en esta breve frase se sintetiza la identificación de arte y vida en la producción de Ariel Bufano, uno de los grandes maestros del teatro de títeres argentino: “Adhiero, como los títeres a la paz, la libertad y el amor. Reniego, como ellos, del odio, la esclavitud, el hambre y las dictaduras” (Orienti, 1992, 72).

NORA LÍA SORMANI  
*Universidad de Buenos Aires*

## BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail. 1982. “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, en su *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 200-247.

- BERNARDO, Mane y BIANCHI, Sarah. 1992. *Cuatro manos y dos manitas*, Buenos Aires, Ediciones Tu Llave.
- BUFANO, Ariel. 1983. "El hombre y su sombra", *Teatro*, IV, 13, 4-14.
- BUFANO, Ariel y ROFFO, Analía. 1986. "Memorias del camino", *Teatro*, VI, 25 (mayo), 52-55. Entrevista con Javier Villafañe. Incluye un recuadro con opiniones elogiosas de María Perego sobre *El Gran Circo Criollo*.
- COSENTINO, Olga. 1988a. "Bufano: La vigencia de un lenguaje", *Teatro*, VIII, 36 (agosto), 32-33. Nota y entrevista con Ariel Bufano.
- . 1988b. "Mangani: El arte, aspiración de absoluto", *Teatro*, VIII, 36 (agosto), 33-34. Nota y entrevista con Adelaida Mangani.
- . 1988c. "Spinelli: Un teatro de los caminos", *Teatro*, VIII, 36 (agosto), 35-36. Nota y entrevista con Daniel Spinelli.
- . 1988d. "Docampo: La aventura de experimentar", *Teatro*, VIII, 36 (agosto), 36-37. Nota y entrevista con Roberto Docampo.
- DUBATTI, Jorge. 1995. *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigación en Literatura Comparada.
- FERNÁNDEZ, Gerardo. 1989. "Veinte espectáculos en la memoria", en Moisés Pérez Coterillo (dir.), *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, tomo I, 162-167.
- GARFF, Juan. 1988. "El títere en la Argentina: hitos de una breve, rica trayectoria", *Teatro*, VIII, 36 (agosto), 12-14.
- . 1991. "De la vida de los objetos. El Grupo de Titiriteros hace camino al andar" *Teatro 2*, I, 1, 24-25.
- IZCOVICH, Susana. 1992. "Astucias de una gata", *Teatro 2*, II, 3 (noviembre), 50-51. Sobre *Historias de gatos*, de Adelaida Mangani.
- . 1995. "*Los caprichos del invierno*: eficaces 'artesanos' para realizar una buena idea", en su *Veinte años no es nada*, Buenos Aires, Colihue, 82-84.
- JESIOT, J y MEDINA, Pablo. 1986. *Teatro de títeres (Breve antología de escritores argentinos)*, Buenos Aires, Ediciones Pedagógicas.
- MANGANI, Adelaida. 1986. "Un héroe social", *Teatro*, VI, 25 (mayo), 42-43. Sobre *Guillermo Tell*.
- . 1993. "Después de Ariel", *Teatro 2*, III, 4 (julio), 74-78.
- MEDINA, Pablo. 1990. *Javier Villafañe (Antología)*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MEHL, Ruth. 1992. "Introducción" a A. Bufano, *La Bella y la Bestia*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 13-22.
- MESCHKE, Michael. 1988. "El títere en el mundo: pasado y presente de un arte singular", *Teatro*, VIII, 36 (agosto), 9-10.
- MIDÓN, Hugo. 1992. "Compañero de andanzas", *Teatro 2*, II, 3 (noviembre), 72. Con motivo de la muerte de Ariel Bufano.

- MORERO, Sergio. 1983. "Ariel Bufano, un poeta entre muñecos" (entrevista), *Teatro*, IV, 13, 26-42.
- . 1986. "Tras los pasos del maestro", *Teatro*, VI, 25 (mayo), 44-50. Entrevistas con Adriana Pizzino, Luis Rivera López y Sergio Rower.
- NÚÑEZ, Sergio. 1992. "El San Martín va a la escuela", *Teatro 2*, II, 3 (noviembre), 54.
- ORIENTI, Gabriela. 1992. "Ariel Bufano, poeta inolvidable", *Teatro 2*, 3 (noviembre), 70-72.
- PELLETTIERI, Osvaldo. 1989. "Estilización y parodia", *La escena Latinoamericana*, 2, 14-15. Sobre *El Gran Circo Criollo*.
- ROFFO, Analía. 1988. "Cuando la justicia afirma la vida (entrevista con Michael Meschke)", *Teatro*, VIII, 36 (agosto), 26-30.
- SORMANI, Nora Lía. 1994. "*La Bella y la Bestia* de Ariel Bufano, adaptación del cuento de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont", en AAVV., *Actas de las II Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza), en prensa.
- . 1994-1995. Entrevistas con Adelaida Mangani (material inédito).
- . 1995a. "Ariel Bufano y su adaptación de las técnicas del *bunraku* japonés", en AAVV., *Actas del VIII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Universidad Nacional del Nordeste (Chaco), en prensa.
- . 1995b. "Estructura y técnicas títeres de *El Gran Circo Criollo* de Ariel Bufano", *Weltliteratur. Cuadernos de Literatura Comparada*, 3, en prensa.
- TRONCONE, Carlos. 1988. "Taller de aprendices: una nueva generación", *Teatro*, VIII, 36 (agosto), 38-39. Sobre los meritorios del Grupo de Títeres del San Martín.
- VILLAFANE, Javier. 1983. "El títere: su origen, historia y misterio", *Teatro*, IV, 13, 18-24.
- ZAVAS DE LIMA, Perla. 1990. "Teatro de títeres", en su *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna.



## EL ESCRITOR DE AZORÍN: ¿AUTOCASTIGO?

### 1. PLANTEO DEL PROBLEMA

La consulta de la crítica referida a *El escritor* de Azorín permite confrontar posturas tan opuestas que para explicárselas el lector ha de tener presente las peculiares circunstancias del momento de aparición de esta cuestionada novela. Ya dice Jorge Urrutia en el comienzo de su trabajo dedicado a esta obra que los años 1939 y 1945 marcan una época necesitada como ninguna de mayor atención y estudio, y agrega que “[...] faltan páginas que determinen, de manera definitiva, la función desempeñada durante la postguerra por los maestros del noventaiocho que seguían con vida” (Urrutia, 1983, 157). El final del conflicto y el nuevo orden social al que los escritores debieron adaptarse parecen determinar las dificultades del período.

Azorín y su novela concentran estas dificultades. Raúl Castagnino (1965, 66) ha dicho de ella:

En cambio, incita no a apurar la lectura en busca del desenlace, sino a demorarla deleitosamente; despierta algo que sin ser el jadear anhelante del lector atrapado, invita a no abandonarla: un elegante divagar, un sentido humanístico de la vida, bonhomía, *savoir faire*, tolerancia y comprensión. Ello procura un regusto particular, que no es curiosidad, suspenso, sino placer semejante al que experimenta el buen *gourmet* cuando saborea un cognac añejo, paladeándolo sorbo a sorbo, envolviendo el copón entre las manos para templarlo con su calor. Así se paladea *El escritor*.

Por el contrario, la valoración que hace Jorge Urrutia de esta obra lo lleva a lamentarse:

El miedo, la miseria espiritual de un país salido de una guerra sangrienta alcanza a Azorín e impregna sus páginas. Es triste ver cómo un escritor llegado a la cumbre de su profesión, que si tenía poco en su haber a favor del gobierno instituido menos tenía en su contra, necesita suplicar, justificarse, hacer actos expresos de fe política, para obtener una posibilidad digna de vida. Y todo eso está en la novela *El escritor*.

No es difícil deducir que el crítico argentino se refiere sobre todo a la riqueza de la prosa azoriniana, a la que dedica un análisis estilístico considerado "fundamental" por el propio Urrutia; también es fácil presumir que éste privilegia las marcas textuales y extratextuales referidas a situaciones y opciones políticas por encima de los méritos artísticos de la novela. En otros momentos de su trabajo, al revisar la producción azoriniana a partir del regreso a España en 1939, Urrutia sostiene: "Nunca aparece el compromiso, el planteamiento político, la preocupación por algo más que lo familiar o lo puramente ideal, casi idílico", y más adelante: "Desde su juventud Azorín no se había comprometido políticamente en su obra literaria. Y eso le duele. Debe justificarse ante sí mismo. Encuentra un pretexto en la indigencia". Para Urrutia el componente político de *El escritor* es por lo tanto una llamativa novedad dentro de la obra del escritor levantino y es tan fuerte y excluyente que "me parecería profesionalmente inmoral tender a una explicación de la novela que eliminase el aspecto político, ya que dicho aspecto es pretendidamente incluido en la novela. No es que se trasluzca una circunstancia política, sino que Azorín desea hacer una novela política".

Los "actos expresos de fe política" que la novela contiene son así destacados por el crítico español, pero de ninguna manera son interpretados como compromiso, actitud que no encuentra en la obra azoriniana, sino muy al principio. Es curioso que se juzgue negativamente el contenido político de esta novela, cuando al mismo tiempo se está lamentando la falta de dicho compromiso a lo largo de toda una obra. Quizás porque le disgusta la postura que indiscutiblemente toma en esta novela Azorín, este crítico, lejos de considerarla comprometida, la llama autojustificación, y la define como el proceso necesario, encarado por Martínez Ruiz (no ya por Azorín ni por Antonio Quiroga) tras haber luchado, en la España de postguerra y en el umbral de su vejez, contra el hambre y el olvido, mediante procedimientos que Urrutia considera vergonzantes.

No es Urrutia el primero en relacionar *El escritor* con la idea de autojustificación. Ya Raúl Castagnino (*op. cit.*), en tono más reposado y

lejos del apasionamiento que resulta de vivir en el medio en que surgió la obra que se está juzgando, había escrito:

Tal es el sentido que oculta al plantear un desdoblamiento aparentemente ingenuo del escritor en dos seres; propósito de autojustificación, que no es del caso discutir aquí, y que constituye la idea central de *El escritor* [...] donde el hombre senecto que es Azorín —ha cumplido sesenta y ocho años cuando compone, en 1941, la novela—, de manera discreta se defiende de los reproches que le ha significado su decisión —con algún conformismo para con la nueva situación política— de regresar desde el exilio de París a su hogar madrileño.

Dicho por Urrutia, también José María Martínez Cachero comparte esta valoración.

La crítica norteamericana de los años 60-70, con León Livingstone a la cabeza, considera en cambio más enriquecedor encarar el análisis de *El escritor* como un momento significativo dentro de ese proceso recurrente de Azorín por el que procura penetrar, mediante todas y cada una de sus novelas, los más recónditos secretos del arte. En opinión de Livingstone (1970, 110) en la búsqueda de dicho propósito “[...] su constante modelo humano asume preferentemente la postura del escritor”. Ha de tenerse en cuenta que para este crítico nuestra novela inaugura un tercer grupo dentro de la producción azoriniana, marcado por el intento de describir el acto mismo de la creación artística. Sus cuatro primeras novelas constituirían el primer grupo, autobiográfico y retroactivo, en el que Azorín repasa sus años formativos. El segundo estaría compuesto por las novelas aparecidas entre 1915 y 1930, todas ellas ensayos de exploración del mundo que precede a la construcción de una novela. Para Livingstone hay un cuarto grupo, posterior al que nos ocupa, conformado por las dos últimas novelas de Azorín, *María Fontán* y *Salvadora de Olbena*, ambas de 1944, y ambas creaciones de mundos fantástico-reales, fórmula a la que parece arribar Azorín, tras un recorrido que le lleva a reconocer que la novela no puede definirse de una manera categórica, porque es siempre creación personal de un artista, y nunca simple reproducción de la realidad. “Probablemente —concluye Livingstone— no se podría aducir ejemplo más completo de la conciencia de los problemas de la ficción que el de Azorín, cuya producción novelística entera constituye un esfuerzo multifásico por resolver el enigma de la novela”.

Estamos entonces ante una obra que toma la figura protagónica ideal de un escritor, para intentar definir el acto de la creación

novelística, y que se ubica justo en medio de un largo proceso ensayístico acerca de la novela, pero dentro de la novela. Bien podemos por todo esto acordar con Castagnino:

En el caso de Azorín, por ejemplo, a lo largo de toda su obra de narrador y ensayista se hallarán motivos o pequeños temas sobre los cuales ha elaborado continuas variaciones y muchos de los cuales se quintaesencian en *El escritor*, que en cierta medida es también quintaesencia de la producción y técnica azorinescas.

Nos parece más atractivo indagar la técnica azorinesca de *El escritor* que atascarnos en los vericuetos autojustificativos que componen el pensamiento vertebrador de esta obra, porque en última instancia, solo una muy buena estructura es capaz de transmitir eficazmente esos contenidos temáticos que han suscitado, y suscitarán, sin duda, a lo largo de los dos próximos años en los que evocaremos la actuación de la generación del 98, tanta polémica. Al intento de definir la estructura de esta décimo primera novela de Azorín se abocará el presente trabajo.

## 2. EL DESDOBLAMIENTO INTERIOR

Sabido es que en esta novela no hay un escritor sino dos, llamados Antonio Quiroga y Luis Dávila. Azorín repartió más o menos equitativamente características de su propia persona en uno y en otro, por lo que se discutí si Azorín es Quiroga pero quisiera ser Dávila, si Azorín renuncia a ser Quiroga para convertirse en Dávila, o si es tanto uno como otro escritor. Los intentos autojustificativos de la novela sostienen y alimentan estas discusiones, porque Antonio Quiroga es el escritor casi septuagenario que justifica su existencia artística con una producción de más de cincuenta volúmenes, pero que se siente aislado y solo a su regreso de París, al tiempo que siente el acuciante temor de perder la capacidad de escribir; en tanto que Dávila es el escritor joven que se va abriendo espacio en el mundo intelectual en el que Quiroga es figura consagrada, pero que se muestra dueño y señor de la situación social que rechazará al viejo escritor al promediar esta historia. También es Dávila quien se ocupará de reinsertarlo en el nuevo medio. La novela tiene un gran corte estructural a partir del capítulo XXVII. Cuando llega al XXVIII, llamado "Cambio de luz", el lector advierte, entre otros cambios fundamentales, que entre ambos capítulos han



pasado alrededor de tres años, y que en esos tres años ocurrió la guerra civil, hecho que no se menciona ni una sola vez, que ni siquiera se insinúa y que tampoco se había anunciado en la primera parte de la novela, pero que tiene una inquietante presencia *per se*. Este es el modo que tiene Azorín de aludir a un episodio de semejante gravitación en esta obra y en este momento de su vida, tal vez porque de los dolores provocados "no quiere acordarse".

Como quiera que sea, Azorín, o más concretamente José Martínez Ruiz, está tan vivo en las páginas de *El escritor* como su técnica estructural se lo permite, y como lo prueban las mencionadas discusiones. Para Américo Castro la presencia de un autor dentro de su obra, así como su cómoda instalación, son características propias del mundo árabe, pues en el concepto oriental de la realidad todo es interpenetrable e intercambiable. Para León Livingstone esta natural fusión del mundo ficticio y el mundo real es propia de la literatura española de todos los tiempos, y encontró en el *Quijote* su manifestación plena y modélica.

Una forma habitual de hacerse presente el autor, en medio de su creación, es el desdoblamiento interior. Martínez Ruiz ya se había desdoblado en Antonio Azorín en sus primeras novelas, y en Félix Vargas y en el narrador anónimo de *El libro de Levante*, y ya había logrado interesantes efectos de duplicación interior en *Doña Inés*, pero en *El escritor* consigue crear el *alter ego* del narrador, lo cual es un modo de ahondar en la-existencia-dentro-de-la-existencia, como quiere Livingstone, quien arriesga:

[...] es probable que entre todos los escritores que se han esforzado y luchado con la novela como problema no haya ninguno que se haya visto más envuelto consciente e intencionalmente en tal experimentación que el mismo Azorín.

Por lo tanto, nuestra postura de análisis parte de la consideración siguiente, ateniéndose a los escuetos datos que aporta esta novela: un narrador protagónico llamado Antonio Quiroga expresa su deseo de escribir una novela cuyo personaje, nacido de la nada, se llamará Luis Dávila. Al tiempo que la cuenta, Quiroga realiza simultáneamente dicha novela, en la que Dávila entra de repente a formar parte de su entorno de narrador (primer deslizamiento) y resulta ser tan escritor como él. Quiroga siente que Dávila empieza a invadirlo, a cercarlo con su obra y su presencia; llega incluso a descubrir que en su último libro lo critica duramente. Hasta que a partir del capítulo XXVIII, en un segundo deslizamiento estructural, Dávila lo anula casi totalmente al asumir la voz de

la narración, que ya no le devolverá más. En adelante será Dávila quien dé al lector noticias de Quiroga, hasta que decida poner fin a la novela, con lo que Quiroga daría fin al propósito de escribirla, manifestado en el capítulo IV. En el plano textual, la criatura, Luis Dávila, se ha enfrentado al creador, Antonio Quiroga, y se le ha impuesto, para descubrir, finalmente, que se parece notablemente a él y para intuir, fatalmente, que en un próximo circuito será él quien quede sepultado bajo el nombre y la obra de un nuevo escritor, Octavio Briones.

Y Quiroga, Dávila y Briones son Azorín, quien ejemplifica con ellos su teoría del eterno retorno, como lo había hecho en *Doña Inés*. Además los tres comparten características sospechosamente similares con personajes anteriores y posteriores dentro de la novelística azoriniana.

Todas estas cuestiones referidas a la presencia del autor en la obra y a los cambios de narrador nos recuerdan algunos recursos estructurales del *Quijote*, de donde también *Niebla*, una de las más quijotescas novelas de Unamuno, copia sus moldes. Los hombres del noventaiocho tomaron ejemplo de la novela de Cervantes, tanto en el fondo como en la forma. Ramón Gómez de la Serna se permite en este aspecto relacionar la obra novelística de Azorín con *Las Meninas* de Velázquez, esa "pintura de una pintura", y concluye que ambos artistas mediante el procedimiento especular tratan de satisfacer el deseo de inmortalidad. En este sentido es admirable, como bien destaca Castagnino, una página del capítulo VII de *El escritor*, en la que el narrador nos cuenta cómo son los cuartos sencillos y oscuros de Madrid, tal como los pinta en sus novelas Juan Aldave. Usa imágenes olfativas en su descripción y nos dice a renglón seguido que la propia casa de Aldave era así y que él la frecuentaba. Luego el lector no sabe si ha estado en el cuarto de Aldave o en su novela.

Precisaremos a continuación el funcionamiento de algunas de las características estructurales que posibilitan el cumplimiento del proceso de desdoblamiento aquí esbozado.

### 3. LA ORGANIZACIÓN EN CAPÍTULOOS

*El escritor* se compone de dedicatoria, epígrafe y cuarenta capítulos numerados y titulados. Ya hemos dicho que los veintisiete primeros están narrados por Antonio Quiroga, mientras que en los trece restantes, agrupados bajo el título de *Suplemento de los Anales*, el yo narrativo pertenece a Luis Dávila. La segunda parte de la novela es consciente de la primera

y solo aspira a completarla: "Soy yo, Luis Dávila, quien escribe estas líneas; no puedo menos de escribirlas; sin ella quedarían incompletos los anales de don Antonio Quiroga, y en parte míos," y más adelante:

Hablaba de las otras cuartillas, y decía que no se publicarán; están escritas con letra clara, grande; son anchas y tienen un margen que permite su encuadernación. Las encuadernaré primorosamente, juntas con estos horrones míos, y entregaré el volumen en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional. En ese volumen irán compaginados el pasado y el presente.

Esta declaración de principios de la segunda parte es inquietante, como todo lo que en esta novela se refiere a la relación entre ambos escritores, por razones que conviene detallar:

- no se sabe cómo ni para qué han ido a dar a manos de Dávila los anales de Quiroga,
- no se aclara por qué dichos anales son "en parte míos",
- no se explica por qué no se publicarán ni unas ni otras cuartillas,
- por lo anterior no se entiende que haya necesidad de "completar" el trabajo de Quiroga,
- se pregunta el lector por qué habría de interesarse la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional por ese volumen, en el que además se dice con grandilocuencia que "irán compaginados el pasado y el presente".

Luego es poco lo que esta declaración inicial aclara, en parte respondiendo quizás al propósito de Azorín de inquietar y confundir al lector, cosa que viene haciendo con maestría desde la primera parte. En lo que se refiere a la mención del pasado y el presente, (¿de quién?, ¿de España? Hasta ahora no habíamos entrado en tales disquisiciones) despuntan allí las "grietas, baches y deficientes soldaduras" que Castagnino encuentra en el "Suplemento", pues a su juicio, y al nuestro, el arte se resiente en algunos momentos de esta segunda parte en la que

[...] su proyección social se amplía, trasciende el mundillo intelectual con una voz simbólica, teóricamente más extensa, aunque más abstracta y declamadora, como que es el momento del auto de fe en que el hombre Azorín liquida un pasado.

La preocupación de Antonio Quiroga es Luis Dávila y la de Luis Dávila es Antonio Quiroga. Ambos describen en sus respectivos capítulos el oficio de escribir, ambos se remiten a autores consultados, ambos detallan métodos y manías de la tarea, pero siempre haciendo referencia el uno al otro. Solo seis de los veintisiete primeros capítulos no mencionan a Dávila; solo tres de los trece que componen el "Suplemento" ignoran totalmente a Quiroga. Son proporciones mínimas que prueban que el tema de uno es el otro porque son creador y criatura. Treinta y un capítulos dedicados a esta criatura desdoblada que es el escritor, y solo nueve dedicados a temas afines. De estos últimos, cuatro se concentran en Magdalena, la mujer de Dávila: "Magdalena", "La casa imaginada", "Nueva fuerza" y "Hacia otro heroísmo", luego, cuantitativamente, ella sería el tercer personaje de la novela. Desde el punto de vista estructural, en opinión de Castagnino, Magdalena compone la sexta secuencia narrativa o nódulo dentro de la primera parte de la novela (las cinco primeras serían: el narrador se declara diferente del autor; clima obsesivo acerca de Dávila; desfile de escritores o amigos; encuentro Quiroga-Dávila; Dávila no es distinto de Quiroga joven). Sostiene también el crítico argentino que este nuevo personaje es un elemento de transición entre las dos partes de la novela y que juega en función de la idea central de la obra y en la intención de despistar al lector tentado de relacionar autobiografía azorinesca y ficción: no es la mujer del narrador Quiroga, sino de su criatura Dávila.

Porque Magdalena es un retrato de Julia Guinda Urzanqui, la mujer de Azorín, que reaparecerá retratada en el personaje de Enriqueta Payá Dolz, de la novela *El enfermo*, publicada en 1943. Solo que en esta última es la mujer madura de un escritor maduro, mientras en la novela que tratamos es la joven recién casada. En ambos retratos es una mujer buena, generosa, paciente, carente de actividad propia y absolutamente devota del marido y de su trabajo de escritor: "[...] la costumbre, a lo largo de cuarenta años, ha hecho que los afectos de uno sean los de otro y que las costumbres de Víctor sean las de Enriqueta", nos dice el narrador de *El enfermo*.

Magdalena toma la palabra en el capítulo XXX porque su marido copia una carta de ella dirigida a una amiga, en la que hace referencias a don Antonio. Es un modo perspectivístico de dar información acerca de Quiroga, en un momento en que éste está "desapareciendo" del mundillo de las letras.

Los otros cinco capítulos, "Nihil", "Muerte de Juan Aldave", "Clemente Roderó", "Africa", "Hoy como ayer", tratan de otros escritores, o de los problemas del escritor.

#### 4. DE CÓMO DOS SON UNO

El lector conoce el nombre de Dávila antes que el de Quiroga. En el capítulo II no es más que eso, un nombre en un papel manipulado por un hombre que desea escribir un libro: "Vaga por el blanco papel y ya no me abandonará. Pone aquí, a modo de tarjeta, su nombre: Dávila". Llegando al capítulo IV –los capítulos de las novelas de Azorín suelen ser breves– leemos:

He puesto ya en una cuartilla las palabras decisivas: *El escritor*. Ese es el título de la novela. En adelante seré esclavo de ese vocablo, y todo en el mundo girará en torno a tal término.

En ambas citas se destaca la sumisión, la entrega del escritor a su escritura, así como el dominio, la fuerza de lo escrito. En el mismo capítulo asistimos a la autopresentación del narrador y a la primera declaración insólita: Dávila forma parte de su entorno, es escritor como él, él no sabe si el primer encuentro fue antiguo o moderno, ni qué sensación experimentó entonces al leerlo (porque nunca lo vio). Con alguna certeza nos dice que no lo reconoce como su criatura. Nosotros interpretamos que la novela que tiene a Dávila como personaje echó a andar. Luego resulta que la lectura de los textos de Dávila le disgusta, por sutiles razones muy bien descritas –recordemos que el propósito inicial fue escribir un libro que resultara una "viva lección de psicología literaria"–, y acaba sintiendo antipatía por él. En el capítulo VIII el narrador llama por primera vez "anales" a esta su "novela", hecho en el que el lector no repara porque el acoso de Dávila va cercando a Quiroga de manera asfixiante. Se diría que el mundo que comparten es demasiado chico para los dos. Se trata de un mundo exclusivamente de escritores, "productores, consumidores y evaluadores de literatura", dice Castagnino. Por lo demás, este mundo está ubicado en un Madrid que no permite intuir los horrores que se han de vivir en un futuro no lejano. Tenemos que llegar al capítulo XIII para ver que Dávila es un ser que va a reuniones, además de escribir. Quiroga detecta su presencia –¿cómo, si nunca lo había visto?– y evita una presentación por parte de la dueña de casa, a quien explica, en pocas palabras, el "conflicto" que hay entre ambos –¿cuál, si Dávila no sabe de las antipatías que despierta en Quiroga?–. Tenemos que llegar al XV para ver que Dávila ha escrito una crítica contra los maestros –nos preguntamos si se refiere a los del 98– en la que Quiroga es el más atacado, aunque no se nos dice en qué se basa el ataque.

Las imprecisiones señaladas arriba en el hilo de la presentación mostrarían a Dávila como una idea de Quiroga, más que como un hombre independiente. Quiroga, lejos de sentirse cómodo en el sitio privilegiado que ha alcanzado por su obra de tantos años, imagina, mediante la creación de una novela, lo que sería sentirse invadido por un escritor joven, lo que sería ver cómo ese escritor joven hace alarde ante sus ojos del vigor que él teme empezar a perder.

Incluso en la segunda parte de la novela, Dávila sigue siendo la criatura de ficción de Quiroga, aunque haya asumido la voz del narrador. Jorge Urrutia es quien resalta el significativo hecho. Sabido es que Azorín vivió exclusivamente de su pluma y que pasó hambre en más de un momento de su vida. En el capítulo XXVIII, Dávila, ente ficticio de Quiroga, nos dice que se ocupa de hacerle llegar diariamente a un don Antonio pobre un pan recién horneado: la obra sigue dando de comer al artista. Solo le faltaría a Dávila declarar en voz alta y en esta significativa escena lo que don Quijote y Sancho descubren al comienzo del *Quijote* de 1615: Estamos siendo escritos.

Pero si hemos señalado las discrepancias en la relación, veamos las muchas semejanzas en la tarea común de escribir, semejanzas que los vuelven uno a estos dos escritores entre los que median cuarenta años. Y cuando ambos se ponen a precisar la íntima tarea de ir cubriendo las cuartillas, o cuando hacen intercambio de experiencias, ya en la etapa amistosa, el lector descubre que cuarenta años no son nada, porque las coincidencias son totales. A esa conclusión arriba la visitante que viene de América (capítulo XI): cinco veces menciona a Dávila durante su entrevista a Quiroga —para irritación del entrevistado, imaginamos—, y otras tantas se asombra, con puerilidad, de las respuestas coincidentes. Esta escena encuentra su imagen especular en el capítulo siguiente. Allí el entrevistado de agudas respuestas es Clemente Rodero y el entrevistador de las preguntas elementales, Antonio Quiroga.

Esta dama no llegó a preguntar por la cualidad que define al verdadero artista, pero ambos escritores lo dicen en momentos diferentes, coincidiendo plenamente en la respuesta:

Juzgué luego, acaso apresuradamente —queriendo ser apresurado— que en Dávila no resaltaba lo que descubre a un verdadero artista: la inquietud. Goethe es quien señala como disuntivo inconfundible del artista esa cualidad. Inquietud puede significar, entre otras cosas, a mi entender, lo siguiente: deseo en cada momento de ser otra cosa distinta; curiosidad siempre ávida; confianza en sí mismo y luego a luego desconfianza; taciturnidad y comunicación efusiva; (capítulo IV)

[...] fui pasando páginas para ver dibujos y me detuve en el título de un cuento y comencé a leer; salté varios párrafos; fui leyendo acá y allá; se me antojó que el autor, si escribía con soltura, carecía en cambio de inquietud; para mí la inquietud es el signo del verdadero artista; al doblar una hoja vi la firma: Octavio Briones. (capítulo XXXVII)

Vale la pena destacar que la circunstancia es también idéntica: un escritor maduro lee por primera vez el texto de otro desconocido y no puede aceptar de entrada que sea bueno. Ambas citas contribuyen a ejemplificar la estructura especular de esta novela, una está al comienzo, otra al final, una pertenece al ámbito de Quiroga, otra al de Dávila. La similitud continúa después de estas escenas porque ambos escritores maduros serán denostados en un futuro próximo por el joven al que acaban de descubrir. En otro orden de cosas, la inquietud, como la define la primera cita, sí se encuentra en la novela *El escritor*.

Está también la coincidencia en la búsqueda de la palabra precisa, en la que insiste Quiroga a lo largo de la novela, con cantidad de ejemplos de escritura inmediata, y que sintetiza Dávila hacia el final:

¿Quién de los que escribimos no siente amor a las palabras? El afán de un escritor —mi afán, el afán de Quiroga— es la palabra limpia, concreta, pura, precisa; esa palabra brilla ante nosotros con el destello de una moneda de oro herida por la luz. Las palabras son bonitas en sí; son pintorescas, son tangibles, son musicales.

El uso de refranes, la práctica de la meditación, el gusto por el rito católico griego, la frecuentación de la iglesia de San Severino en París, donde se practica, son algunas de las muchas características compartidas. Veamos las dos últimas.

Dice Quiroga en el capítulo XXII, titulado “Las influencias”:

He advertido que a veces en el saludar, en el gesto, en la manera de coger una cosa o de dejarla, hay en mi persona reminiscencias de Dávila. Las hay también en mi prosa.

Estamos en la etapa de buena amistad, tras la reconciliación. Y dice Dávila en el capítulo XXVIII, luego de declarar que los anales de don Antonio son en parte suyos: “Noto, de paso, que voy imitando, indeliberadamente, el estilo cortado y rápido del maestro.” Luego el estilo es uno a lo largo de la novela (cosa que el lector advierte a simple vista, por otra parte) porque el escritor es uno.

Finalmente, Dávila, que había nacido de la nada por obra de Quiroga, hace de Quiroga una idea en el sector de novela que le pertenece: "Quiroga ha llegado para mí a ser una especie mental abstracta" (capítulo XXIX), "Don Antonio es ya para mí inactual; ni se halla sometido a las leyes del tiempo, ni sujeto a un espacio determinado." (capítulo XXXII). Hacia el final de la novela experimenta él mismo las perplejidades del maestro:

[...] estas perplejidades me traen a la memoria a don Antonio, tan lejos de mí ahora, sumido, allá al pie de una montaña, en sus ensoñaciones, en sus desvaríos de tiempo y de espacio.

Creemos que bastan estos ejemplos para mostrar que la estructura de espejo se aplica a capítulos y procesos, a personajes y situaciones. En todos los casos contribuye al propósito de crear un narrador dentro de otro narrador, y una novela dentro de otra novela.

## 5. DICIENDO Y HACIENDO

Castagnino dice que *El escritor* ha de paladearse como un buen cognac, puesto que se trata de una acción lenta y de un prosa sumamente trabajada, trabajo del que da cuenta la misma novela en ese proceso metaliterario que asume. Sin embargo, sus narradores pretenden hacernos creer que escriben al correr de la pluma, que la declaración del propósito de escribir sobre determinado asunto coincide con su realización. Nos hacen sentir que el acto voluntario es simultáneamente el acto creador, y que no hay tensión ni angustia en este ir "diciendo y haciendo". Veamos los ejemplos correspondientes al ámbito de Quiroga:

desde la nada, habrá que ir notando[...]el nacimiento de la idea confusa y la transformación de esa idea en definidos conceptos. Y esa labor será por sí misma un libro (p. 16); He puesto ya en una cuartilla las palabras decisivas: *El escritor*. Ese es el título de la novela (p. 22); En este mismo instante he estado yo a punto de cometer una impropiedad al ir a estampar palabra por voz (p. 26); Quiero dejar trasunto en estos anales de los hombres singulares que he conocido (p. 33); Quiso saber lo que yo escribía y le dije que una novela [...] El título de mi libro le gustó. Los títulos son difíciles; cuesta mucho trabajo encontrarlos... o



se encuentran desde el primer momento, y en ese caso todo el libro futuro gira en torno al título (p. 51); Lo que yo estoy haciendo es un libro sobre el ideal ascético (p. 52) El eremita que yo voy a presentar –todavía la obra se halla en estado informe– no vive en un desierto [...] sino en medio de una populosa ciudad. Y ese eremita es un hombre culto (p. 52); Escribía yo ahora una novela; el protagonista, con una enérgica sacudida, una sacudida moral, despidió de sí las adherencias que el mundo ha puesto en su persona (p. 59); Susurra el brollador de una fuente, y se levanta a un lado un centenario y negro ciprés. He dado vueltas, durante mucho tiempo, en el magín, a una porción de adjetivos con qué definir este ciprés [...] Al cabo he encontrado el adjetivo ‘acicular’, es decir, cosa de aguja, parecido a una aguja. Y esto es lo que semeja ese enhiesto y sutil ciprés (p. 66) He procurado, en la primera parte de estos anales, poner coherencia en el proceso psicológico. No se verían claras la posición de Dávila ni la mía, en el tiempo, si hubiera intersticios que cortaran esa gradación natural. Procuraré hacer lo mismo en esta segunda etapa (p. 77); Dos días después he de pintar, en una novela, una casa en el Moncayo, y describo la que yo he imaginado, y no la verdadera (p. 99).

El uso del monólogo interior en el capítulo XVI contribuye a dar la sensación de inmediatez que estamos registrando.

Si pasamos al ámbito de Dávila, encontramos, curiosamente, no esta actitud segura y activa respecto de la inmediatez de la escritura sino más bien destrucción, borrones, pasividad, dudas y proyectos:

[...] estas páginas no las ha de leer nadie (p. 108); Copio este borrador de Magdalena. (p. 110); copio una carta de don Antonio. (p. 117); Cojo estas cuartillas, las rompo y tiro los añicos por el balcón. (p. 127); Anhele yo escribir una breve historia de la meditación en España (p. 132); Escribo estas líneas y probablemente las romperé; Magdalena se enfurruña un poco cuando se entera de que rompo escritos míos (p. 143); Estas cuartillas que echo luego en pedazos por el balcón son como tanteos preliminares, y luego, más despacio, más en sosiego, voy redactando la historia de mi segunda vida (p. 144); Sé yo que se las va a llevar, y así lo consigno antes de que ella las arrebathe; Magdalena espera, sonriente, a que yo acabe de poner este complemento. Ya he concluido (p. 145).

Todo lo anterior deja a Dávila en inferioridad de condiciones respecto a Quiroga, por lo menos, en el plano del discurso. En el de la historia deja al viejo escritor confinado en la soledad de las montañas, no sin antes registrar que don Antonio escribe un breve diccionario de autoridades vivas, que “puede ser utilísimo”. A esta altura

creemos haber reunido suficientes datos como para arriesgar una conclusión.

## 6. CONCLUSIONES

A nuestro juicio, Dávila nunca dejó de ser personaje, pese a asumir la voz del narrador en la parte menos extensa de la novela. Nunca dejó de ser la criatura de Quiroga. Y bien podría ser el eremita sin yermo del que acabamos de oír hablar. Este "hombre culto" que recibe "una sacudida moral" y se aparta del mundo, esta criatura de ficción, tal como la define Quiroga al tiempo que la crea, se parece al tío Pablo de *Doña Inés*, se parece a Víctor Albert, el protagonista de *El enfermo*, se parece al propio Quiroga... y se parece al Dávila arrepentido del final de la novela.

Porque del arrepentimiento final de Dávila no hablan los que insisten en la autojustificación como asunto de *El escritor*. Pero lo cierto es que:

He sentido, sí, un arrepentimiento total —que engloba porción de otros arrepentimientos pequeñitos— por no haber seguido este camino nuevo desde el primer instante" (capítulo XXXIV).

El camino nuevo es el del "otro heroísmo": "¿Y por qué no? ¿Y es que esa acción —la del santo heroísmo— no es también acción?". Lo cierto es que renuncia a su pasado —¿militar, político, literario?— y en el último capítulo de la novela nos enteramos de que ha dedicado su fortuna a la construcción de un hospital, y que, personalmente, Magdalena y él asisten a enfermos pobres. La última imagen de la novela nos los muestra tomando las manos de una enferma escuálida, a la que Castagnino atribuye un valor simbólico.

*El escritor* se inscribe en la línea de *Niebla* de Unamuno. Solo que es más audaz, porque instalada en el plano del creador, la criatura no baja la cabeza como Augusto Pérez, sino que critica su obra, le "roba" su voz de narrador, y lo abandona en la distancia.

La novela de postguerra no siguió esta línea noventaiochista. Al tremendismo de los años cuarenta siguió la novela de denuncia social, luego pasamos al personaje colectivo, para llegar a la novela experimental, con la que reflataron algunas de las técnicas revolucionarias de Unamuno y Azorín.

Urrutia pide que se haga un análisis de *El escritor*, "Análisis que, posiblemente, pueda describirnos que Azorín se autocastigaba en la novela." Por el contrario, creemos que dicho análisis nos descubre una historia "enigmáticamente objetiva", dicho con palabras de Robert Lott, y un Azorín que, gracias al escamoteo de datos y a la presentación directa del material, logra la participación activa del lector y resulta tan vivo, tan polémico y tan atractivo como en sus obras juveniles.

VERÓNICA ZUMÁRRAGA  
*Universidad Católica Argentina*

### BIBLIOGRAFÍA

- AZORÍN. 1948. *Obras completas*. Introducción, notas preliminares, bibliografía y ordenación. por Angel Cruz Rueda. Madrid, Aguilar.
- AZORÍN. 1952. *El escritor*. Buenos Aires, Espasa Calpe.
- CASTAGNINO, Raúl. 1965. *El análisis literario*. Buenos Aires, Nova.
- LIVINGSTONE, León. 1970. *Tema y forma en las novelas de Azorín*. Madrid, Gredos.
- . 1983. "Tiempo contra historia en las novelas de José Martínez Ruiz", *La novela lírica. El escritor y la crítica*. Edición de Darío Villanueva. Madrid, Taurus.
- MEEHAN, Thomas. 1983. "El desdoblamiento interior en 'Doña Inés' de Azorín", *La novela lírica. El escritor y la crítica*. Edición de Darío Villanueva. Madrid, Taurus.
- LOTT, Robert. 1983. "Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín", *La novela lírica. El escritor y la crítica*. Edición de Darío Villanueva. Madrid, Taurus.
- URRUTIA, Jorge. 1983. "'El escritor' de Azorín: literatura y justificación", *La novela lírica. El escritor y la crítica*. Edición de Darío Villanueva. Madrid, Taurus



## NOTAS<sup>1</sup>

### *DIARIO DE ILUSIONES Y NAUFRAGIOS* O EL GRAN ÚTERO DE LA LITERATURA

El título de esta novela corresponde al cuaderno de bitácora que va tejiendo a lo largo de los años una niña española. Junto con su madre y su padrazo van construyendo una familia en una barcaza que recorre el litoral argentino, preferentemente el río Paraná.

Como en el diario de los antiguos conquistadores, el asombro ante la naturaleza y ante las gentes constituye el eje narrativo, pero si en aquellos había la comparación entre el Viejo y el Nuevo Mundo, aquí el asombro nace de los ojos sorprendidos de la infancia, de la mirada poética de la niña y de la perspectiva mítica de María Angélica Scotti, lectora de Rulfo, García Márquez, Isabel Allende.

Pura, nombre simbólico, viaja como polizón en los hacinados barcos que abordaban los inmigrantes. Esto se debe a que su madre, joven viuda que viene a América buscando nuevos horizontes, descubre en el rostro de la niña una eruptiva y, temerosa de que las desembarquen, la esconde debajo de sus abultadas faldas. Así, muda y colgada de un cordón cuando la madre debe caminar, la niña espía el mundo a través de la costuras y se va produciendo un retroceso al útero —manifestado en el cordón del cual cuelga—, del que no podrá salir en las distintas etapas de la vida.

<sup>1</sup> Estas dos notas fueron leídas por sus autoras el 21 de agosto de 1997, con motivo de la presentación del libro de María Angélica Scotti, *Diario de ilusiones y de naufragios*, premio Emecé 1996, en la Facultad de Filosofía y Letras (UCA), acto auspiciado por el Centro de Investigación en Literatura Argentina.

Otro útero será el camarote del velero *Avventura* y otro, el carromato en que recorren pueblos como cómicos de la legua, o la oscura sala del cinematógrafo. Pero la gran matriz, acogedora y siempre renovada, es la ficción. Pura aprende a escribir ayudada por su padrastró, un italiano que no domina bien el español, y por un diccionario, la caja mágica que contiene todo. En los sucesivos destinos de su vida itinerante, va oyendo historias de inmigrantes y otras del folclore popular, y todo lo va consignando en este diario de viajes donde la toponimia tiene ecos encantados.

La máquina de contar, la que han intentado Piglia o Guebel o Aira, es aquí puesta en funcionamiento por Scotti. Las historias se desarrollan o apenas se esbozan, como croquis tomados al pasar. Pareciera que una narración desencadena la otra. La literatura resulta así para la protagonista sucedáneo de vida, como luego lo será el cine. Uno de los planteos que se hace Pura es el de la ficción versus la realidad. Las eternas preguntas que han desvelado a tantos filósofos: "¿dónde está la realidad, en el vivir o en el soñar?", "¿la realidad solo es conocible por la razón o mediante la videncia y la no vigilia?", obtienen en la novela esta respuesta provisoria de la joven: "Cada cual cree que es la verdad lo que lleva consigo".

Como los antiguos conquistadores, como la mayor parte de la inmigración, la familia Colombo tiene una gran dosis de locura. Padrazo no puede atarse a ningún oficio y luego del primer naufragio, su naufragio como navegante, en el que desaparece precisamente Cristóforo Colombo, el primer hijo varón, se lanza a otros oficios: agricultor, pirotécnico, peluquero, cantinero, fotógrafo, mago y malabarista, proyectista de cine y, finalmente, volador de globos aerostáticos.

En los sucesivos cambios y encandilamientos de Padrazo vemos el tránsito a la modernidad. La autora ha declarado que se ha documentado con publicaciones de época, especialmente *Caras y caretas*. Sucesos del país y del mundo, pero especialmente los inventos, son los que marcan el paso del tiempo en la obra. En especial el cinematógrafo y la aeronavegación son los que más repercuten en el libro. Ambos están relacionados con el aire, elemento que asocia con el tiempo, como el agua. En el aire se proyectan las películas, y en él se diluyen. "El aire se comía todo al igual que el tiempo", en cambio la literatura fija, conserva: "[...] sentía necesidad de retener, fijar en el papel algo de las vistas, de su fluir, para que no se desvaneciera en el aire como humo" (157). El aire es el elemento preferido de Padrazo tanto para la navegación a vela como para sus vuelos en globo. Pero si para Pura el aire

es transcurso temporal, Padrazo lo toma en su otra acepción, la atmosférica: “[...] había que estar atento a todo lo que se dibujara en el cielo: los cúmulos, los cirros, los estratos, los nimbos, que eran los signos del tiempo” (166).

Si el aire está ligado a Padrazo, la tierra está unida a Isabel, la madre. Isabel es la que cultiva la tierra, la que hace injertos, la que sabe del poder curativo de los yuyos.

El fuego es el elemento menos desarrollado, unido tanto a la destrucción, la guerra mundial, el incendio en el galpón de la pirotecnia, como al los juegos deslumbrantes que produce esta última.

El agua –sin duda el elemento más recurrente– despliega su ambivalencia. Es signo de unión entre Europa y América y a su vez en la línea del río, une a los inmigrantes afincados en sus riberas. Estos, ambivalentemente, le tienen temor por su poder destructivo, que se despliega en historias que van desde la inundación bíblica hasta los múltiples naufragios que marcaron la senda hacia América. Mamita y Pura sentirán la atracción de la orilla, tan común en los inmigrantes que se quedaban en los puertos, en tanto que para Padrazo descubrir el agua es descubrir la aventura, la vocación del viaje.

La orilla final en la que permanece detenida Pura, sin atreverse a vivir, sin saber si realmente ha pasado su turno, es metafórica. Posiblemente se preste a una interpretación anacrónica desde el tiempo de la novela, que abarca desde 1889 hasta los años 50 aproximadamente, pero ligada al momento en que la autora, a fines de los años 70, recopilaba todo ese material de boca de los inmigrantes. Los relatos sirven de cordón umbilical con el pasado argentino, con el esplendor que nuestra república despliega para su centenario. Frente a esos relatos, las vivencias de quienes por entonces –en pleno Proceso militar– habitaban el país hablaban de nuevos naufragios, y en especial de la problemática económica que conducía al gran naufragio de la inmigración y de la clase media argentina. Los tiempos históricos correspondían al ocaso de una Argentina que tuvo su amanecer como país moderno en los años en que comienza la novela. Pero rescatar esas intrahistorias, escribirlas para los que vendrán es también escuchar el llamado y no rehuir el turno. El gran útero de la literatura atrae al lector con esas gestas individuales de conquistas cotidianas, de adaptación al país, a la lengua, a las costumbres, a la naturaleza.

Hay un sueño de la protagonista que me parece revelador. Se trata del titulado “El cordón de la vida”, es decir, ese cordón umbilical que Maese Arnolfo, en un pueblito de Italia, descubre que no se debe

cortar. Conservar este cordón puede alargar descomunalmente la vida, se puede llegar a vivir 250 o 500 años. Dice la autora:

En un escondido pueblito de Italia, Maese Arnolfo hizo un raro descubrimiento: el cordón umbilical encerraba nada menos que el trayecto de la vida de cada hombre, y hasta era posible leer en él el porvenir, como algunos leen en las palmas de las manos. Los científicos del mundo resolvieron, pues, que nunca más se lo cercenara, y todos los esfuerzos se empeñaron en conservarlo adherido al cuerpo [...] El secreto de la tan ansiada longevidad estaba allí, en un simple pingajo hasta ahora vilmente desechado.

Maese Arnolfo y los científicos se abocaron al análisis de las variaciones del cordón en correspondencia con el transcurrir diario de la gente. Y hallaron que el nuevo miembro se acertaba a medida que pasaban los años. Como si cada cuerpo lo fuera absorbiendo o gastando. Estudiaron, pues, la posibilidad de reducir o aplazar esa fagocitación a fin de prolongar aún más la vida (190-191).

El simbolismo con respecto a la inmigración resulta claro. Cuanto más conservemos el cordón, es decir, cuanto más clara tengamos las hazañas de nuestros ancestros inmigrantes, su conquista dentro de la sociedad argentina, nuestra vida como clase social es más previsible y más larga. En la medida que rompamos con el cordón, perdemos las raíces y nos acercamos al término de una etapa: la de la clase media, producto de la inmigración, en un país que se incorporaba al mundo moderno.

Curiosamente, y a más de cien años de la inauguración del tema de la inmigración en nuestra literatura, cuando los hijos, los nietos y los ulteriores descendientes de esa inmigración lo asociábamos con un momento histórico que eclosiona entre 1880 y 1914, o sea un ciclo literariamente casi clausurado, Scotti recoge de boca de los inmigrantes sus pequeñas o grandes historias personales en un trabajo de campo que realiza por nuestro litoral, y descubre que, rescatarlas del sucedido folclórico o de la experiencia de los ancianos para llevarlas a la literatura, reafirma nuestra memoria colectiva.

Cuando la inmigración masiva arriba a nuestra patria a fines del siglo XIX y comienzos del XX, las voces del endogrupo patricio se alzan xenóforas. El discurso alberdiano de "Gobernar es poblar" o el sarmientino sobre el desierto como conductor de la barbarie se releen con otra dimensión. El inmigrante que llega no es un dechado de virtudes morales ni cívicas. Es fundamentalmente la mano de obra desocupada por la revolución industrial, la mano de obra barata que



trazará los caminos, marcará con los rieles las sendas del progreso, transformará ediliciamente las ciudades o llevará a cabo el modelo de país agrícola-ganadero. Pero es, además, el obrero acostumbrado a hacer valer sus derechos mediante la huelga. Su inserción dentro del país, su instauración como clase, tenía que traer indudables fricciones.

Los discursos literarios se bifurcaron entonces en el xenóforo, propiciado por Cambaceres, Argerich, Ramos Mejía, entre las voces más destacadas, y el discurso oficial, el que propiciaba slogans tales como "Argentina tierra de promisión", "Crisol de razas", etc. Se correspondía con el metadiscursio de la modernidad y fue literaturizado circunstancialmente por Carlos María Ocantos y Adolfo Saldías, entre los nativos, y por escritores europeos, como Francisco Grandmontagne. Además de estos intentos narrativos, la producción sainetera toma al inmigrante como elemento cómico. El cocoliche, las dificultades de adaptación lingüística o a las destrezas del criollo, sirven para el impacto humorístico. Habrá que esperar a la segunda generación de inmigrantes para que pasen a engrosar la literatura nacional y nos presenten la visión de la inmigración desde adentro, como en el caso de algunos boedistas en la narrativa, y ya de pleno en el grotesco criollo teatral.

Alejada de estas corrientes, María Angélica Scotti presenta una visión muy distante: ingenua, mítica, mágica, poética. La ingenuidad está asegurada por la visión desde unos ojos infantiles, precisamente los ojos incontaminados de Pura. El mito recurre tanto a la tradición oral como a la bíblica. Así la creciente del Paraná tiene ecos del diluvio, y la creación de un pueblo de gringos, de esos que surgían de la nada dado el crecimiento aluvional de la población, es recreada en el cuaderno infantil del siguiente modo:

Había una vez un campo que estaba baldío. Vino un español y plantó una estaca. Vino un italiano y construyó su chocita. En seguida aparecieron otros y desyerbaron la tierra y araron y edificaron muchas casas. Al día siguiente instalaron la estación de ferrocarril y los galpones. Al tercer día pusieron el almacén y la panadería. El cuarto día hicieron la plaza, los edificios públicos y los restantes negocios. El quinto día inauguraron el matadero y el cementerio. El sexto día le tocó a la iglesia y también a la escuela. Y el séptimo día le pidieron permiso a Dios y descansaron un poco (49).

(La lectura de este fragmento -les confieso- me retrotrajo a mi escuela primaria, cuando en una amplia mesa, muy baja, en los grados inferiores emprendíamos la tarea colectiva de ir creando una

granja o el Buenos Aires colonial o el antiguo Fuerte y la Plaza de Mayo.)

En la novela, la magia está ligada al mito y a la mirada infantil pero también opera por la selección de referentes, como el circo o las funciones de títeres, los globos aerostáticos, los fuegos de artificio que se encienden en el aislamiento de la noche campesina, el recrear a través de la palabra las imágenes mudas de un cine al cual se acompañaba con la música del violín o de la mandolina. Asimismo la acumulación enumerativa de campos semánticos o de relatos o de oficios, se suman a los ingredientes propios de la novela de aventuras y contribuyen a lo mágico. Los personajes centrales, Padrazo y Mamita, están en una permanente evolución. Nada parece estarles vedado, ni la videncia, ni la adivinación a través de dibujos, ni la posibilidad de curar por imposición de manos o por la palabra, y asimismo de comunicarse con el más allá, en el caso de Isabel. En cuanto a Padrazo, es artista, inventor y aventurero...

La poesía aparece en el fluir de la novela cuando la narración se remansa y las oraciones unimembres parecen trabar la narración y detener el tiempo. Así ocurre cuando la autora llega al día en que el pequeño Cristóforo cae irremediamente a las aguas del río:

Una tarde, un atardecer... (Quisiera detenerme aquí pero el recuerdo empuja recio como el oleaje.) Una tarde tibia de verano. Un apacible atardecer de risas y cantos. El río está calmo, un tanto crecido. El cielo límpido, sin asomo de nubes (84).

Y el capítulo acaba de un modo similar, con las preguntas sin respuesta al niño desaparecido:

Cristo dónde estás. Cristo, Cristóforo, criaturita, chiquitín, dónde te has quedado. Cristo, qué paso. Cristo, ¿no llegó esta vez tu mamá? Cristo, dónde te dejamos. Cristo, te estamos esperando. Lucerito del cielo. Capullito de espuma. Velloncito del alma. Bambino, pequeñuelo. Estrellita. Cristo dónde estás, dónde.

El apócope del nombre abre el texto a nuevas connotaciones en tanto que las metáforas y las aliteraciones responden a un registro poético.

María Angélica Scotti se ubica dentro de una geografía peculiar y va pasando revista a los distintos grupos étnicos que se fueron asentando

en forma de colonias. Los españoles, los italianos, los gauchos judíos inmortalizados por Gerchunoff, junto a los aborígenes, entre quienes no falta un tipo acabado y singular, como el petimetre matador de comadreas. Y más en las sombras, la escasa población indígena aparece por momentos acechante, como cuando atisbaban a Solís.

Scotti también rinde velado homenaje a otros autores que antes que ella llevaron el Paraná a nuestra prosa, así aparecen mencionados Haroldo Conti y María Esther de Miguel. La figura pionera de Horacio Quiroga se encuentra explícita en la síntesis de "La gallina degollada" y latente en alguna descripción del Paraná. Estas presencias manifiestan claramente la voluntad de incorporarse a la literatura nacional desde una región privilegiada por la elección de la novelista. Ciudades y un río que se alzan como vertebrales en la geografía y en la historia del país.

NORMA CARRICABURO



## PURA Y EL RÍO DE LA SÚBITA MUDANZA DIARIO DE ILUSIONES Y NAUFRAGIOS

“Lloraban unos tristes pasajeros/ viendo su pobre nave, combatida/ de recias olas y de fieros vientos...” Así comienza la fábula “Los navegantes” de Félix María de Samaniego. Es a veces demasiado arduo tratar de comprender los tenues hilos que nos hacen navegar de un texto a otro pero fue éste precisamente el texto que más vivamente se nos presentó como eco de los avatares de Pura y su familia. En apariencia poco tienen en común los atormentados pasajeros del fabulista español y el devenir vital de los protagonistas de la novela de María Angélica Scotti. En nada parecería relacionarse el llanto accidental de unos y la profunda variedad de emociones que esta familia de inmigrantes experimenta en las nuevas tierras y, claro está, en las nuevas aguas. Sin embargo, cuando el chispazo de la relación surgió, consideramos oportuno observarlo como detonante de este trabajo y descubrimos con sorpresa que el capitán de la castigada nave y la tímida Pura podían estar más que hermanados por tormentas y avatares meteorológicos. Es posible apuntar que las imágenes acuáticas y de navegación no resumen la esencia de esta historia. No la resumen, pero sí la encauzan y la impulsan con su corriente.

Nos parece más sencillo abordar la historia de Pura —y uso el término abordar con todas sus implicancias— desde los elementos que ella misma, como narradora protagonista y testigo a la vez, nos brinda gratuitamente. El *Diario* es de Pura y solo podemos juzgar sus elementos a través de la lente de una niña que en cierta forma nunca ha dejado de nacer del todo. Pura es en gran medida un personaje liminar, está en el límen, el umbral de su vida y es ése el lugar que ocupará por el solo hecho de no elegir ningún otro. Pura es un personaje periférico que se ha mantenido al margen de su propia existencia. Ella misma

dice : "Presentía que el mundo estaba hecho de maravillas pero no me animaba a acercarme, espiaba a la distancia, desde algún escondrijo" (18). Es una espectadora de los actos ajenos : "Yo, que fui la única que no había actuado propiamente, caí rendida de golpe, como si hubiera pasado una terrible prueba" (129).

Y tan al margen está de todas las situaciones que se suceden ante su vista que inicia la historia de la familia Colombo aún antes de que la propia familia exista. Pero, al mismo tiempo, es su fundadora y esto lo veremos más adelante, cuando analicemos la estrecha relación de la niña con la palabra hablada.

Bruno Bettelheim, en su estudio sobre la importancia de los cuentos de hadas, hace singular hincapié en un período esencial de la vida de todo héroe fantástico. En mayor o menor medida éstos pasan por un estadio de letargo existencial que los prepara para la consecución del éxito final, esto es, traducido a los conceptos psicoanalíticos que maneja Bettelheim, la madurez. El héroe o la heroína de cuento comienza su aventura, expedición o viaje iniciático en un total estado de inmadurez física y espiritual. La conquista de la madurez e independencia constituirá el triunfo. Podemos decir según estos parámetros que Pura no llegará nunca a esa etapa de madurez debido, como ya señalamos, a causas que se remontan a sus más tiernos años, antes casi de la adquisición de la palabra, que la determinarán y acotarán su poder de decisión. Pura vivirá toda su vida, es decir toda su expedición vital, todo su viaje hacia la madurez, en un eterno tiempo de letargo del que solo alcanzará a librarse, y no totalmente, en algunos momentos muy precisos de su historia. Desde la anécdota en apariencia trivial de viajar hacia América bajo las faldas de su madre sin poder hablar se perfila toda la existencia de Pura. Como la Caperucita en la barriga del lobo o Pinocho en la de la ballena o la Bella Durmiente en su extenso dormir, parecería que Pura se pasará la vida en espera de una liberación pero no para aceptarla sino para rechazarla al final. En varios puntos del diario encontramos sus disquisiciones sobre el vuelo o el turno de vivir que indefectiblemente debe llegarle un día a todo aquel que no esté enfermo, según la sabia expresión de mamita:

Tal vez yo intuía entonces, difusamente, lo arduo que es elegir cada uno su camino, hallar un rumbo en medio del laberinto del vivir. Y presentía que nunca iba a aprender esas cosas, que eran misterios reservados para los mayores (23).

Podríamos concluir que Pura nunca llega a ser una heroína o, como muchos esperábamos, una consumada escritora, porque ha recibido con demasiada fuerza el mandato de permanecer quieta y callada en el viaje por mar. Si el río o cualquier corriente de agua es casi indiscutiblemente una imagen de la vida misma, Pura ha recibido la conminación a permanecer silenciosa y queda por el resto de su largo devenir. Por lo tanto, nos parece más rico analizar las situaciones en las que el personaje se rebela a esta realidad que le ha sido impuesta por el destino. Parece demasiado sencillo quedarse con la imagen de un personaje pasivo por naturaleza. Pura obedece un mandato exterior. Pero, afortunadamente, esto no sucede siempre.

Toda situación de pasividad esconde un complejo caudal de ideas que parecen actuar sobre ese ser. Pura es un ser pasivo pero por eso mismo con grandes pasiones. Si se me permite el juego etimológico, Pura es pasible de intensas pasiones que sufre y conlleva apasionadamente. Las pasiones de Pura son esencialmente tres: la palabra, la escritura y el cine.

Estas tres pasiones que observa desde sus sucesivos refugios aumentan en tanto configuran, para la tímida niña primero y la retraída mujer después, una suerte de realidades paralelas que la protegen del mundo exterior aun cuando se lo presenten en sus imágenes más crudas. Pero no solo son mundos paralelos acaparadores de su persona sino también eternos. La palabra, la escritura y el cine son los medios de los que Pura se vale para vencer el hechizo. Con ellos habla, se refleja y espía el mundo circundante en movimiento

## PURA Y LA PALABRA. LA INAUGURACIÓN Y LA LÁPIDA

El alborozo de Pura ante la palabra y la posibilidad que ésta le brinda de conjurar la realidad se ve expresada numerosas veces:

Había empezado a descubrir el bullir mágico de las palabras. Las revolvió contra el paladar como a una golosina. Las hacía estallar en el aire como si fueran burbujas. [...] y cuanto más incomprensibles y misteriosas me resultaban, más me seducían (38).

Pero la importancia radical de la palabra para Pura se remonta a sus primeros recuerdos. Su existencia real comienza con una significativa frase inaugural. Después de su largo viaje silencioso la niña articula un sonido

inteligible luego de varios días después del desembarco. Podemos considerarlas por lo tanto las primeras palabras de su vida, de hecho son las primeras que ella misma recuerda. Esas primeras palabras, “¡Papito no! ¡Padrazo será!”, constituyen el acto fundacional de la futura familia Colombo y surgen de un pequeño acto de rebeldía: la sustitución del diminutivo que trata de sugerirle su madre por el del aumentativo que incluso gráficamente ella decide con mayúsculas. El diminutivo quedará como propiedad única del personaje materno. Podemos inferir que ninguno de los hermanos de Pura utiliza estas expresiones para llamar a sus progenitores, por lo menos si nos atenemos a la carta que América mandará luego de haberse echado a volar en la cual se dirige a “¡Papá y mamá!”.

Pero también es una palabra la que cierra la vida social de Pura y abre su nueva existencia de soledad y errancia, tan emblemática como las primeras. Luego de un nuevo letargo posterior a la muerte de mamita, Pura recupera el habla:

Compañero se puso a ladrar, como si advirtiera algún signo extraño. “¡Silencio!”, lo reté, y esta vez pude articular, salía el grito.

A partir de ese momento si bien seguirá hablando esporádicamente con quien se cruce aleatoriamente en su camino, se establece el corte con la relaciones sociales. Pura pide silencio porque se quedará por propia decisión en silencio y sólo hablará con quien ella decida libremente: “No sólo con lo que me rodea hablo. A menudo converso con ellos, con mi gente. Sí, con Padrazo, con mamita...” (203).

## PURA Y LA ESCRITURA. COMO ESCRITO EN EL AGUA

La relación de Pura con la escritura parece más compleja. Ante su descubrimiento, la pequeña se siente fascinada con la posibilidad de plasmar el mundo incomprensible. No le importa cuán crudo pueda ser, en tanto sea posible reflejarlo:

Desde que descubriera el misterio de las letras, yo sentía que la verdad del mundo pasaba por su escritura. Todo lo que estaba escrito debía ser leído. Y lo que no había sido escrito buscaba, tarde o temprano, ser atrapado en el papel y en los caracteres (47).

La escritura es eco, es espejo de lo narrado. Varias veces surge a lo



largo de la novela la pregunta de por qué alguien con tanta sensibilidad y poder de percepción no desarrollaba las historias que escuchaba. Solo aparecen a lo largo de la novela tres textos completos surgidos aparentemente de su propia inspiración. Estos son la obrita de la estatua volandera, la leyenda del cordón de la vida y el relato último breve sobre su familia que ella define como "huella final". En los tres Pura se atreve a reflejar su propia realidad interior y confiesa incluso que para el segundo se valió del aporte de un sueño. Tanto el diálogo de la estatua, inmóvil y silente, como el surrealista de la metáfora umbilical nos hablan nuevamente del dilema de la niña que aún pervive en la campana de las faldas de su madre y que todavía no se decide a salir directamente al mundo o volar como ella prefiere decir. Por su parte el último revela a una Pura que renuncia definitivamente a la escritura en favor de una visión directa de la realidad. Cuenta la historia de su familia sucinta y objetivamente.

### PURA Y EL CINE. SUEÑOS DE PELÍCULA

El cine sirve a Pura de nuevo aliciente, encarna una nueva pasión a la que no podrá sustraerse durante mucho tiempo:

No me pasaba como a otros que al principio se deshacían en gestos de asombro e incredulidad ante la magia imposible de las imágenes en movimiento y que al cabo de un tiempo lo tomaban como algo natural, cotidiano [...]. Yo permanecía horas y horas encerrada en el cinema. Era como vivir en otro mundo. Un mundo que no me daba miedo (156).

En esta etapa de tardía adolescencia, el cine se convierte para Pura en el nuevo regazo, la nueva campana protectora que promueve su evasión. A tal punto este deseo de amparo la mueve que, como veremos, es capaz de relegar un tanto su natural pasividad. Y como centro de evasión funciona como generador de sueños. Sueños que si bien podrían ser placenteros instauran nuevamente en Pura la duda y el temor al crecimiento:

[Padrazo] veía mi pasión por el cine y solía decirme: "El día que mamita y yo no estemos más, vos sola podrás seguir adelante con el biógrafo." Y yo no quería escucharlo. El mundo era inconcebible sin mamita y sin Padrazo (160).

El cine acapara por momentos la atención de Pura al punto de hacerla abandonar las ansias por la escritura, sin embargo esta pasión resurge también bajo el disfraz del periodismo:

Pero sentía necesidad de retener, fijar en el papel, algo de las vistas, de su fluir, para que no se diluyeran en el aire como humo. Entonces decidí apuntar los títulos y los asuntos de las preferidas. Y para eso entrevisté como un repórter a los integrantes de mi propia familia (157).

Una actividad que, obviamente, Pura intenta solo puertas adentro y como una forma más de retener un mundo sin modificaciones y eterno:

Hubiera querido que nunca jamás se acabara el mundo de las películas. Tal vez hubiera sido feliz diluyéndome en alguna de ellas. Pero no era posible. La realidad, con su carga imperiosa, acechaba en los intervalos, en las treguas de la ficción (159-60).

En conclusión, la pasividad de Pura, que ella reconoce y describe infinidad de veces: "Ellas [América y Nautilia], a diferencia de mí, eran inclinadas al hacer como ocurría con Padrazo y mamita", se ve traicionada en tres circunstancias muy precisas y son la respuesta a situaciones límites en las que ella opta por su pasión respectiva. En el momento del naufragio que determinará la muerte del pequeño Cristo, Pura sin dudar toma sus apuntes y su diario de viajes por sobre todas sus otras pertenencias. Cuando pasa su adolescencia encuentra fascinación en acompañar a Padrazo en su experiencia del cine ambulante y es ella quien genera el movimiento de las cintas:

No me cansaba de dar vueltas y más vueltas porque ésa resultaba la garantía de que aparecieran las imágenes que yo y los demás ansiábamos (148).

Por último, ante los que dudan de los poderes adivinatorios y curativos de su madre, Pura escribe un cartel que aparte a los incrédulos: "Con este texto hice un leterrito para poner en la sala, a la vista" (185). Si bien estos actos distan en importancia y consecuencias, el primero es seguramente el más trascendental porque implica toda la vida de Pura pasada y futura plasmada en sus cuadernos; en los tres vemos a un personaje que olvida por un instante sus eternos miedos y en cierta forma puede conjurarlos a través de la acción.

## PURA Y LOS OTROS AVENTUREROS

Si nos referimos ahora a la relación de Pura con sus semejantes encontramos dos grandes grupos humanos a los que Pura se acerca en mayor o menor medida. Ellos son su familia y los personajes impuestos por las circunstancias. Padrazo, mamita y los hermanos constituyen el entorno social cercano y confiable para Pura. El grado de confianza parece decaer hacia sus hermanos y sobre todo a medida que éstos crecen y emprenden el tan temido vuelo. La relación con sus padres, especialmente con Padrazo, merecería un estudio especial. Padrazo es un personaje muy rico, cargado de una profunda simbología, que encarna el arquetipo del inmigrante de principios de siglo. Aquél que según Scalabrini Ortiz serviría para alimentar el gigante y omnívoro espíritu de la tierra. A los ojos de Pura, Padrazo es el ave protectora. Un ave que está escondida en el mismo apellido del personaje:

Yo intuía que nuestro barco era un gran pájaro, o que Padrazo era el gran pájaro, que nos conducía a todos amparándonos en su inmenso buche o sobre las alas (74).

La relación de Padrazo con el agua y el aire, su desarrollo como motor de las peripecias familiares, lo hacen particularmente interesante y digno de un análisis más pormenorizado. Limitémonos a decir que es quien genera la primera palabra de Pura, quien pone en sus manos el primer libro y la provee de los restantes y quien la conecta con todas sus restantes pasiones. A diferencia de los otros personajes Padrazo sabe ver en Pura lo que ella esconde atemorizada y trata de sacar de ello el mejor fruto. Recordemos por ejemplo las obras teatrales que la niña escribía para la *troupe* de "Los ilusioneros", o los nombres para barcos, negocios y cines que le invitaba a sugerir. Padrazo constituye para Pura la imagen viva del movimiento y el devenir:

[...] por eso iba de uno en otro trabajo sin asentarse en ninguno. Algo le escocía en sus adentros, una fiebre de hacer, una avidez (17).

En más de una ocasión podríamos definirlo como un adelantado en cuanto a la prestación de servicios a domicilio. Y es lógico que desaparezca o se diluya en el aire volando. Es interesante destacar que, si bien se pierde en el aire, su globo está sorteando una tempestad sobre el río, y más precisamente en la unión del río con el mar, como símbolo de

que la enorme energía del italiano no podía ser ahogada por un río o una tormenta cualquiera.

Pero siempre volvemos a la referencia sobre la actividad de los demás, sus padres y sus hermanos, en contraposición a la quietud solícita de la niña mayor de la familia.

En el segundo grupo de personajes con los que Pura se ve casi obligada a relacionarse encontramos una división contundente. Están los amigos de su padres o sus clientes y están los seres marginales con los que generalmente su familia no se contacta pero que llaman profundamente la atención de la niña, al punto de provocarle algunas veces ensoñaciones, miedos o incluso ideas para sus escritos. La sola enumeración de los mismos puede revelarnos otro aspecto de la personalidad de Pura. Su atracción por otros seres existe y es fuerte en tanto esos seres se encuentran en un estado de letargo o aislamiento de la sociedad como el que ella sufría. Dos de ellos, en particular, parecen anunciar el futuro de la protagonista. Ellos son:

—don Gaspar: “De entre todos los amigos que frecuentábamos, yo tenía mi preferencia: don Gaspar, un viejito del campo que había quedado tullido a causa de una caída del caballo [...] lo bauticé El Viajero de Sueños [...]. Con don Gaspar aprendí a mirar hacia adentro, hacia los sueños reales y hacia los imaginarios.” (31);

—la Pelona: “*Una viejita oscura y muy arrugada vive en un rancho de la playa y la llaman la Pelona y todos dicen que está loca porque habla con el viento y los árboles y los trata de señor como a personas.* Ese fue sin duda mi primer intento de narrar por escrito una historia.” ( 38);

—el asesino: “El paso de Sinforoso Ordóñez, el asesino de mujeres, por nuestro barco había dejado como un halo turbio y enervante. El río y nuestra casa habían quedado teñidos con algo que no se podría borrar jamás.” (71);

—el ermitaño italiano: “...sobre la costa, había una especie de ermitaño [...]. Había sido en otro época un afamado poeta, pero decidió huir de la vanidades y dedicarse a una vida esencial. [...] A mí no me daba miedo cuando lo veía pasar a lo lejos y nos saludaba...” (92-93), y finalmente:

—los indios: “A mí me llamaban mucho la atención los indios, esa gente diferente. Sin duda porque yo misma me intuía distinta, y ahora más que nunca.” (119)

## PURA Y EL VENDAVAL

Para finalizar este breve análisis de un personaje sensiblemente rico podemos volver a aquella primera referencia a los personajes de Samaniego, llorosos y aterrados por la cercanía de la muerte o el misterio del mar. A lo largo de toda su vida Pura trata de comprender a través de su inocencia los cambios que su familia y ella misma van sufriendo. Trata de asimilar racionalmente el eterno devenir, que tan bien parecen aceptar los demás y que para ella, en su eterno estado de vigilia y preludio, no es fácilmente aprehensible. Para tratar de asir estos cambios, las pequeñas alegrías y las grandes desgracias Pura recurre a los paralelismos casi poéticos:

Son los remolinos de la vida, me dije, y por fin me quedé tranquila (163).

o escucha la sentencia de mamita:

La vida es un orden y un desorden incesantes: cuando todo parece encauzado muellemente (con los padres conduciendo y los hijos dejándose llevar), de repente brota como una revolución, se destruye ese orden y debe comenzarse todo otra vez. El mundo siempre está haciéndose, nunca se estanca (187).

y finalmente confiesa:

Ahí comprendí que el vivir es un oficio arduo, que no se resuelve de una vez y para siempre (198).

Esta frase final nos devuelve a aquellos hilos tenues que mencionábamos en un principio. Hilos que conectan unos textos con otros y que es mejor no indagar demasiado racionalmente. Pura permanece quieta y silenciosa, esperando sabiamente, sin desesperarse como aquel personaje de Samaniego al frente de una nave castigada por recias olas, mientras los pasajeros lloraban o reían al compás de las inclemencias climáticas:

Mas el piloto estuvo muy sereno  
tanto en la tempestad como en bonanza.  
Pues sabe que lo malo y que lo bueno  
está sujeto a súbita mudanza.

FABIANA ELISA MARTÍNEZ  
*Centro de Investigación en  
Literatura Argentina (CILA)*  
*Becaria Conicet*

## RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

CARRICABURO, NORMA. *Las fórmulas de tratamiento en el español actual*. Madrid, Arco/Libros (Cuadernos de Lengua Española), 1997, 83 pp.

Según las pautas ya reconocidas de la excelente y útil colección de Cuadernos de Lengua Española, en este libro de Norma Carricaburo se aúnan con atildado equilibrio la concisión y el rigor, la brevedad expositiva y la exhaustividad conceptual, la teoría y la propuesta práctica. De similar manera, la claridad y a la vez la hondura con que la autora trata los distintos temas hacen de su libro, tal como ella misma manifiesta haberse propuesto en la Introducción, un instrumento de consulta no solo para profesores y estudiantes de Letras, sino también para un público culto no especializado, desde estudiantes extranjeros de español hasta diplomáticos urgidos de auxilio en su necesidad de captar los peculiares matices lingüísticos de cada región del mundo hispánico (8). (A propósito de esto, a quien redacta estas líneas le ha ocurrido, en más de una ocasión y debido precisamente a la ausencia de libros como el de Norma Carricaburo, tener que barruntar apresurados apuntes *ad hoc* para instruir a desorientados becarios europeos acerca del paradigma verbal del voseo argentino; desde hoy puede confiarse en que quienes se hallen en similar situación cuentan ya con una exposición accesible y rigurosa del tema).

El volumen consta de tres grandes secciones. La primera y más extensa de ellas (9-49) está dedicada a las distintas formas pronominales y verbales de tratamiento en el español actual. La autora no se detiene demasiado en la norma peninsular, para demorarse en cambio mucho más en las distintas normas de los países hispanoamericanos. Esto se explica, nos parece, tanto por la mayor variedad, complejidad y falta de uniformidad de estas normas cuanto por la necesidad de brindar a los lectores y estudiantes una detallada información de aquellos aspectos que, por apartarse del paradigma verbal y pronominal consagrado por la normativa académica, suelen verse omitidos, o a lo sumo efímera-

mente aludidos mediante notas demasiado sintéticas o incisivos descuidadamente laterales, en la casi totalidad de las gramáticas al uso. Por lo demás la autora, hispanoamericana ella misma, es concedora directa y usuaria de no pocos de los fenómenos que describe, si bien se apresura a aclarar que debió recurrir, para cubrir las lagunas de su propia observación, al auxilio de material bibliográfico, de encuestas personales o epistolares a especialistas, y de informantes nativos de los distintos países de la región, en especial reclutados entre el cuerpo diplomático de Buenos Aires (7).

De entre los distintos fenómenos pronominales y verbales de Hispanoamérica, se detiene Carricaburo con especial atención en el voseo; ello no debe extrañarnos, por cuanto amén de ser el voseo el rasgo más característico que diferencia al paradigma pronominal y verbal hispanoamericano del peninsular, la autora ha dedicado al estudio de este fenómeno largos años y varios trabajos de investigación, entre los que destaca su exhaustiva tesis doctoral sobre el voseo en la literatura argentina. El tratamiento del tema se organiza en este libro según un criterio diatópico, ya que tras dividir la América Hispana en dos grandes bloques geográficos, no voseante y voseante, la autora procede a estudiar las peculiaridades en las fórmulas de tratamiento dentro de cada bloque país por país. Pero recurre también a consideraciones diacrónicas cuando se trata de explicar el origen del voseo y las causas de su pervivencia en determinadas regiones de América, y por último echa mano del criterio diastrático para delimitar los usos de los distintos pronombres según nivel social, relación de poder o solidaridad (de acuerdo con los ejes de Brown y Gilman), edad, sexo, circunstancias políticas (al respecto resultan de sumo interés las relaciones que se señalan entre el aumento del tratamiento de confianza *vos/tú* y la vigencia de regímenes populistas como los de Perón, Stroessner y Castro, respectivamente, en Argentina, Paraguay y Cuba). Otros aspectos detalladamente analizados se refieren a las distintas clases de voseo, según sea éste pronominal, verbal o mixto pronominal-verbal; los tres tipos de voseo según las desinencias verbales y siguiendo el esquema de Rona; la categorización del voseo como norma culta, norma regional o norma subestándar; la operatividad, en ciertas zonas donde coexisten *vos* y *tú*, de un sistema pronominal triádico *vos-tú-usted*, en el que *tú* representa un grado de confianza o familiaridad intermedio; la no correspondencia a menudo entre una norma oral voseante y una norma escrita tuteante, o bien entre una realidad voseante y una normativa de textos escolares tuteantes.



La segunda sección del libro (50-63) se ocupa de los diversos tratamientos nominales, ya en función vocativa, ya en función narrativa; nuevamente vuelven a combinarse aquí, para la organización del material, los criterios diatópico y diastrático, distinguiéndose los tratamientos según país, edad, ejes de poder y solidaridad, estrato socioeducacional e inclusive filiación política. Se presta especial atención al vocativo denotativo argentino *che*, sobre cuya debatida etimología, empero, no se pronuncia la autora, y a los distintos tratamientos formales, familiares, amistosos, injuriosos, profesionales, etc.

La sección tercera y final (64-73) está dedicada a los desplazamientos deícticos y modales, relacionados sobre todo con las estrategias propias de la cortesía. Los desplazamientos deícticos, tanto de persona cuanto de tiempo, suponen una "táctica de distanciamiento manejada por el hablante para reducir o minimizar su propio papel o el del oyente en lo descrito" (64-65), y derivan en procedimientos tales como el empleo del *nosotros*, ya mayestático, ya de autor, ya seudoinclusivo, por parte de un emisor singular, o como la utilización de una segunda persona para transferir al oyente la experiencia personal del hablante, o como las múltiples sustituciones de la segunda o primera personas por pronombres de tercera, como manera de generalizar o despersonalizar una experiencia. Por su parte, los desplazamientos temporales son motivados por el deseo del hablante de cobrar distancia respecto de su propio enunciado, generalmente por razones de cortesía o de modestia, y se plasman en la utilización de tiempos tales como el potencial, el imperfecto y el futuro, o bien de formas impersonales como el infinitivo y el gerundio. En cuanto a los desplazamientos modales, las más frecuentes estrategias imponen la conversión de las aserciones o las órdenes en frases exhortativas de ruego o interrogativas, siempre en razón de la cortesía buscada; como se ve, la autora se adentra aquí en terrenos pragmáticos, al estudiar detrás de las formas corteses los actos de habla indirectos.

El volumen, como es de rigor en la colección que integra, se clausura con un apéndice de 29 ejercicios, seguidos de sus respectivas respuestas o soluciones (74-80), que pasan revista práctica al material teórico tan idónea y provechosamente estudiado a lo largo de un libro de muy útil y amena lectura.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, *Borges, Calvino, la Literatura (El Coloquio en la Isla)*, *Actas del Coloquio Internacional realizado del 31 de mayo al 4 de junio de 1994 en la isla de Aix*, [Madrid] Fundamentos, 1996, 2 volúmenes, 589 pp.

Cuando Italo Calvino se refirió al escritor uruguayo Felisberto Hernández creó un *slogan* casi perverso, que da título a su nota: "Felisberto no se parece a ninguno". Semejante aislamiento en el mundo de la imaginación y las letras no va a repetirse en él mismo sin embargo, ya que el autor de *Las cosmicómicas* tiene irremediablemente asignado un lugar junto a Jorge Luis Borges. Así lo demuestran las *Actas del Coloquio Internacional "Borges, Calvino, la Literatura"*, organizado por el Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers entre mayo y junio de 1994. Y lo testimonia, por supuesto, la admiración hacia el argentino hecha explícita por el propio Calvino en notas, cartas y consultable en *Por qué leer los clásicos* ("...la influencia que han tenido en la creación literaria italiana su gusto y su idea misma de literatura: podemos decir que muchos de los que han escrito en estos últimos veinte años, a partir de los pertenecientes a mi propia generación, han estado profundamente marcados por ellos") o *Seis propuestas para el próximo milenio* (las principales razones de su "predilección por Borges" son: "cada uno de sus textos contiene un modelo del universo o de un atributo del universo [...] son siempre textos contenidos en pocas páginas, con una ejemplar economía de expresión; porque a menudo sus cuentos adoptan la forma exterior de alguno de los géneros de la literatura popular, formas que un largo uso ha puesto a prueba convirtiéndolas en estructuras míticas").

Michel Lafon, Saúl Yurkievich, Noé Jitrik, Roberto Paoli, Fernando Aínsa, László Scholz, Elba Bohórquez, Philippe Daros, Giovanni Iaquina, Susana Cella y Richard Young, entre otros, participaron con ponencias que estos dos volúmenes compilan como muestrario de la variada reflexión que imponen estos dos vectores: Borges (Argentina)-Calvino (Italia), atravesados por la definición de la literatura desde dos de las prácticas de escritura más revolucionarias del presente siglo. Índice de la modalidad de apertura de este Encuentro es la no imposición de un enfoque comparatista que por otra parte, estaba claramente perfilado en la convocatoria; por lo tanto, encontramos trabajos dedicados exclusivamente a uno de los dos escritores ("Vuelo y levedad en Italo Calvino: escritura y acción" de Narciso Alba; "Borges y la reiteración de lo infinito [Análisis intralingüístico de 'La casa de Asterión']" de Graziella

Ricci y "Borges: luminoso perfil de una ficción" de Eduardo Ramos Izquierdo son algunos ejemplos), así como también perspectivas de interrelación.

Es patrimonio común a ambos escritores, según Adolfo Castañón (México) "laberintos transparentes, máquinas y artes combinatorias, la cosmología y la teología leídas como fábulas, la filosofía como un hecho estético, la dramatización de la ciencia, el gusto por el pastiche, la voluntad de superar la psicología sin dejar de pensar a través de imágenes y emociones, el gusto por la travesura, la convicción instintiva de que sólo es posible renovar el universo de la ficción a través de una recreación metódica de las ficciones sobre el universo...". Uno de los aspectos más interesantes del lema del Coloquio corresponde a una cuestión tácita que plantea: ¿se puede hablar de *influencia* (término considerado obsoleto, pero activamente presente) de Borges sobre Calvino, siendo ambos escritores fundamentales de equiparable calidad estética? Algunos, como Roberto Paoli, hablan de "asimilación creadora". Calvino "constituye hoy día un punto de referencia obligado en la narrativa posmoderna mundial, pero el adalid de esta personalidad (o de esta actualidad o última modernidad, si se prefiere nombrarla de otra manera) siempre será Borges". Otras posturas (gran parte de las presentadas) abrevan en los puntos de contacto, correspondientes a similares encrucijadas histórico-culturales para el escritor. Por este motivo, más que el relato fantástico en Borges y Calvino, interesan las relaciones entre literatura y filosofía, que son la base especulativa sobre la cual se montan los más audaces ensayos de mundos imaginarios. Y es así como, a nivel de coincidencias dentro del discurso crítico internacional que analiza estos fenómenos, Marcelo Gutiérrez Brida (Poitiers) se acerca con notables equivalencias al concepto de "situación filosófico-narrativa", que Beatriz Sarlo pensó para el escritor argentino como puesta en forma narrativa de problemas de la dimensión conceptual (en su *Borges, un escritor en las orillas*, de 1995); afirma el primero que "Ocurre algo similar con el teatro de Ionesco que no dice 'el mundo es absurdo' sino que da encarnadura y contenido a ese mundo exhibiendo su absurdo al ponerlo en acto". Los modelos son el texto borgeano "Funes el memorioso" y *Palomar* de Calvino.

Una de las obras literarias de Calvino privilegiada por los críticos fue sin duda *Las ciudades invisibles*. El estudio de fuentes y el significado cultural de los viajes utópicos (que también connotan lo pulsional: se trata de ciudades "del deseo") son los ejes de la colaboración del investigador uruguayo Fernando Aínsa (representando a la UNESCO en el

Coloquio), quien propone *Las ciudades invisibles* como "reescritura alegórica y poética" del *Libro de las Maravillas*, de Marco Polo.

A su vez, la ficción borgeana más pregnante en la producción de Calvino es el cuento "El jardín de los senderos que se bifurcan", que para la crítica especializada puede considerarse una anticipación de la teoría estructuralista de los posibles narrativos (Claude Bremond) y para el italiano significó la comprensión de una "literatura potencial", que trabaja sobre la multiplicidad de historias en simultaneidad temporal. En este cuento de espionaje, Borges plantea una hipotética novela del intelectual chino Ts'ui Pen, en la que "todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen". Los resultados literarios son dos "hiper-novelas" de Calvino (según su propia denominación): *El castillo de los destinos cruzados* (1973) y *Si una noche de invierno un viajero* (1979). Al lector argentino de estos dos volúmenes de crítica le quedará, por un lado, la satisfacción de ver obtenida la reversión del paradigma de préstamos y legados culturales: la dirección en este caso va de Argentina a Europa; al lector italiano le está reservado, por otra parte, constatar que el legado borgeano ha sido fecundado por la reflexión de Calvino, junto a quien traspondrá el umbral del siglo encabalgado en la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad y la multiplicidad, sus *Seis propuestas para el próximo milenio*.

Laura CILENTO

SILVIA MIGUENS, *Lupe*, Buenos Aires, Tusquets, 294 pp.

*Lupe* es el primer libro que publica Silvia Miguens, pero no su primera obra. La autora fue finalista del premio de narrativa Emecé 1994-1995 con una novela anterior, aún inédita: *Pollera pantalón*.

Con una escritura de poderosa seducción, *Lupe* se apropia de las convenciones tradicionales de la novela histórica. Recupera la poética canónica tal como se la practicaba en el siglo XIX, pero le otorga una significación inédita. La novela histórica, a través de múltiples variaciones y actualizaciones, ha logrado un fuerte impacto en el lectorado argentino actual; basta recordar los índices de ventas de María Esther de Miguel (*El general, el pintor y la dama*), Andrés Rivera (*El farmer*), Tomás Eloy Martínez (*Santa Evita*), Marcos Aguinis (*La matriz del infierno*) y Federico Andahazi (*El anatomista*).

El ingrediente más atrapante de Lupe es la elección del personaje protagónico: María Guadalupe Cuenca de Moreno, la mujer de Mariano Moreno, aquella que no sabe que su marido ha muerto en altamar y sigue enviándole unas cartas estremecedoras (que la edición de la novela incluye en un Apéndice). Entretejiendo hilos de historia y ficción, entre la pura imaginación y el documentalismo, Miguens recupera la historia de una mujer fascinante que, a medida que avanza el relato, va adquiriendo un valor simbólico cada vez más amplio. Por un lado, Lupe es una figura de la identidad americana, nacida en tierras peruanas y, luego de un penoso viaje en carruaje o a lomo de mula, radicada en tierras bonaerenses, a comienzos del siglo XIX, en el momento de génesis de la Nación Argentina. Miguens convierte a Lupe en testigo y protagonista de tres décadas de cambios y rupturas en la historia de América, período marcado por la llegada y progresivo enraizamiento de las nuevas ideas de la Ilustración y los ecos de la Revolución Francesa, tanto en Perú como en el Río de la Plata, en oposición a la mentalidad colonial española. Lupe asiste a rebeldías y claudicaciones indígenas, a las Invasiones Inglesas, al escándalo de la muerte de Liniers, a la gestación y estallido de la Revolución de Mayo, así como al proceso de burocratización y atomización política de los independentistas, a la persecución ideológica de algunos patriotas en los años inmediatos.

Lupe acompaña la carrera política e intelectual de su marido, un Mariano Moreno de personalidad arrolladora, construido con imágenes que revelan su idealismo ilustrado, sus contradicciones, su sólida cultura humanista y su prodigiosa capacidad de trabajo. La novela de Miguens propone una solución ficcional para la interpretación de ciertos hechos que los aportes historiográficos no han podido resolver, como la muerte de Moreno en altamar en su viaje a Europa.

Los hechos históricos comprometen a Lupe de muy diferentes maneras. Su mirada, tan singularmente femenina tanto en el enmarcado como en el comentario de los sucesos, atraviesa los espacios cotidianos de Buenos Aires, de los mataderos a los salones, donde se hace amiga de Mariquita Sánchez y Anita Perichón. Además, en manos de Miguens la realidad es mucho más que realismo: suma el plano del "ensueño". En la elaboración de los grados de ambigüedad, en la variación de posiciones y puntos de vista, en la diversidad de matices con que Miguens contruye el compromiso que asume la protagonista frente a las tensiones de civilización y barbarie, la novela resulta sencillamente magistral.

Por otra parte, Lupe es una heroína romántica en tiempos de la Ilustración, por la exacerbación del subjetivismo, el individualismo y la resonancia que adquiere en su vida el amor, sin exclusión del erotismo. Lupe "teoriza" sobre el amor, sobre su importancia en las opciones existenciales y sobre sus diferentes prácticas. Le dice a Moreno: "Nunca entendí a los hombres y no me importa (...) Me es más importante el primer diente de Marianito que la autonomía de las colonias de España. Me gustan tus ideas cuando están dentro tuyo pero cuando veo las mismas ideas en los libros no me importan nada. Y quiero una patria sólo porque vos querés una patria" (p. 198). Miguens va diseñando un inteligente croquis del limitado rol social de la mujer y el alcance real de sus derechos entre los siglos XVIII y XIX en América.

En suma, Lupe, primer libro publicado de Silvia Miguens, constituye una auténtica revelación y una contribución de calidad al panorama de la nueva narrativa argentina.

JORGE DUBATTI

HUGO MUJICA, *La palabra inicial*, Madrid, Editorial Trotta, 1996. 2da. ed.

He aquí un libro que nos hace conocer y disfrutar al Heidegger menos conocido .

Es sabido que para el filósofo alemán la razón humana tiene poderes muy limitados para acceder a la realidad. Sin embargo, este límite no es una muralla que cierra al hombre las posibilidades de acercamiento a lo otro; es más bien un umbral desde el cual es posible dar el salto hacia el abismo de lo trascendente y celebrar allí el misterio del Ser.

Umbral, Salto, Abismo, Celebración son las partes que estructuran este trabajo de profunda reflexión sobre los aspectos más esenciales del ser del hombre en el mundo.

A ese inmenso conjunto de cosas entre las cuales se encuentra instalado el hombre, Paul Claudel gustaba llamarlo, con feliz expresión, "la santa realidad". Para el poeta francés las cosas son santas porque son vestigios de Dios, cuyos "balbuces" nos transmiten el mensaje de Verdad, de Belleza y de Amor que su creador ha puesto en ellas.

Este es justamente el mensaje que Hugo Mujica nos transmite en su libro a la luz del pensamiento heideggeriano; y lo hace en una prosa poética que convierte la reflexión filosófica en experiencia estética y mística.

En efecto, más allá de su facticidad objetiva, las cosas son portadoras de un misterio inaccesible para la mentalidad científico-técnica, pero que se revela maravillosamente a quien con humildad y amor sabe acercarse a ellas y escuchar atentamente sus rumores.

El respeto a la voz del Ser es la actitud que hace posible descubrir los secretos que en la realidad ha depositado la Palabra creadora, *la Palabra inicial*.

“En el principio era el Verbo, por Él fueron hechas todas las cosas”. Estas cosas sólo actualizan su infinita riqueza originaria en la voz del poeta que asume los argumentos que ellas ocultamente portan.

Este encuentro con la Palabra inicial supone un itinerario que Hugo Mujica —también él poeta— nos describe en su libro, haciéndonos participar de su recorrido guiados por el pensamiento experiencial de Heidegger.

El camino se inicia como respuesta a una invitación, el llamado de las cosas, que convocan con voz lejana y misteriosa. Este llamado tiene la fuerza seductora del ruseñor que con su canto atrae y arrastra en forma irresistible. El primer encuentro con el Ser es como entrar en un bosque oscuro, silencioso y profundo, sin aparente salida. El alma debe ir penetrando poco a poco en la espesura y, sin interrumpir la callada quietud de la noche, preguntar en voz muy baja el paradero del canto lejano y oscuro. La respuesta llegará cuando la oscuridad sea más densa y mayor el silencio.

El autor se inspira en la imagen heideggeriana del “claro del bosque” y nos regala páginas de singular hermosura, sobre todo cuando nos describe cómo suena la voz en su interior.

La voz plena de las cosas es siempre un canto, un canto limpio, claro, armonioso, ardiente e inflamado. El universo todo se vuelve una melodía inmensa y pura para el corazón que escucha atento y silencioso. Y el canto adquiere los matices más variados. Unas veces es la canción desbordante de grandeza; otras, un rumor como pasos que suenan en la noche; otras, en fin, la música se hace silencio, algo que suena en lo más hondo del corazón, pero sin voz y sin palabras.

Cualquiera sea la intensidad o cualidad de su melodía, las cosas hablan siempre al hombre expresando el secreto de su ser, buscando su mirada comprensiva, esperando su respuesta. No le es posible al hombre eludir el llamado de la realidad que lo circunda. El canto del ruseñor despierta, atrae, arrastra con fuerza irresistible. A veces, el corazón humano, cansado de tanta oscuridad, perdido entre la espesura, querría abandonar esta cárcel vegetal pero la evasión es imposible.

¿Dónde está, pues, la opción del hombre "condenado" a oír el concierto universal del Ser? En descubrir el sentido del llamado y dar una adecuada respuesta al mismo. Muchos pasan por la vida sin llegar a conocer nunca el mensaje de las cosas porque no se han detenido a escucharlo. Otros escuchan, pero no responden al llamado porque éste compromete siempre.

Mujica nos sintetiza las condiciones que, según Heidegger, permiten escuchar y descubrir el secreto de la creación: una actitud interior de apertura, humildad, inocencia, simplicidad, soledad, silencio, despojo interior y exterior.

Sólo la total liberación de sí mismo dispone al espíritu para develar el mensaje de los seres. Un doloroso y constante trabajo ascético precede al canto melodioso del universo. Hace falta penetrar pacientemente en la espesura, adentrarse en la noche oscura, internarse en la soledad callada, hundirse en el negro abismo, para ver al final la luz que todo lo ilumina, para escuchar la voz que descubre todos los misterios.

Con esta disposición espiritual, nos dice el autor, la creación se examina con nuevos ojos; entonces se reconoce en cada voz un destello de la Eterna, en cada susurro, un eco del Verbo creador, en cada rumor, un mensaje del Amor infinito. La Palabra increada se expresa en mil sonidos de un solo y único idioma. Todas las melodías pertenecen a una sola y eterna sinfonía. La unidad del Ser resplandece en la multiplicidad inagotable de las cosas.

En este canto de las creaturas descubre el hombre, perdido en la selva impenetrable, el verdadero sendero de la vida, toma conciencia de su rumbo, sabe la causa y el objeto de sus pasos. Ve la razón de haber nacido, de la felicidad y del dolor, del amor y de la muerte. Las cosas, pues, al enseñar al hombre la intimidad de su ser, le descubren, al mismo tiempo, el sentido de su existencia.

Ante la develación de este misterio sólo cabe la admiración gozosa y la profunda y humilde adoración. Para el poeta y el místico todo el cosmos es un inmenso altar donde tiene lugar el eterno diálogo del hombre con su creador a través de las cosas.

La voz divina que habla al hombre por medio de las creaturas le transmite un mandato: ser su intérprete y fiel traductor. El lenguaje de las cosas sólo adquiere sentido en el corazón del hombre. El universo necesita de la palabra del hombre para tomar conciencia de sí mismo. El hombre compone también un canto maravilloso que resume, comprende y traduce la melodía de la creación.



El lenguaje no es entonces una creación subjetiva del hombre; tiene su fundamento en esa "santa realidad" de la cual debe ser fiel expresión. Si las cosas buscan el oído del hombre para revelar su ser, solo cuando él las nombra descubren claramente su intimidad. Es como si el universo se oyerá a sí mismo al sentirse nombrado por el hombre.

Para que esta interpretación de la realidad sea fidedigna, no basta el conocimiento objetivo y distanciado de la ciencia. Sólo una visión de amor puede reflejar con fidelidad la riqueza de lo real. El conocimiento fenoménico no va más allá de la superficie de los seres, hace falta la contemplación amorosa para penetrar en su profundidad y entender y decir con claridad la voz divina que en ellos balbucea.

Esta es, en el fondo, la misión del poeta: ser fiel a la realidad, escuchando su voz, interpretando su mensaje, expresando su palabra y sumando su propio canto a la melodía cósmica que alaba al Verbo Increado, *la palabra inicial*.

El libro de Hugo Mujica no es sólo un excelente comentario del pensamiento de Heidegger sobre el lenguaje poético. Es, sobre todo, un testimonio vivo y apasionado de este pensamiento. En esto reside, sin dudas, su mayor valor.

CÁRMEN VALDERREY

MIGUEL A. GARRIDO. *Crítica literaria. La doctrina de Goldmann*. Madrid, Rialp, 1996.

La teoría literaria tiene fama de ser una disciplina un tanto frívola. Pese al interés y al afán por encontrar propuestas cada vez más profundas y exigentes que rigen sus destinos, no puede apartarse de la conciencia de ese amplio público que, sin ser especialista, tiene algún tipo de interés en sus resultados, esa imagen de una dinámica propia marcada por bandazos de difícil justificación.

Los mismos teóricos de la literatura han alimentado esta imagen en su búsqueda incesante de nuevas autoridades, de nuevas identidades ideológicas que les pongan a salvo de naufragios teóricos anteriores. Y como el polemismo inherente a la teoría literaria tiene un carácter esencial, la condena a padecer los efectos de ese polemismo parece más bien una permanente reedición del viejo mito de Sísifo. Por eso adquiere un interés añadido la reciente empresa de Miguel A. Garrido: revisar

el alcance de una obra teórica que ha perdido ya su actualidad, la del marxista rumano-francés Lucien Goldmann.

Goldmann fue hace sólo dos décadas una de las grandes figuras de la teoría literaria, el exponente más acreditado en este dominio del marxismo. En los años sesenta Goldmann desplazó del liderazgo de la crítica marxista occidental a su admirado G. Lukács y, a pesar de su muerte en 1970, mantuvo esa privilegiada posición durante la década siguiente. Sin embargo, un par de décadas después apenas nada queda en pie de aquella labor que sedujo a los intelectuales marxistas de la Europa occidental. Hoy, ciertamente, el marxismo no atrae a la teoría literaria europea –todavía consigue mantener cierta vigencia, debidamente travestido, en el ámbito anglosajón, gracias a figuras como Jameson y T. Eagleton–. Nadie parece echar en falta las enseñanzas de L. Goldmann y, si no fuera por las historias de la teoría literaria, se diría que no existió, a juzgar por la nula atención que hoy se le dispensa.

M. A. Garrido vuelve a Goldmann atraído precisamente por esta coyuntura. Garrido no ha sido precisamente un entusiasta de Goldmann y mucho menos del marxismo crítico. Pero con la distancia que da la pérdida de actualidad, Garrido ha querido investigar qué había de verdad en la doctrina de Goldmann. Y lo que parece haber de verdad en esa doctrina es la paradoja, o, mejor, una serie de paradojas. Ya en su tiempo Goldmann vivió la paradoja de ser reconocido como la vanguardia del pensamiento marxista y, sin embargo, ser visto con la de desconfianza que se depara a los revisionistas por el marxismo oficial. Y no deja de ser menos paradójico que en su teoría más marxista, la teoría sociológica de la novela, sea precisamente la teoría en la que hizo un mayor esfuerzo por apartarse del dogmatismo marxista.

En efecto, la crítica marxista, si por algo se ha caracterizado, ha sido por un descarnado dogmatismo, que la llevaba a establecer una relación rígida y mecánica entre las posiciones políticas del autor y el valor y sentido de su obra –todavía Goldmann hablará de *homología*–. Sin embargo, ya Lukács había establecido un elemento de salvaguardia contra ese dogmatismo al teorizar el progresismo de la obra del monárquico y conservador Balzac, pues no derivaba directamente el carácter de la obra de las posiciones políticas del autor, sino de la dinámica estética –el gran realismo– que rige la obra misma. Y el realismo burgués del XIX respondía a la dinámica más progresiva posible para aquel entorno.

Pues bien, Goldmann se propuso dar un paso decisivo en esta línea al teorizar –arropándose en las más selectas teorías del mismo Marx: la

ley del valor, la teoría de la cosificación, etc.— que ningún tipo de determinación social afectaba al autor de la novela por ser un intelectual desclasado, un individuo problemático, sensible a la pérdida de valores humanos que genera un mundo dominado por las leyes de mercado. E incluso se permite sugerir que este fenómeno sociológico no sólo no es privativo del novelista, sino que alcanza a todo el gran arte moderno. Lo realmente llamativo es que para llegar a esta conclusión Goldmann tuviera que convocar a las más puras esencias del marxismo.

En verdad, ese esfuerzo no resultó baldío y, Goldmann ha recibido más atención por su teoría de la novela que por su visión trágica, lo que no deja de resultar a todas luces injusto. Pero el hecho más revelador de este problema es el destino del intelectual que se rebele contra el dogmatismo sin tener las suficientes energías, razones o convicciones para romper definitivamente con él. Parafraseando al propio Goldmann, puede decirse que aquí tenemos su propia imagen trágica. Pretende argumentar contra el dogmatismo con sus más depurados argumentos. Y el resultado le depara una conclusión tan acertada como estéril: la indeterminación política de la autoría. Todo el esfuerzo teórico se ha empleado en contrarrestar la dinámica del dogmatismo, cuando hubiera bastado situarse más allá de ese horizonte dogmático para volver creativamente útil el afán teorizador de Goldmann.

Cabe preguntarse qué enormes fuerzas sociales llevaron a nuestro autor a embarcarse en una aventura de tan pobre resultado. Y quizá una posible respuesta estaría no en la fuerza, sino en la decadencia de las fuerzas que impulsaron el marxismo. M. A. Garrido dice en este libro que, viendo las bases de partida falsas de la teoría marxista, conviene atender a lo que de verdad haya en el discurso elaborado, convencido de que todo discurso tiene algo de verdad, de provecho. En otro momento del libro, Garrido señala la encrucijada esencial del pensamiento goldmanniano: el sociólogo francés de origen rumano entendía que sólo se ofrecían al investigador de las ciencias humanas dos caminos, el del marxismo y el del freudismo. Y Goldmann eligió el camino que buscaba la coherencia —el marxismo— frente al que buscaba la posesión —el psicoanálisis—. Esta alternativa, que caracterizó toda una época, tiene la profunda significación de una de las principales tareas de nuestro tiempo: encontrar la vía de la conexión entre la teoría y la vida. Muchos intelectuales creyeron que esa opción podría abrir esa conexión vida-teoría. Hoy sabemos que ni una ni otra doctrina habían resuelto realmente ese problema y que se limitaron a ofrecer meras distracciones.

Pero fueron muchos los que, como Goldmann, fueron a parar al marxismo buscando esa conexión entre la teoría y la vida. Pagaron por ello el alto costo del dogmatismo. Incluso cuando una inequívoca sensibilidad antidogmática les llevó a trabajar en sentido contrario al de la dinámica de la ideología salvadora.

La consecuencia práctica más evidente que se puede extraer de lo dicho es que precisamente Goldmann ofrece hoy un resultado deplorable justo allí donde creyó establecer sus mayores créditos: en el método. Sin duda Goldmann consideró su gran mérito haber hecho una aportación fundamental al problema de la metodología de las ciencias humanas: su propuesta del estructuralismo genético. En verdad esa propuesta suponía una reforma del recetario marxista tradicional a costa de introducir en él una dosis de estructuralismo, la propuesta alternativa. Ciertamente no fue en esto muy original. Otros marxistas franceses, como Althusser, le acompañaron en la improbable aventura de conciliar marxismo y estructuralismo. En la Francia de los sesenta esta aventura suscitaba cierto entusiasmo. Y es aquí donde la distancia temporal vuelve a aparecer productiva. Hoy semejante propuesta aparece como delirante y ridícula. En los últimos años del siglo XX no sólo se hace evidente que el marxismo no tiene nada que ofrecer como metodología de las ciencias humanas; también resulta igualmente evidente que el estructuralismo ha tenido menos que ofrecer en este campo, si cabe. Los estructuralistas achacaban su obsesión por el texto, como dice Garrido, a la opción que ejercían por lo principal, el valor estético, como si el valor estético fuera una cosa que pudiera apreciarse sin relación con el ser humano.

En verdad, el estructuralismo genético fue una simple solución de compromiso ante dos paradigmas que aparecían en esa coyuntura como incontestables. Pero en el dominio de las ciencias humanas lo incontestable no suele ser sinónimo de saludable y duradero.

Cabe preguntarse, pues, dónde deben buscarse elementos de algún interés para el futuro de la investigación literaria en la obra de Goldmann. A mi juicio, la mejor respuesta a esta pregunta sería en la *visión trágica*. El método que ilustra la visión trágica no es ningún hallazgo. Pero, paradójicamente, la visión del mundo que Goldmann encuentra en Racine es una visión profunda y muy útil para tareas futuras. M. A. Garrido señala momentos de despiste en la descripción de la visión trágica racineana; por ejemplo, el que Goldmann sea incapaz de distinguir entre el *Evangelio* de Lucas y la *Vida de Cristo* de Pascal. Pero a pesar de este y otros despistes —al fin y al cabo, Goldmann no

era un filólogo— las leyes esenciales del mundo del dogmatismo racionalista han sido descritas por Goldmann de manera difícilmente superable.

Quizá sea esta la última paradoja que nos depara la olvidada obra de Goldmann. Para un lukacsiano como él la cuestión del método resultaba la cuestión decisiva. En esto no sólo coincidían los marxistas, los antipositivistas de las más variadas procedencias habrían coincidido sin sombra de duda en situar la metodología como la gran cuestión. Y, aunque sea involuntariamente, quizá sea esa su gran lección: la irrelevancia de la doctrina metodológica.

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

ANTONIO PAGÉS LARRAYA, *Nace la novela argentina (1880-1900)*, Buenos Aires, Academia Argentina de letras, 1994, 247 pp.

La década del ochenta abre, sin duda, nuevas perspectivas para nuestro país. El crecimiento demográfico, la consolidación política del sistema liberal, la sorprendente transformación de Buenos Aires, son algunos de los cambios que tienen lugar. Y en ese marco de vertiginosas modificaciones también la literatura sufre los vaivenes del momento. En el prólogo a este volumen Pagés Larraya comenta que, frente a esta metamorfosis, los narradores “mostraron una viva perceptividad crítica no siempre acompañada por la riqueza formal de su escritura. Irritados, a veces fascinados, abrieron bien los ojos, ejercieron el humor, la abierta censura, la caricatura. Trataron de elaborar sus discursos a partir de la lengua viviente”. Y agrega, según su habitual enfoque crítico, que “el tiempo no ha disminuido el interés que se ve acrecentado por el dinamismo intrínseco de estas obras rescatadas del olvido”.

Consumado especialista en la narrativa del siglo XIX, el autor adopta aquí nuevamente un punto de vista que ha presidido íntegramente su labor como investigador: considera toda cultura en constante diálogo con el pasado, examina la literatura decimonónica como un corpus viviente y actual, a partir del cual se ha edificado la narrativa de nuestro siglo: *Nace la novela argentina* está constituida por una serie de artículos publicados en el diario *La Nación*, entre 1945 y 1947. Los mismos abordan nuestra novela finisecular teniendo en cuenta su carácter fundacional: a partir de la década del ochenta tenemos intentos más conscientes, mayores pretensiones estéticas, mayor sistematicidad en la

escritura. Los autores son al mismo tiempo políticos, periodistas, científicos o letrados; pero ya no se escribe al calor de las luchas y de los entusiasmos vehementes, como lo hicieron los predecesores de la generación romántica.

A grandes rasgos, el libro se ocupa de indagar tres aspectos, con los respectivos cruces e interrelaciones: los orígenes contemporáneos de nuestra novela, el naturalismo y su circulación en Buenos Aires (brindando especial atención a Zola) y las novelas que tematizan la crisis del noventa (textos como *La bolsa*, de Julián Martel, u *Horas de fiebre*, de Segundo I. Villafañe). Las obras son abordadas desde una perspectiva abarcadora: como discurso ficcional, como intentos a veces precarios y desmañados por consolidar una textura novelística, y como documento de un período preñado de cambios sociales, políticos y estéticos. Central o tangencialmente es estudiada la producción de diversos autores. Los más conocidos prosistas del ochenta y los menos famiares al público general tienen lugar en este mapa literario que, con profundo conocimiento, traza Pagés Larraya. Aparecen así los nombres de Lucio V. López, Francisco Sicardi, Manuel T. Podestá, Antonio Argerich, Eugenio Cambaceres, Miguel Cané, Eduardo L. Holmberg, Carlos María Ocantos, Eduardo Gutiérrez, Roberto Payró, entre otros. Se plantean sus divergencias y las profundas coincidencias que los aunan constituyendo una generación: sus intereses políticos, sus experiencias (el viaje, la lectura ávida), sus inquietudes espirituales, su toma de distancia frente a la generación romántica (a pesar de su inevitable legado). Muchos de ellos adoptaron el naturalismo con el mismo entusiasmo que una bandera de combate; otros lo cuestionaron. Pero tales diferencias no hicieron sino avivar una polémica fructífera.

*Nace la novela* recorre sin prejuicios las dos últimas décadas del siglo pasado. Analiza exhaustivamente textos que cierta parte de la crítica consideraría "menores" y autores que calificaría de "desconocidos". Pero una mirada atenta no puede menos que tenerlos en cuenta. Esas viejas páginas aportan valiosos testimonios: permiten a un tiempo historiar una época de labor fundacional en el campo de nuestra literatura y releer, desde nuestra contemporaneidad, el análisis que los hombres del ochenta hicieron de la realidad argentina. Esta es la idea rectora que plantea Antonio Pagés Larraya.

GABRIELA FERNÁNDEZ

## INDICE

### ARTÍCULOS

CESARE SEGRE, Apogeo y ocaso de la estilística .....	3
CLAUDIA BORZI, El inicio del cambio lingüístico en Bally .....	17
GLORIA CANDIOTI Y ALICIA SALIVA, Stiller: las voces de la novela ...	31
DANIEL A. CAPANO, Virgilio: razón y límite en la figura del guía .....	51
NORMA CARRICABURO, <i>La Perla del Emperador</i> de Daniel Guebel y la teoría del Bing Bang .....	59
JORGE DUBATTI, Nativismo e intertextos de la Biblia y Paul Claudel en el teatro de Juan Oscar Ponferrada .....	69
MARIANO GARCÍA, Presencia de Marcel Schwob en <i>Historia Universal de la infancia</i> .....	87
MARÍA CRISTINA GATES, Bolívar/Brandán: El viaje y el laberinto ....	97
NORA LÍA SORMANI, Contribución a la historia del teatro de títeres en la Argentina: la trayectoria de Ariel Bufano .....	113
VERÓNICA ZUMÁRRAGA, <i>El escritor</i> de Azorín: ¿autocastigo? .....	133

### NOTAS

NORMA CARRICABURO, <i>Diario de ilusiones y naufragios</i> o El gran útero de la literatura .....	149
FABIANA ELISA MARTÍNEZ, Pura y el río de la súbita mudanza. <i>Diario de ilusiones y naufragios</i> .....	157
RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS .....	167

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES  
A LA REVISTA *LETRAS* DE LA FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS (U.C.A.)

1) Se presentarán escritos en computadora (original y copia), acompañados del diskette procesado en WORD O WORDPERFECT, a doble espacio, y no podrán sobrepasar las 30 páginas de computadora con las notas y bibliografía incluidas. Se deben señalar claramente los párrafos y el margen a la izquierda debe ser de 4 cm.

2) Las notas deben ubicarse a pie de página. Se recomienda reducir al mínimo las notas y no utilizarlas para la simple mención de fuentes bibliográficas. La bibliografía se consignará después de las notas, por orden alfabético, con el sistema autor-fecha (ver ejemplos).

3) Las citas, si son cortas, van en el texto entre comillas. Si la cita comienza en mitad de oración se encabeza con el signo [...]. De igual modo termina si la frase está incompleta. El mismo signo se utiliza si hay salto de texto. Si las citas son largas van con sangría en el margen izquierdo y a un espacio, sin comillas, en párrafo aparte. Se utiliza el mismo signo [...] cuando sea necesario (salto de párrafo, versos, etc.).

4) Los paréntesis se usan de acuerdo con las normas generales; los corchetes, al tratarse de cambios del texto original como ser observaciones adicionales u omisiones.

5) Los guiones van entre palabras compuestas sin espacio (ej.: Ibero-América), y cuando se utilizan para incisos en medio de una frase, con espacio antes del guión inicial y después del guión final.

6) Las palabras extranjeras y términos técnicos van en cursiva, con excepción de los que figuran en el diccionario más reciente de la Real Academia de la Lengua.

7) Se utilizan los números arábigos para indicar el número de una revista y los romanos para tomos, de revistas o libros y también para los capítulos de las obras. En general se suprimen las abreviaturas nº, vol. y p.

8) Las referencias bibliográficas en el texto van entre paréntesis, ej.: (Coulson, 1974, 79). Estas referencias se consignarán a continuación de la cita. Los datos completos deben ir al final, en la bibliografía.

9) Otras normas:

- Los nombres de diarios y revistas van en cursiva.
- Los nombres de días, meses y años van en minúscula.
- Después de puntos suspensivos y comillas no va punto.
- Los títulos de primera jerarquía van en el centro, mayúsculas; los de segunda jerarquía en el margen izquierdo, mayúsculas; los de tercera van en cursiva, minúsculas.
- El adverbio "solo" no se acentúa a menos que pueda confundirse con el adjetivo homófono. Tampoco se acentúa el grupo "ui" a no ser que lleve el acento de sílaba (ej.: jesuítico, pero construido).



- Se utilizan las comillas dobles para los textos citados dentro de uno propio, pero no cuando se cita con sangría izquierda. Las comillas incluidas dentro de otras se pueden marcar con comilla de ángulo o comilla simple (ej.: “más tarde, en «El centauro», insiste en...”). También la comilla simple se utiliza para señalar palabras en trabajos lingüísticos y gramaticales.
- Después de “en” o “ver”, no se colocan dos puntos.
- Las abreviaturas sólo van en cursiva cuando corresponden a formas latinas no españolizadas. El acento en “íd.” o “ibíd.” ya españoliza. Para uniformar la publicación rogamos usar: art. cit. (artículo citado), *op. cit.* (obra citada), *cfr.* (confróntese), *loc. cit.* (lugar citado), *ms./mss.* (manuscrito o manuscritos), *p./pp.* (página o páginas), *p. ej.* (por ejemplo), *s./ss.* (siguiente o siguientes), *v./vv.* (verso o versos), *ibíd.* (ibídem), *íd.* (ídem), *sic* (así).

### EJEMPLOS

En el texto:

En *Descenso y ascenso del alma por la belleza* afirma que “ya en la «expansión» o ya en la «concentración», el alma no deja de girar en torno de su centro marcado en la figura con una cruz” (Marechal, 1965, 58).

Según advierte Javier de Navascués (1992, 245 y ss.) la autotextualidad es un recurso importante en *Adán Buenosayres*.

En la bibliografía:

COULSON GRACIELA. 1974. *Marechal. La pasión metafísica*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.

LOJO, MARÍA ROSA. 1982. “Lucía Febrero; la mujer simbólica en *Megafón o la guerra*”, *Alba de América*, 1 (California, julio-diciembre).

NAVASCUÉS, JAVIER DE. 1992. *Adán Buenosayres. Una novela total* (Estudio Narratológico), Pamplona, EUNSA.

La correspondencia (por envío de originales, libros para reseñar, suscripciones o canje) debe dirigirse al Prof. Luis Martínez Cuitiño -  
Revista *LETRAS*, Facultad de Filosofía y Letras (UCA),  
Bartolomé Mitre 1869, 1039 - Buenos Aires.



**Se terminó de imprimir en  
los Talleres Gráficos CYAN,  
Potosí 4471, Buenos Aires, TEL. 982-4426  
en el mes de julio de 1998**