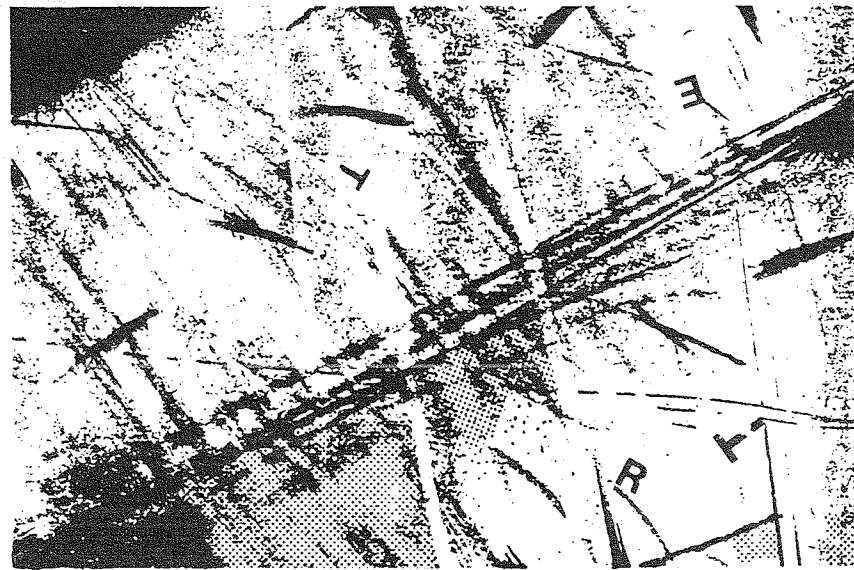
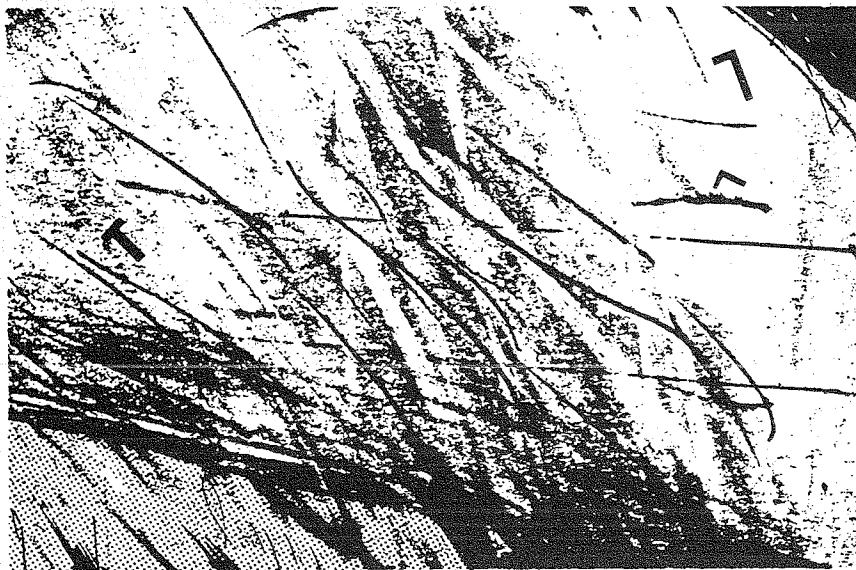


REVISTA DE LETRAS



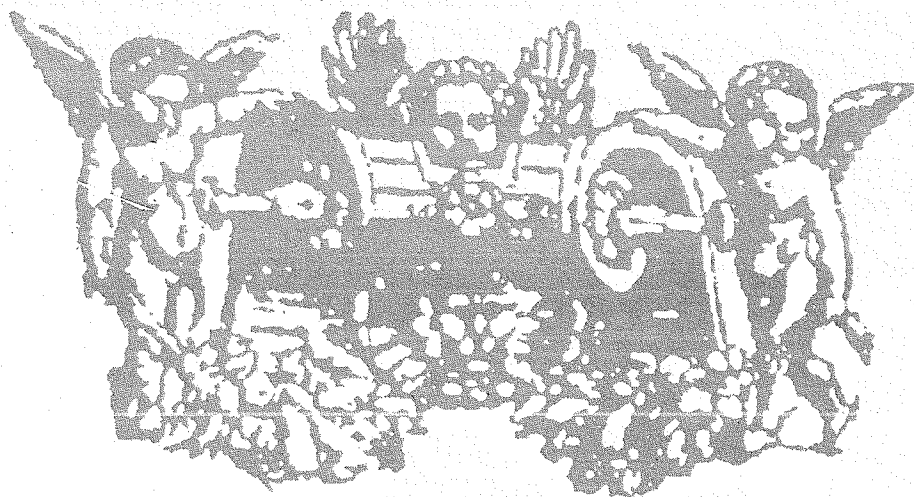
número 3
facultad de
humanidades
y artes
u.n.r.

En el mundo de hoy **INFORMACIÓN** es un concepto económico que gobierna el criterio de competitividad y eficiencia. **INFORMACIÓN** es materia prima: para el hombre de la industria, del comercio, de la banca y la academia. **INFORMACIÓN** es un objeto que se propaga y se multiplica al ritmo de crecimiento y transformación de las nuevas tecnologías.

En **MICHELLI & SENTURION COMPAÑIA**, hemos planteado a nuestros clientes acciones globales y les hemos garantizado resultados de las acciones que emprendimos, mediante software a medida para sistemas.

Algo que podemos hacer

Algo que nuestros clientes ya están experimentando.
Por esto somos la empresa especializada en el sector informático más joven, la que dispone de una estructura más capaz, la que presta Márketing en cálculo y proyección de Tendencia, sistemas de red para empresas, sanatorios, bancos, obras sociales, facultades, etc.



REPRESENTANTE OFICIAL DE LASERCARD SYSTEMS CORPORATION EE.UU.: tarjetas de almacenamiento óptico de datos, sonido, y toda la tecnología de punta confeccionado por dicha empresa, a su servicio.

REPRESENTANTE de GyD Ibérica, grupo SLIGLOS, Alemania, Francia, España, medios magnéticos, tarjetas, ej.: VISA, EUROCARD, MASTERCARD, DINERS, y tarjetas standard para Universidades, Clubes, Identificación, etc.

REPRESENTANTE Oficial ArtiSoft y Accton (Productos línea LANtastic®).

Si usted desea conocer la forma en que **MICHELLI & SENTURION COMPAÑIA** puede ayudarle, solicite una entrevista personal sin compromiso alguno.



MICHELLI & SENTURION
C O M P A Ñ I A
T E C N O L O G Y

MICHELLI & SENTURION COMPAÑIA, máquinas, software, telefonía y sistemas de acceso.

ZEBALLOS 307 P.B. TEL.: 21-2835 FAX: 54-41-21-2835 2000 ROSARIO SANTA FE ARGENTINA

REVISTA DE LETRAS

Agradecemos el auspicio de los siguientes anunciantes

LA MANI

- ☞ Fotocopias - Doble carta ampliaciones - reducciones fotocopias en rojo
- ☞ Encuadernaciones tapa dura - espiral
- ☞ Plastificados en caliente
- ☞ Servicio OCA
- ☞ Duplicaciones

Abonos
Mensuales

Precio especial
para estudiantes

Santa Fe 1292 - Tel. 210270
2000 Rosario

Fondo

**AGNES
KIRSOPP
MICHELS**

Home  Sapiens
LIBROS

LIBRERIA Y EDITORIAL

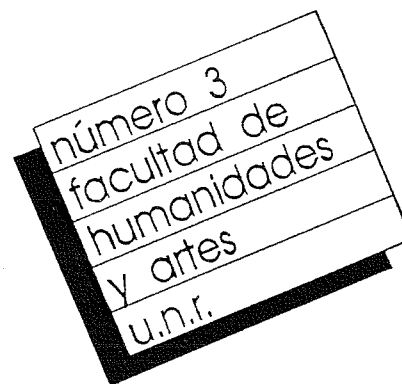


FOTOCOPIAS COLOR
BLANCO Y NEGRO
DISEÑO COMPUTARIZADO
OFFSET RAPIDO
ARTICULOS PARA DISEÑO

ENTRE RIOS 763 - TEL. 49-3068
ROSARIO

**PRECIOS ESPECIALES
POR FOTOCOPIAS EN CANTIDAD
Y PARA ESTUDIANTES**

REVISTA DE LETRAS



1

9

9

4

No sale a domicilio

LATINOAMÉRICA: INTEGRACIÓN Y UTOPIA

Cintio Vitier

Refiriéndose, según sus propias palabras, a la heterogeneidad" del "mosaico geohistórico" precolombino y a la "acción" en él "de la cultura hispánica", la historiadora Beatriz Ruiz Gaytán ha dicho muy sintéticamente: "Hablamos de un gran quebrado con varios numerales (lo prehispánico) y un común denominador (el posdescubrimiento). "Con tan sencillo símil matemático se nos advierte que la primera integración americana, llevada a cabo por la violencia, la astucia y la codicia, fue la hispánica. A partir de ella, surgidas muy pronto las contradicciones entre la Metrópoli, sus colonos y sus descendientes ya identificados con la nueva tierra y sus problemas, el proyecto independentista propone una integración autóctona, criolla, pero su resultado será contradictorio: se afianzan las nacionalidades prefiguradas en la Colonia. Descubrir la organicidad de la nueva fragmentación tiene que ser el fundamento de la tercera y definitiva integración, que ha de basarse en una identidad o constelación de identidades, que es al mismo tiempo el proceso histórico generador de Iberoamérica, y su utopía.

En realidad la utopía forma parte estructural de la historia americana desde la llegada de los europeos. No parece haber habido una concepción utópica integracionista en las culturas prehispánicas, aunque sí concepciones utópicas relativas a cada una de ellas, principalmente las de Mesoamérica y la región andina. La conquista española, que en la avaricia explotadora y la mentalidad utópica típica del Renacimiento se mezclaron, fue sin duda el primer impulso integrador del continente América, al que Américo Vesputio llama, como unidad geográfica, Nuevo Mundo. Pero aquella integración, que Martí llamó una "civilización devastadora", (presuponía la destrucción y la suplantación de las culturas indígenas, lo primero que integró a América, entonces, fue la humillación y el sufrimiento; fue, en verdad, su propia desaparición, la de su faz autóctona. No ocurrió esto, desde luego, sin una fuerte y tenaz resistencia que en algunas regiones continuó durante toda la Colonia. Utopía y expoliación hispánicas + resistencia y sufrimiento indígenas fueron, pues, los primeros factores integracionistas del Nuevo Mundo, por primera vez así concebido.

Pero si era un nuevo mundo, caracterizado fundamentalmente por el mestizaje a que resultaba propicio un conquistador con ocho siglos de transculturación islámica, tenía que separarse al cabo del Viejo Mundo. El segundo gran paso dialéctico de este proceso será la lucha contra la dependencia

hispánica, la lucha por la independencia protagonizada, ya no por los Imperios indígenas (que a su modo, no lo olvidemos, también lo eran) sino por la clase emergente de los criollos letrados. Para esa lucha se consideró necesario buscar modelos alternativos al hispánico, ya desacreditado por su rezago histórico en la propia Europa: el modelo inglés, el francés y finalmente el yanqui.

Leopoldo Zea ha resumido magistralmente las características del intento "cambio de identidad" frente al cual, observamos, José Martí se mantuvo proféticamente solo. En efecto, apunta Zea, el grito independentista de "¡Seamos como la Inglaterra de la Revolución Industrial! ¡Seamos como la Francia de los derechos del hombre! (...) implicaba el tener que ser distinto de lo que se era; dejar de ser hispanos, iberos e incluso latinos, para poder ser como los hombres que estaban levantando naciones al norte de esta América y al otro lado de la Europa occidental." Implicaba, también, "ser educados en las filosofías en que se habían formado los hombres prácticos de la civilización, en el positivismo, el utilitarismo y el pragmatismo", e lo que se añadía la necesidad de traer "a esta América gente nueva que hiciera por ella lo que otros inmigrantes habían hecho por los Estados Unidos." Contra esta ideología de supuesta salvación ("Seamos los yanquis del sur"), mantenida por tan eminentes próceres como Justo Sierra en México y Sarmiento y Alberdi en Argentina, Martí, no obstante asumir la liberación de Cuba de la Colonia española, combatió tanto la hispanofobia, matriz del anexionismo, como el positivismo, filosofía de las nuevas metrópolis; en sus crónicas norteamericanas expresó reservas frente a la invasora inmigración europea, y sentó las bases de una revolución autóctona en su discurso exaltador y crítico sobre Bolívar: "¡Ni de Washington ni de Rousseau viene nuestra América, sino de sí misma!" (3)

Esa mismidad, esa identidad, esa autoctonía histórica, ya no podía prescindir de la levadura hispánica que la había conformado incluso como rebeldía, pudiéramos decir, protoplasmática: "El primer criollo que le nace al español, el hijo de la Malinche, fue un rebelde." (4) De ese modo Martí no cae en la trampa del pretense "cambio de identidad" y mucho menos para entregarse al modelo yanqui, y no meramente porque ese modelo fuera distinto del ya inservible modelo hispánico, sino porque era negador de nuestra identidad, la única que teníamos, la hispanoamericana, con la que tendríamos que entrar en el presionante espacio de la modernidad, concebida por él como una modernidad otra o alternativa de la triunfante y pragmática: una modernidad que pusiera la justicia por encima del éxito y que fuera capaz de enderezar el progreso hacia la realización de las esperanzas latentes en nuestras raíces míticas y utópicas. Es por ello indiscutible que Martí hubiera visto la guerra que Estados Unidos declara a España en 1898 como, según testimonia Leopoldo Zea, fue vista por América Latina: "como una agresión a ella misma". Ofuscada en lo inmediato por el equivoco "liberador" de aquella guerra, obra maestra de hipocresía política, es explicable que, muerto Martí, Cuba no viera con absoluta claridad

lo que el había previsto en carta a Gonzalo de Quesada de 1889 y en su cartatestamento a Manuel Mercado: el peligro de que "se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América". (5) Casi un siglo después Leopoldo Zea viene a recordarnos cómo aquella guerra intervencionista, destinada a inaugurar el imperialismo norteamericano en relevo del español, fue vista por América Latina como "agresión a sus propias expresiones de identidad, hecha al mundo del que se sabía era." Y nos recuerda palabras memorables (no todas las suyas los son) de José Vasconcelo:

Las derrotas de Santiago y de Cavite y Manila son nuevos instantes, pero lógicos, de las catástrofes de la Invencible. (...) El Conflicto está ahora planteado totalmente en el nuevo Mundo. (...) Pugna de latinidad contra sajonismo ha llegado a ser, sigue siendo, en nuestra época, pugna de instituciones, de propósitos, y de ideales.

A lo que añade Zea que 1898 significó para América Latina su reincorporación a "la identidad de los pueblos iberos al otro lado del Atlántico". mientras en España provocó el rechazo de la americano y la búsqueda de una nueva incorporación a Europa, todo ello avalado con oportunas citas de Unamuno, Pío Baroja y Ortega. En este punto, sin embargo, nos parece que Zea olvida la interacción de Modernismo y Generación del 98 que renovó y profundizó la presencia de América en España tanto como la de España en América. A los nombres citados sería pertinente añadir, por lo menos, el de Rubén Darío, portavoz de una nueva integración américohispana de raíz latina que en el ámbito literario tuvo intensa resonancia española desde Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado hasta la generación del 27 y aun más acá, mientras los maestros españoles del 98, especialmente Ortega, fueron acogidos e influyeron en nuestra cultura con toda libertad, sin visos ya de coloniaje. (6) Tal interacción, a nuestro juicio, preparó el camino para lo que Zea llama "un nuevo reencuentro" de España con América Latina: el provocado por la Guerra Civil Española. Sin duda el país más beneficiado por la llamada "España peregrina" fue México. En cuanto a Cuba, a propósito de la estancia entre nosotros de Juan Ramón Jiménez, he dicho en otro lugar que ningún suceso conmovió tanto la sensibilidad cubana, después de la frustrada guerra de independencia y la también frustrada revolución antimachadista, como la Guerra Civil Española, ante la cual la intelectualidad insular tomó conciencia de la opción ideológica que le correspondía frente a la amenaza fascista, mientras centenares de voluntarios anónimos, enblemáticamente representados por Pablo de la Torriente Brau, iban a combatir y a morir por la república española. La voz más profunda de aquella república, de aquella España, María Zambrano, años después confesaría que había sentido a Cuba como su "patria prenatal". (7) La España

peregrina, ya sólo conquistadora de espíritus libres, encontraba en Cuba, la "Cuba secreta" de la reminiscencia y la proyección utópica, la patria anterior al nacimiento fáctico. América era también, podía ser también, la Madre Patria de España. Esa última y desgarrada identificación es la que sentimos en *España, aparta de mi este cáliz*, de Cesar Vallejo.

Tal género de relaciones espirituales, con su dialéctica de encuentros, desencuentros y reencuentros, es sencillamente impensable, no sólo con el poder imperialista norteamericano, sino ni siquiera con lo mejor de la cultura surgida bajo ese sistema. Para empezar, no existe en este caso la única conquista de la que no podemos renegar: la que Martí llamara "la conquista de la familia". (8) El hecho de ser descendientes de españoles tanto como de indios y africanos establece el vínculo irrompible que posibilita esa dialéctica histórica. Nada semejante puede decirse acerca de nuestras relaciones con los frutos, mejores o peores en el campo cultural, del segundo imperialismo que nos ha tocado sufrir. Como observa también Beatriz Ruiz Gaytán: "En nuestro proceso histórico, después de la independencia, pasamos del espacio y el tiempo histórico de un imperialismo integrador, intermitente e intervencionista (norteamericano)." Un imperialismo, en suma, que nada ha contribuido ni contribuye a nuestra identidad a integración sino a la destrucción de ambas. Ya Arnold Toynbee, citado por Zea, en su Estudio de la Historia apuntó que "el Occidente ha acorralado a sus contemporáneos y los ha enredado en las mallas de su ascendiente económico y político, pero no los ha desarmado todavía de sus culturas distintas. Apremiados como están, pueden todavía considerarse dueños de sus almas, y ello significa que la contienda de concepciones no se ha decidido aún". El mayor peso de estas observaciones, relacionables con las mencionadas de José Vasconcelos acerca de la pugna entre sajonismo y latinidad, nos parece que está en la reiteración del adverbio todavía, la cual implica el advertir de parte de "Occidente" (hoy encabezado por Estados Unidos) la intencionalidad, aunque no sea declarada ni del todo consciente, de que sus víctimas un día no lleguen a ser dueños de "sus culturas distintas", de "sus almas". Zea opina que "el mundo occidental no necesita de la subordinación del alma para imponer y ampliar sus propios y peculiares intereses. Le bastan los cuerpos de la gente que ha de explotar con su trabajo, sus propias riquezas en beneficio de sus dominadores." No lo creemos así. Toda explotación lleva su ideología. Si la evangelización fue ideologizada al servicio del Estado - Iglesia español estudiado por Fernando de los Ríos, las Transnacionales llevan consigo una "evangelización" de nuevo cuño: el modelo norteamericano de modernidad (con su consecuente "post modernismo" de última hora) diseminado por el mundo, y especialmente por el llamado tercer mundo, mediante medios masivos de difusión indetenibles. La diferencia está en que mientras la evangelización cristiana portaba en su doctrina valores capaces de engendrar la rebeldía contra la explotación de que era instrumento (de lo que fueron primeros ejemplos fray

Anton de Montesinos y el padre Bartolomé de las Casas), la "evangelización" mercantil del "american way of life", abrumadoramente impuesta sobre el mundo, fuera del ámbito socioeconómico y cultural que lo engendró, sólo puede ofrecer la desintegración, el discernimiento, el vacío. No es cierto, pues, que a este nuevo imperialismo no le interesen nuestras almas. Al contrario, aun sin saberlo, nuestras almas le estorban. Las desconoce, las desprecia, para utilizar exactamente el verbo que utilizó Martí en su carta - testamento cuando se refirió al "Norte revuelto y brutal" que a los pueblos de nuestra América "los desprecia". (9)

Que hay, que puede haber otro Norte, también es verdad. Quizás la mayor semejanza entre las dos Américas está en que las dos, hasta la fecha, se ha frustrado: una por haber jugado todas sus cartas al éxito material y egoísta; la otra por ni haber sabido conjugar sus aspiraciones propias con el ritmo mundial histórico; las dos, por no haber realizado los ideales de sus fundadores y la alianza honrada entre ellos. El día que, simbólicamente, con signo de una reconciliación grandiosa, "el guerrero magnánimo del Norte" dé su "mano de admirador, desde el Pórtico de Mount Vernon, al héroe volcánico del Sur", (10) tal como lo imaginó Martí en México en 1875, la fraternidad de la dos Américas era posible; pero nunca antes: este "antes" que vivimos en vísperas del siglo XXI y en que, frente a las iniciativas supuestamente integracionista de Estados Unidos, siguen vigentes las advertencias de Martí en sus conclusiones sobre la Conferencia Monetaria Internacional de 1891:

a todo convite entre pueblos hay que buscarle las razones ocultas. (...) Si dos naciones no tienen intereses comunes, no pueden juntarse. (...) Los pueblos menores, que están aun en peligro con los que buscan un remedio al exceso de productos. (...) Dos cóndores, o dos corderos, se unen sin tanto peligro como un cóndor y un cordero. (...) Quien dice unión económica, dice unión política. El pueblo que compra, manda, El pueblo que vende, sirve. (...) Si ha de preferir a alguno, prefiera al que lo necesita menos, al que lo desdén menos. (11)

Esta advertencias y prevenciones, más justificadas hoy que nunca antes, no significan sin embargo una cerrazón y hostilidad fanática, sectarias, de nuestra parte. Al "latinoamericanismo" habría que suprimirle el "ismo" y dejarlo en "latinidad" o "latinoamericanidad"; como al "catolicismo", a efectos políticos, dejarlo en "catolicidad", es decir, universalidad. Lo primero que habría que decir del proyecto latinoamericano, que está abierto a la diversidad de todas las expresiones culturales y a la unidad fundamental del hombre. Si Bolívar dijo que somos "un pequeño género humano" fue porque nos veía como ensayo de lo que pudiera ser todo el género humano. Inmediatamente después de sus máximas formulaciones antimperialistas de 1889-90 y de las que figuran

en "Nuestra América", Martí finaliza esta proclama de identidad e integración poniéndonos en guardia contra un latinoamericanismo mal entendido y proponiéndonos la única fórmula omnicomprendiva del problema, sacándolo del estrecho y peligroso campo de la antropología positivista y de los chovinismo aldeanos, para replantearlo lisa llanamente en el terreno que le corresponde: el de los desarrollos históricos paralelos y desiguales, condicionados por factores circunstanciales, pero también por la razón y la voluntad de los hombres:

No hay odio de razas, porque no hay razas. (...) [En] "la justicia de la Naturaleza [lo que resalta es] la identidad universal del nombre. Peca contra la Humanidad el que fomente y propague al oposición y el odio de las razas. (...) Ni ha de suponerse, por antipatía de aldea, una maldad ingénita y fatal al pueblo rubio del continente, porque no habla nuestro idioma ni ve la casa como nosotros la vemos, ni se nos parece en sus lacras políticas, que son diferentes de las nuestras; ni mira caritativo en mucho a los hombres biliosos y trigueños, ni mira caritativo desde su eminencia aun mal segura, a los que, con menos favor de la historia, suben a trancos heroicos la vía de las repúblicas; ni se han de desconocer los datos patentes del problema que puede resolverse, para la paz de los siglos, con el estudio oportuno y la unión tácita y urgente del alma continental. (12) No se trata, pues de un problema biológico (de "razas" opuestas) ni mucho menos teológicos (de concepciones religiosas opuestas), aunque no puedan negarse rasgos y propensiones originales, características, de las dos Américas: rasgos, propensiones, características, todas hijas de las historias diversas, a las que Martí dio también su lugar, y muy especialmente en el discurso "Madre América". Pero lo fundamental es que, como escribió con el pie ya en el estribo de la "guerra nueva" (nueva sobre todo porque era en él conscientemente a favor también de lo mejor de España y de Norteamérica) (13): "Patria es humanidad, es aquella porción de la humanidad que vemos más de cerca y en que nos tocó nacer." (14) "Porción de la humanidad", "pequeño género humano": de lo que se trata no es de forjar ni proponer un modelo - sustancia de la utopía y la esperanza - sea el único libremente aceptable por todos, el de la justiciera identificación, reconocimiento y re-integración del hombre mismo, diverso y uno.

Que estamos soñando, ya lo sabemos, pero sólo es posible soñar en este mundo sujeto a la historia, por lo tanto algún vínculo tiene que haber entre el sueño histórico y la historia real. Ateniéndonos ahora a ésta, se nos ofrecen tres perspectivas de exploración y análisis: la de nuestras relaciones con el pasado indígena de España; la de nuestras relaciones con la historia de Norteamérica.

La primera perspectiva implica la que hemos llamado "el devenir del pasado", la comprobación de que en la autenticidad histórica, la que no es mera crónica factográfica, en rigor no hay "pasado" sino la que pudiéramos llamar instancias del presente o presentes subordinados. El tiempo histórico (curiosamente, como el poético) siempre está vivo, lo cual no significa, según observara Alfonso Reyes, que "todo lo que ha existido" funde "verdadera tradición", ya que "los errores, tanteos y azares de la naturaleza y de la historia no merecen ciertamente el acatamiento del espíritu". Aplicando este criterio concretamente a la valoración actual de ciertas manifestaciones rituales de la cultura azteca, dijo también: Nadie se encuentra ya dispuesto a sacrificar corazones humeantes en el ara de divinidades feroces, untándose los cabellos de sangre y danzando al son de leños huecos, Y mientras estas prácticas no nos sean aceptadas - ni la interpretación de la vida que ellas suponen - no debemos engañarnos más ni perturbar a la gente con charlatanías pretensiosas. (15)

Cierto que tales prácticas, como en otro contexto y con otro sentido las inquisitoriales de la edad media europea, fueron consecuencia de la apropiación política que hiciera el poder dominante, de creencias religiosas puras, en este caso de los nahuas primigenios, tal como los ha estudiado Miguel Leon-Portilla y Laurette Sejourné. El autor de *Visión de Anahuac*, el que a sí mismo se llamó "el más piadoso de los mexicanos", ciertamente no ignoraba la raíz indígena que quiso extirpar el invasor ibérico, pero que a la postre se mezcló a su sangre y, según Beatriz Ruiz Gaytán, condicionó e influyó sus pasos históricos mucho más de lo que suele suponerse; como tampoco regateo Reyes, más allá del innegable genocidio, los valores intrínsecos de lo ibérico en cuanto "magna herencia" nuestra: "De lo ibérico -escribe- no podría prescindirse sin una espantosa mutilación", porque lo ibérico (en contraste con "algunos orbes culturales de Europa que no han hecho más que prolongar las grandes líneas de la sensibilidad o del pensamiento") "tiene en sí un valor universal", en cuanto es, a su juicio, "una representación del mundo y del hombre, una estimación de la vida y de la muerte fatigosamente elaborada por el pueblo más fecundo de que queda noticia." (16) Ya Martí - combatiente sumo contra la Colonia y amante de lo raigal hispánico como el que más - desde su juventud había precisado que de los españoles "hubimos brío, tenacidad, histórica arrogancia" y que de los indios tenemos - coincidiendo en esto con Reyes - "amor a las artes", a más de "constancia singular, afable dulzura, original concepto de las cosas". (17) Originalidad, altivez, lujo natural, imaginación, color, ornamento, primor, esbeltez, (18) son rasgos que Martí discierne y subraya en el alma indígena americana. Pero a la luz del profundo estudio realizado por Laurette Sejourné del humanismo náhuatl descubrimos una sorprendente y prodigiosa coincidencia con el humanismo martiano, que va mucho más allá de esa amorosa enumeración de rasgos asumidos, y consiste en la función dinámica de dos fuerzas motrices que se unen raramente: mística de superación individual de

una parte, incansable voluntad de acción sobre el mundo, de la otra." (19) ¿No fue a su vez el siglo de oro español el de los grandes místicos y el de los grandes conquistadores? ¿No habrá en esta dualidad o contradicción que España no pudo resolver y que mesoamérica y el Imperio incaico estaban intentando resolver, un secreto vínculo, una inesperada afinidad espiritual que, al mezclarse las sangres y culturas hizo de este mestizaje algo más que un azar? ¿No habría una americanidad "Pre-natal" de España, como intuyó individualmente la Zambrano, y una posibilidad hispánica de lo indígena americano, que incluso a través de la tragedia hizo posible una integración que el mero mestizaje de sangres no parece explicar? Hablamos de ocultas afinidades entre culturas tan dispares, cuyos ejes profundos se bifurcan análogamente en dos direcciones que no pueden unirse pero coexisten: mística individual, conquista trascendente, por un lado, y por el otro, acción sobre el mundo exterior, voluntad conquistadora de la tierra. Sustanciar estas conjeturas no está por el momento a mi alcance. Sólo quiero recordar, además de acercamientos sorprendentemente admirativos de españoles típicos de su siglo como Bernal Díaz del Castillo y Alonso de Ercilla al mundo indígena, esta observación de Ruiz Gaytán sobre los indios:

Sabemos también lo que se les impuso, pero ¿qué hay de los que ellos impusieron? No la "trampita de un Tezcatlipoca escondido detrás de un santo cristiano; no el pan de yuca o de maíz que se impone sólo por el gusto o por el hambre; lo que impusieron con su presencia, con su peso histórico, con su específica cultura y en la misma derrota y destrucción.

Esto ayudaría a dar al indio un papel como factor influyente en el pensamiento imperial europeo, con todo lo que éste conlleva: administración, educación, derecho, política, etcétera. No es sólo el indio al que se la hacían cosas, sino el indio que con su cultura, su personalidad, su contenido ético o su sentimiento religioso, fue capaz de influir en los llegados de Europa.

También estas afirmaciones, como nuestras conjeturas, tendrían que ser demostradas satisfactoriamente. En todo caso "los llegados de Europa" a que alude la historiadora, ya que se está refiriendo precisamente a "los vencidos del altiplano mesoamericano y de los Andes Centrales", eran los españoles. Nada semejante puede siquiera conjeturarse acerca de un posible influjo de los indios de Norteamérica sobre las instituciones de sus desvatadores de origen anglosajón, que sin embargo asumieron la música afroamericana con tanta fuerza como en Brasil y en toda la cuenca del Caribe, fenómeno de ningún modo equiparable al señalado por la mencionada autora, quien habla en términos institucionales de "administración, educación, derecho, política". Para que en tales materias sea posible recibir la tácita influencia de los vencidos, responder de algún modo "a los requerimientos - casi siempre mudos - de los indígenas", tiene que haber,

más allá o más acá de la fractura histórica y la tragedia cultural, alguna vía profunda de entendimiento a nivel de valores implícitos comunes. No haber descubierto y reconocido esos y otros valores debajo de formulaciones simbólicas diversas, fue la falla mortal de la evangelización, pero con esa falla no terminaba la historia, ni la evangelización, tal como fue, dijo su última palabra. De hecho el peso de lo indígena ha seguido gravitando poderosamente, como el posterior y más visible de lo africano transculturado, en los procesos coloniales, independentistas y neocoloniales de Latinoamérica, sin que pueda preverse la capacidad de regeneración histórica de la "raza vencida" de América, que no es ciertamente la negra, vigorosa, creativa y danzante sobre los restos de sus cadenas. Para esa regeneración, en la que Martí creía y la consideraba necesaria para echar a andar de veras a América, España no es ya un obstáculo. "Por ello no tiene sentido -observa con harta razón Leopoldo Zea- enarbolar leyendas negras estimuladas por intereses que buscan hacer olvidar su actual y propia leyenda negra." (20)

De los Estados Unidos, hasta donde hoy puede alcanzar la vista histórica, no cabe esperar ningún beneficio para nuestra integración continental, como no sea el de su declarada o solapada hostilidad, que puede disfrazarse de engañosas iniciativas más o menos filantrópicas, y frente a la cual la unión latinoamericana, como se ha dicho también con razón, ya no es un sueño sino una imperiosa necesidad de supervivencia. Y cuando decimos Estados Unidos, en este caso, nos referimos igualmente a sus aliados europeos, a su vez en franco proceso de integración defensiva, y a esa superpotencia sin rostro, árbitro y verdugo de los pueblos subdesarrollados, que se nombra Fondo Monetario Internacional. En cuanto a España, curada de sus delirios fascistoides de "reconquista" y por fin admitida en la "casa común europea" con patrocinio yanqui, esperamos siempre que no olvide su compromiso americano, el más profundo y trascendente de su historia, como lo es el nuestro con ella; que no olvide, a más de los vínculos de sangre y cultura, que "España y Latinoamérica han pertenecido al mismo espacio geográfico - histórico durante la misma etapa", y que esa etapa se inició con la entrada juntas "en la historia y en la geografía universales", es decir, en la modernidad, cuyo liderazgo nos fue arrebatado por otros más interesados en repartirse dividendos que en otorgarle o descubrirle un sentido a la historia. Porque es de esto de lo que en última instancia se trata. Prima hoy en occidente un creciente escepticismo acerca del "sentido", significación o razón de ser profunda de la historia, y una invasora convicción acerca de que la vida de los pueblos, como la de los individuos, sólo tiene que regirse y preocuparse por el mejor acomodo posible dentro de las circunstancias objetivas. Ahora bien, suprimida toda consideración ética (pues la ética pertenece al ámbito del "sentido"), ese "mejor acomodo" carece de límites: los más poderosos lo serán cada vez más y los más débiles, si no quieren ser definitivamente arrasados (cosa que tampoco conviene a los más poderosos, pues se benefician de sus recursos

y de su mano de obra barata), deben resignarse a ser piezas lo mejor engrasadas posibles del engranaje general. Llega Occidente a las puertas del segundo milenio de la era cristiana, que se inició con la esperanza mesiánica de una redención universal, proclamando el fin de las utopías, el fin de las revoluciones y el fin de la historia en cuanto a camino teleológico del hombre. Lasciate ogni speranza, escribe Occidente en los calcinados muros del Tercer Mundo, sin ver que son también sus propios muros, y que el infierno tecnológico que se está preparando a la postre no será menos terrible que el infierno de los que Fanon llamara "los condenados de la Tierra". También con tecnología, egoísmo y mediocridad se puede construir un excelente infierno.

La verdadera identidad de América Latina no es la suma cualitativa de sus acumulados y culturales. Esta constituye su premisa indispensable, en la que va implícita una proyección utópica que es indispensable, en la que va implícita una proyección utópica que es a la vez su prenda de universalidad. "Utopía" significa, etimológicamente, lugar que no existe". Así fue nombrada, como sabemos, la República dichosa e imaginaria descrita por Tomás Moro. Con su habitual realismo sanchesco el Diccionario de la Lengua define la Utopía como "plan, proyecto, doctrina o sistema halagüeño, pero irrealizable". Con el grano de locura que no puede negársele a Colón y a los conquistadores, ellos preferían llamar a lo irrealizable, irrealizado. Antes de ser descubierta por y para ellos, aun creyendo que descubrieran otra tierra y con otro nombre, América era el lugar que para ellos existía (como esperanza) y no existía (como realidad). Lo mismo, en principio, podía suceder con El Dorado, La Ciudad de los Césares o La Fuente de la Juventud, lugares inexistentes que generaron una épica fantástica y asombrosas exploraciones geográficas. Decir que la utopía americana fue inútil es desconocer la raíz de nuestra historia, que al convertirse de historia de la dependencia en historia de la liberación continuo nutriéndose de proyectos utópicos, depurados ya de la codicia de los conquistadores. Los conquistadores de la dependencia y la esclavitud dieron paso a los conquistadores de la independencia y la libertad: en ambos casos la utopía jugó su verdadero papel, que no es realizarse fácticamente deteniendo la historia, sino impulsándola "plus ultra", siempre más allá de sí misma. Tal es el papel a que no debe renunciar Latinoamérica si no quiere perder su identidad, idéntica su vocación de justicia y por lo tanto a su vocación de universalidad. "La unión, con el mundo, y no con una parte de él; no con una parte de él, contra otra", (21) dijo Martí a propósito de cuestiones económicas, que para él eran, como en realidad son, cuestiones espirituales. Mientras no se espiritualice la economía, el mundo será una selva. Ya lo es: una selva tecnológica. Dos opciones ofrece Occidente: las comunidades de intereses regionales y la democracia. Las dos serán aceptables si las comunidades regionales viven y actúan en función de la comunidad universal, y si la democracia deja de ser la hoja de parra de los países hegemónicos, fundamentalmente, hasta ahora, Norteamérica. Pero comunidades y supuestas

democracias con explotación, no van a resolver nada. Latinoamérica no puede limitar sus objetivos, como lo está haciendo Europa, a una integración meramente defensiva. Ello es necesario y urgente, sin duda, pero de modo tal que no nos resignemos a sobrevivir protegidos por la injusticia.

También nosotros somos la América de Lincoln, la de lo mejor de su pueblo, su inteligencia y su sensibilidad; también nosotros somos Europa; también nosotros somos África; también nosotros somos Asia. "La América ha de promover todo lo que acerque a los pueblos, y de abominar todo lo que los aparte." (22) Pensar y vivir "con entrañas de humanidad" (23) es nuestra vocación. La utopía de la fraternidad universal, de la "paz igual y culta" (24) para todos, no es nuestra utopía, es la utopía del hombre. Pero nuestra peculiar situación de vanguardia del Tercer Mundo, a las puertas de la capital del capitalismo, si logramos asumirla sin traicionar los ideales de nuestros fundadores más profundos y de más largo alcance -como los "cuatro" héroes de nuestra utópica, no retrospectiva, Edad de Oro: Bolívar, Hidalgo, San Martín, Martí-, nos confiere una especial responsabilidad en esta alinea de trabajo. Ilamémola así. Precisamente por tomar conciencia de nuestras características históricas y de nuestros comunes intereses regionales, debemos comprender que el patrocinio integracionista no puede venirnos de la Metrópoli mercantil que nos desvirtúa de sustancia, sino de nosotros mismo. Integrarnos sólo podremos a partir de nuestra identidad, inseparable de nuestra vocación universalista, irreductible al crudo pragmatismo de las razones de mercado como última ratio. Unirnos para resistir; resistir para crecer para contribuir al "equilibrio del mundo" de que hablara Martí: tales son nuestros deberes. Si los cumplimos, cumpliremos con nosotros mismos y con todos "los hombres de buena voluntad". (25)

Respondiendo a una encuesta sobre la conmemoración del V Centenario tuve ocasión de esbozar las siguientes distinciones acerca del concepto y la función de la utopía, con las cuales quiero finalizar estas páginas:

No sólo nuestra América tiene futuro, sino que en verdad es lo único que tiene. Su pasado y su presente estuvieron siempre saturados de futuridad. La futuridad es el tiempo histórico de Iberoamérica; la utopía, su verdadera identidad. Pero hay que distinguir. El utopismo europeo, sobre todo el inglés, partiendo de la República de Platón, tiene más un sentido crítico y reformista de la sociedad vigente que realmente esperanzador y revolucionario. La intención última de las utopías de Moro y de Bacon, por ejemplo es conservadora: se trata de imaginar modelos de perfección posible, aunque irrealizable, para poner de manifiesto las imperfecciones de la sociedad en que se vive. El utopismo ibérico, al que extrañamente parecen corresponder algunas concepciones mitológicas precolombinas, tiene siempre una raíz profética. El mismo Colón, en el inextricable enredo de sus lecturas, sueños y ambiciones, el principal impulso utópico lo recibió de Isaías 60-8-9. (26) A esa raíz histórica,

que en su primera formulación, la de los conquistadores, se tornó una especie de mística del oro físico, y en su con-versión ya liberada de codicia, la de los sucesivos fundadores de nuestra identidad, se tornó la utopía entrañable de la redención social. El delirio de posesión utópica fue uno de los factores más sombríos del atroz despojo americano. Por inversión o reestructuración dialéctica, como ha sucedido tantas veces en los saltos cualitativos de nuestra cultura, el utopismo profético de encarnación histórica transformó lo negativo en positivo, el sueño demencial de Pizarro en el sueño liberador y unificador de Bolívar. Ninguna relación, a nuestro juicio, con los "sueños" de Moro y de Bacon, no obstante la influencia del primero sobre Vasco de Quiroga, estudiada por Silvio Zabala. El Dorado, en Bolívar, será la América unida; La fuente de la Juventud, en Martí será la América Nueva. Unión de intereses y destino, qué duda cabe, pero ante todo unión de lo que Martí llamara "el alma continental", vocada a la justicia para todos los hombres, y en esto consiste la mayor novedad americana: en que {como ya apuntamos} su proyecto no es su proyecto sino la utopía que late en el corazón de todos los hombres dignos de serlo. Sería bueno, por ello, no "regionalizar" excesivamente las estrategias de nuestras posibles soluciones, no dejarnos tentar una vez más por el calco europeo, no caer ahora, por ejemplo, en la mimesis de una nueva Comunidad tan aliada a la injusticia que en nada contribuya al "equilibrio del mundo". Nuestra identidad no ha de ser salvada como una prenda perdida, porque ella consiste en ser creada día a día. Si el futuro ha de ser de los pueblos y no de los Imperios, para lo cual sí creo que existen fuerzas sociales y espirituales suficientes, nuestros caminos tiene que alejarse cada vez más de los patrones hegemónicos y dirigirse cada vez más, no hacia "el lugar que no existe", la utopía europea o yanqui, sino hacia el tiempo y el lugar que siempre nos espera y nos sustenta: la invencible esperanza de encarnación histórica. Esperanza planetaria, que es la única nuestra.

Notas:

1- Mucho deben estas páginas a la lectura de varios trabajos presentados en el Simposium "Ibero-América 500 años después; identidad e integración", celebrado por la Cátedra de América Latina en la Universidad Nacional Autónoma de México en Julio de 1991, y especialmente a las contribuciones de Leopoldo Zea ("Problemas de identidad e integración en Latinoamérica"), Beatriz Ruiz Gaytán ("El conocimiento de la historia como obstáculo y posibilidad de la integración e identidad latinoamericana") y Juan Antonio Ortega y Medina ("La vocación Americana de Alfonso Reyes"). Las citas correspondientes proceden del número 29, Septiembre-Octubre 1991, de Cuadernos Americanos, Nueva Época, México, donde se recogen dichas ponencias, con las cuales estas páginas dialogan.

2- José Martí: Obras completas, Editorial Nacional de Cuba, t. &, p. 98.

3- Ob. Cit., T. 8, P. 244.

4- Ob. Cit., T. 6, P. 137.

5- Ob. Cit., T. 8, P. 167.

6- De especial significación resulta la nota escrita por José Lezama Lima con motivo de la muerte de Ortega en las últimas paginas del último número de Orígenes (1956), donde leemos: "Ya hoy lo podemos complacer, pues le acaba de llegar la gracia de la complacencia trascendente, ya le podemos decir Ortega el americano. La extrañeza del americano en el idioma, su voluntariosa o soterrada desconfianza de las palabras, hasta que una a una se decide a descubrirlas, a desgárralas en cada instante germinativo, estaba vivaz en él. Sabía que no podía disfrutar del idioma en blanda siesta, sino apoderarse de él como una conquista, como un comienzo. (...) No apetecía la tradición como disfrute, sino como el disfrutar del idioma en blanda siesta, sino apoderarse de él como una conquista, como un comienzo. (...) No apetecía la tradición como disfrute, sino el disfrute de una tradición matinal, reciente descubierta. Primera de sus hazañas: frente a la mortandad del verbo hispánico de sus comienzos, levantarse a la eficacia conquistadora del idioma. Por eso subrayamos la verdad esclarecedora de José Gaos cuando nos dice: "su par habría que elegirlo a mi parecer, entre los máximos prosistas hispanoamericanos, que pertenecen al periodo posterior a la independencia de estos países". Y más adelante, sumando la americanidad unamuniana: "No sólo había disfrutado en su juventud la palabras de áureo ramos almendrineros del 'indio divino', sino que había leído a los cronistas de Indias, en su afán de aunar la palabra que se extrae con la aventura del paisaje de nueva tierra firme. Años antes Unamuno se encontraba con Martí, y tenía que descubrir allí, que dos de las mejores tradiciones españolas, el barroquismo de esencias y el misticismo, se encontraban de nuevo en su llegada americana. Ortega el americano, Martí y Unamuno, primer triunfo, de nuevo en el idioma. Plenitud que comienza por nacer de una frustración, de un reojo de desterrado." Por otra parte, completando y equilibrando las reacciones europeizantes y aun germanizantes aducida por Zea, Lezama recuerda una declaración fundamental de Ortega sobre la colonización americana: "Para mí es evidente que se trata de lo único verdadera, sustantivamente grande, que ha hecho España."

7- Cf. María Zambrano: "La Cuba secreta", en Orígenes, N° 20, 1948, p. 3-4.

8- Ob. Cit., T. 1, P. 194.

9- Ob. Cit., T. 4, P. 137.

10- Ob. Cit., T. 6, P. 133.

11- Ob. Cit., T. 6, P. 158-160.

12- Ob. Cit., T. 6, P. 22-23.

13- "el cubano saluda en la muerte del español a quien la crueldad del ejercicio forzoso arrancó de su casa y su terruño para venir a asesinar en pechos de hombre la libertad que él mismo ansía, Más que saludarlo en la muerte, quisiera la revolución acogerlo en vida; y la república será tranquilo hogar para cuantos españoles de trabajo y honor gocen en ella de la libertad y bienes que no han de hallar aun por largo tiempo en la lentitud, desidia y vicios políticos de la tierra propia" (Manifiesto de Montecristi, ob. cit., t. 4, p. 97-98) "Las Antillas libres salvarán la independencia de nuestra América, y el honor ya dudoso y lastimado de la América inglesa y acaso aceleraran y fijaran el equilibrio del mundo." (Carta a Federico Henríquez y Carvajal, Montecristi, 25 de marzo de 1895. Ob. cit., t. 4, p. 111.

14- Ob. Cit., T. 5, P. 468.

15- Citado por Juan Antonio Ortega y Medina en "La vocación americana de Alfonso Reyes". Cuadernos Americanos, n° 29, sep - oct. 1991, p. 60-61.

16- Ibid., p. 61.

17- Ob. Cit., T. 7, P. 117-118.

18- En mi trabajo "Nuestra América en Martí" se ilustran estas observaciones Martianas, así como las correspondientes a los aportes afroamericanos: epicidad, plenitud natural, musicalidad. (Cf. Temas martianos, segunda serie, Centro de Estudios Martianos, 1982, P. 95-98.)

19- Laurette Sejourné: El universo de Quetzalcóatl, México, fondo de Cultura Económica, 1962, p. 173.

20- Véase sobre este tema el magnífico ensayo de Roberto Fernández Retamar "Contra la leyenda negra" (1976), incluido en su libro Calibán y otros ensayos, Editorial Arte y Literatura, 1979.

21- José Martí, Ob. Cit., T. 6, P. 160.

22- Ob. Cit., T. 6, P. 153.

23- Ob. Cit., T. 4, P. 110.

24- Ob. Cit., T. 6, P. 160.

25- Esa expresión evangélica figura fundacionalmente en el Artículo 1° de las Bases del Partido Revolucionario Cubano, aprobadas en Cayo Hueso el 5 de enero de 1891 y proclamadas en Nueva York el 10 de abril de 1892.

26- "¿Quiénes son estos que vuelan como nubes, y como palomas a sus ventanas? /

Ciertamente a mí esperaran las islas, y las naves de Tarsis desde el principio, para traer tus hijos de lejos, su plata y su oro con ellos, al nombre de Jehová tu Dios, y al Santo

de Israel, que te ha Glorificado." (Isaías, 8-9) Cf. Julián Orbón: "Tarsis, Isaías, Colón" en *Islas*, Universidad Central de las Villas, N° 1, sept-dic. 1958, p. 7-25.

SALUSTIO: ENTRE EL DECIR Y EL PRODUCIR LA HISTORIA(*)

Lelia Area, Liliana Pérez, Patricia Rogieri

1. Pensar la institución

Pacta sunt servanda.

Los pactos deben ser observados. Desde el anonimato de la firma, sin atribución de propiedad, la orden institucional obliga a los contrayentes a aceptarla como un "ya dicho" desde siempre. Este enunciado rector organiza los lugares sociales de lo-aceptable/lo-rechazable: la Ley.

Instituido por el lenguaje, el mercado discursivo en el que la circulación de la palabra está vigilada (1) pone en juego espacios estructurados con agentes propios, donde la energía agitan diseñando objetos e instituciones. Las ideas se plantean en oposición, las prácticas se heredan de otras prácticas, conduciendo a la legitimación de sólo alguna palabra que confiere un estatuto de reconocimiento a los agentes que allí operan. Podemos decir entonces que toda sociedad existe gracias a la institución del mundo como su mundo, o de su mundo como el mundo.

La economía de discursos no es más que un juego, un proceso simbólico, una ficción. Su marca esencial, aquella que unirá a cada sujeto a su *societas* - a los aliados *en y de* su sociedad- y fundará la creencia en el Poder toma lugar en un discurso prefabricado, el discurso *instituido*, el discurso *de* la Institución, que no es precisamente el del sujeto. Así, las instituciones aparecen como unidades tópicas del Poder. En este universo no hay ningún rasgo característico de humanidad, no hay palabras. Sin embargo, en él se produce un efecto-ficción como si las instituciones hablaran (2).

La ficción en esta construcción no es una mentira sino una *figura veritatis*. Una figura de la verdad, un montaje, que vehicula un sistema de creencias. Esta verdad aparecerá siempre como versión. Es decir, un intento de rodear desde ángulos diversos una totalidad, que por definición no puede ser nombrada por completo.

La institución propone una visión de la sociedad que es a la vez transparente y opaca. La transparencia se origina en la nitidez con que se exponen los valores y las regulaciones que se imponen para conservarlos. Sin embargo, esta transparencia es una falsa transparencia, dado que en espacios no pasibles de debate público se toman las elecciones básicas, se instauran las tradiciones fundantes, se practican los cortes histórico-políticos que son el

argumento de esta narrativa impuesta, definiéndose las exclusiones e inclusiones dentro del sistema que organiza a los actores.

Vemos, entonces, un conjunto complejo de normas e imposiciones diversas que operan contra lo aleatorio, que indican los temas aceptables, las formas tolerables de tratarlos, instituyendo una jerarquía de legitimación (de valor, de distinción, de prestigio) en un marco de aparente homogeneidad.

2. El decir de la historia

figura veritatis...

El discurso de la historia se funda en la relación que supuestamente mantiene con la realidad. Pensado como una práctica discursiva que intenta dar cuenta de las *res gestae*, ha sufrido a lo largo de los siglos la presión institucional de hacer *como si* la mediación del lenguaje hubiera sido a priori expulsada.

Pero a tal mediación es imposible sustraerse, ya que ella funda la sociedad: sus objetos, sus sujetos, sus lazos y contratos. Es decir, la Ley.

Ley entendida como valor institucional que organiza un juego de saberes donde la verdad no es más que una "figura de verdad" institucional: un diseño, trama discursiva donde se ha establecido un contrato, un lazo legal entre sujetos "institucionales", y una palabra evaluada.

Esta evaluación opera en un marco socialmente establecido. La práctica histórica entendida como institución de una práctica pone en escena un juego de controles signado por lo decible genéricamente. Esta matriz genérica actualiza, por un lado, el decir social de una época, por otro, la memoria de ese género que marca, data, estatuye, ordena este juego a través de la figura de su agente social, de la voz de su agente. La práctica histórica establece así el relato de un orden: la Historia. Ella sostiene y otorga atribuciones a aquel agente que podrá escribir su palabra para instaurar un real: el orden. Un relato retóricamente organizado donde se crean inclusiones y exclusiones y desde donde se evalúa qué es lo que hay que decir. La Retórica será considerada entonces como la forma narrativa que se da la institución para diseñar sus espacios y diseñarse, fundada en la estrategia de *res gesta* donde el historiador tiene su perfil.

El historiador -portavoz del decir de la institución- organiza su relato a través de la fundación verosímil de un pasado y actualiza un pacto de creencia que inviste a su discurso con la verdad. La verdad histórica, verdad de institución, ha expulsado la realidad exponiendo el dispositivo de producción de lo real. En *De Coniuratione Catilinae* el historiador aparece como aquel que tras haber visto/oido todo, narra la verdad objetivada de los hechos acaecidos. En este marco, Salustio, instituido como autoridad que *dice-la-historia*, aparece fundando un pasado como sujeto que *hace-la-historia*.

3. Decir la historia

".../statui res gestas populi Romani carptim, ut quaecque memoria digna videbantur, perscribere; eomagus quod mihi a spe, metu, partibus rei publicae animus liber erat."

De Coniuratione Catilinae- IV)(**)

"...establecí escribir exactamente la historia del pueblo romano, tomando de aquí y de allá según los hechos parecían de merecida memoria; tanto más cuanto en ello mi voluntad estaba libre de la esperanza, del miedo, de las facciones de la República". (3) Es en el texto mismo donde se explicita el criterio de selección de la historia: sólo se narran aquellos hechos que merecen ser dignos de memoria. Al mismo tiempo se pone en escena el dispositivo de producción de lo real: es la voz institucional la que vela la operación y revela la Historia. No se narra lo que se privilegia, sino aquello que ha sucedido: la res gesta.

De esta forma -autorizado por la Institución- el historiador traza su proyecto estableciendo los lugares de veredicción: memoria y testimonio de los hechos acaecidos. Desde la autoridad que le ha sido conferida establece los objetos: los hechos "merecedores de recuerdo" a los que otorga el valor de inscribirse o no en su relato.

Cayo Crespo Salustio *dice* la historia de la Conjunción de Catilina:

Igitur, ubi animus ex multis miseriis atque periculis requieuit et mihi reliquam aetatem a re publica procul habendam dereui, non fuit consilium socordia atque desidia bonum otium contere, neque uero agrum colundo aut uenando, seruilibus officiis intentum aetatem agere; sed a quo incepto studioque me ambitio mala detinuerat eodem regressus, statui res gestas populi Romani /.../ perscribere /.../" (De Coniuratione Catilinae - IV) (4)

A partir de un discurso que marca el eje de la temporalidad al establecer el distanciamiento como principio necesario para objetivar lo acaecido y, en consecuencia, dar crédito al relato, Salustio evalúa como ya sucedida su palabra de la historia.

Establecida la distancia temporal, la memoria es resignificada como "conservatorio de la cultura", del valor de la República.

Relato de una transgresión, la Conjunción de Catilina pone en cuestionamiento el pacto institucional de la República, desenmascara las tensiones existentes entre las facciones que luchan por el poder, desbordando

el *convivium partium*.

Igitur de Catilinae Coniuratione quam verissime potero paucis absoluam; nam id facinus in primis ego memorabile existimo sceleris atque periculi nouitate. (De Coniuratione Catilinae - IV) (5)

Roto el pacto, la institución debe reorganizarse para establecer el lugar que le otorga al transgresor. Como dice Legendre: ¿A dónde van los rebeldes? Respuesta: a las categorías (6). Si consideramos que nadie sale de la institución, el rebelde -el conjurado- debe ser aislado en un procedimiento seriado de nominación-acusación-pena. Una fórmula que podríamos plantear como la grilla de la conjuración.

De cuius hominis moribus pauca prius explananda sunt quam initium narrandi faciam. (De Coniuratione Catilinae-IV) (7)

Salustio organiza su relato a partir de una puesta en suspenso donde la nominación se funda como objeto.

Lucius Catilina, nobili genere natus, fuit magna ui et animi et coporis, sed ingenio malo prauoque /.../ (De Coniuratione Catilinae-V) (8)

Así, Catilina es el Otro de la Institución, aquel que debe ser "evitado" pero cuya historia merece ser narrada por que no puede/no debe ser olvidada.

La memoria como garantía del no olvido trama su relato a través de dos retóricas: la del *saber histórico* (testimonios escritos: cartas, decretos, leyes) y la del *rumor*, que fundan al Otro de la Institución y lo nominan enemigo. Dos retóricas que en diferentes instancias producen un mismo efecto de credibilidad para el sujeto que *dice* la historia. Este verosímil configura un relato donde el representante se erige como síntesis de lo representado.

Catilina, pero también César y Catón, figuran un lugar, instauran una cronología, teatralizan la historia poniendo en acto ambas retóricas.

Pregunta: ¿Dónde está Salustio? Respuesta: organizando este decir. Una organización basada en la versión, punto de fuga del relato, donde la conjuración aparece como lo visto y oído por otros pero también por lo que "/.../ego/.../audiui/.../" (De Coniuratione Catilinae XLVIII).

La versión no es el lugar de la verdad, sino del crédito; crédito legitimado en la autoridad del historiador quien establece un sistema clasificatorio en función del eje bueno/malo, aceptable/inaceptable, legal/ilegal (para la República)

Esta clasificatoria delimita dos campos donde la Ley obliga al conjurado a aceptar su estatuto: la acusación es formulada en y por estos campos. Si el estatuto del conjurado obliga a la acusación, ésta sólo podrá ser formulada por

quien esté legitimado para hacerla.

En la operación de decir la historia y en función de la figura del Representante, Salustio pone en acto a Catón y César borrando las palabras de Silano y Cicerón. Sin embargo este borramiento no se percibe como carencia de la Historia ya que la narración tiene sus propios reaseguros:

Ac nihi multa agitant constabat paucorum ciuium egregiam uirtutem cuncta patrauisse, eoque factum uti diuitias paupertas, multitudinem paucitas superaret. Sed postquam luxu atque desidia ciuitas corrupta est, rursus res publica magnitudine sua imperatorum atque magistratuum uitia sustentabat ac, sicuti <esset> effeta pariendo, multis tempestatibus haud sane quisquam Romae uirtute magnus fuit. Sed memoria mea ingenti uirtute, diuersis moribus fuere uiri duo, M. Cato et C. Caesar. Quos quoniam res obtulerat, silentio praeterire non fuit consilium quin utriusque naturam et mores, quantum ingenio possem, aperirem." (De Coniuratione Catilinae LIV) (9).

Puesta en escena de la Institución. Catón y César son las voces seleccionadas por Salustio en un juego jurídico, voces representantes que muestran dos *loci iuris* -la ley Porcia y la ley Manilia- en los que el Poder se justifica. Ellas hacen "como si" polemizaran sobre el conjurado como objeto de *pólemos*. *Simulatio iuris*: no hay alternativa culpable/inocente que se juegue sino una puesta a punto de la pena como versión. De esta manera, Salustio-historiador en función de organizar un relato que intenta justificar la sanción, último término de la serie nominación-acusación-pena, asume la palabra de su época respecto de la monstruosidad que la Institución señala en el Otro. Esta asunción podría ser pensada como un gesto fundacional que la Historia delega para hacerse decir.

En definitiva, dos Retóricas: la de la *Historia* como trama Institucional cuya operación pone en juego un efecto de lo real pactado como efecto-historia, y la de la *República* como institución de una Trama que se ficcionaliza a partir de una puesta en escena de los Representantes.

"El tropo es la sombra de la cual todo discurso realista trata de huir. Esta huida sin embargo es inútil porque los tropos son el proceso a través del cual todo discurso *constituye* los objetos que pretende describir sólo de manera realista y analizar objetivamente" (10)

"/.../statui res gestas populi Romani/.../perscribere /.../" (Salustio)

NOTAS

(*) Este trabajo fue realizado en el marco del proyecto de investigación *Cuestiones de*

retórica. Un avance del mismo ha sido presentado en las II Jornadas Inter-Escuelas y/o Departamentos de Historia Universitarios. Escuela de Historia. Facultad de Humanidades y Artes. U.N.R. Setiembre de 1989.

(**) Los textos latinos fueron seleccionados de *De Coniuratione Catilinae* Salluste, Texte établi. Société d'édition "Les Belles Lettres". Paris. 1947. Las traducciones han sido realizadas por la profesora Liliana Pérez.

(1) "Estos discursos proporcionan /.../ una referencia común. Instituyen, en nombre de 'lo real', el lenguaje simbolizador que hace creer en la comunicación." Cfr. CERTEAU, Michel de. "Historia, ciencia y ficción". en *Revista Nexos México*. pp. 33:45.

(2). Cfr. LEGENDRE, Pierre. "Los amos de la Ley" en *Derecho y psicoanálisis* AA.VV. Buenos Aires. Hachette. 1987.

(3) Statui: perfecto de statuo: instituir, establecer, fundar. Rige el infinitivo perscribere. La base de este infinitivo *scrib-* implica 'escribir esteramente, por completo y con exactitud'. Sus alcances semánticos están limitados por el adverbio *carptim* que determina una selección, una limitación del narrar. Además, el preverbo *per* tiene su correlato modal en la subordinada encabezada por *ut*: los hechos se narran de un determinado modo.

(4) "Así, cuando el espíritu descansó de muchas miserias y peligros y resolvió que yo debía ocupar el tiempo restante lejos de la política, no fue la resolución malgastar el buen descanso en comodidad y desidia, ni en verdad ocupar la edad vigorosa en cultivar el campo y en cazar, oficios propios de esclavos; sino, vuelto a aquel proyecto y a mi estudio del que la funesta ambición me había alejado, establecí /.../ escribir la historia del pueblo romano /.../"

(5) "Así que hablaré de la conjuración de Catilina con pocas palabras, con la mayor verosimilitud que pueda, pues yo estimo, entre los más importantes, memorable este crimen por la *novedad* del delito y del peligro." (el subrayado es nuestro).

(6) LEGENDRE, P. op. cit. (p.182)

(7) "Antes de comenzar esta narración, unas pocas palabras acerca de las costumbres de este hombre deben ser expuestas."

(8) "Lucio Catilina, nacido de noble familia, tuvo un gran vigor no sólo de alma sino también de cuerpo, pero una inteligencia mala y depravada."

(9) "Y habiendo pasado mucho tiempo, me constaba que el insigne valor de pocos ciudadanos había realizado todo y que ello se hizo a tal extremo que la pobreza superó a las riquezas, el escaso número a la multitud pero, después que la ciudad fue corrompida por el lujo y la desidia, nuevamente la República sostenía con

su grandeza los vicios de los generales y de los magistrados y, como una madre que hubiese sido infecunda para dar a luz, en mucho tiempo para Roma nadie hubo verdaderamente grande a causa de su valor. Sin embargo, en mi época hubo dos varones de gran mérito, aunque de diferentes costumbres: M. Catón y C. César. Y puesto que la ocasión los presenta, no quiero dejarla pasar en silencio y voy a exponer el carácter y costumbre de cada uno lo mejor que pueda conforme con mi talento."

(10) Citado por SARLO, Beatriz en AA.VV. 1987. *Política, Ideología y Figuración Literaria*. Buenos Aires Edit. Alianza/ Institute for the Study of Ideologies and Literature. (p.45)

BIBLIOGRAFIA

ANGENOT, M. 1984. "Intertextualidad, interdiscursividad, discurso social" en *Texte*. Revue de critique et de théorie littéraire. Les Edition Trintexte, Canadá. (Publicación de la cátedra Análisis y Crítica II. Escuela de Letras. Facultad de Humanidades y Artes. UNR. Traducción: Luis Peschiera)

ANGENOT, M., ROBIN, R.: "Pensar el discurso social: problemáticas nuevas e incertidumbres actuales". (Publicación de la Escuela de Graduados. Facultad de Humanidades y Artes. UNR. Octubre 1988. Traducción: L. Peschiera, L. Vilariño)

AAVV. 1987. *El discurso jurídico. Perspectiva psicoanalítica y otros abordajes epistemológicos*. Buenos Aires. Hachette..

AAVV. 1987. *Derecho y psicoanálisis. Teoría de las ficciones y función dogmática*. Buenos Aires. Hachette.

AREA, L., DELLEPIANE, A., PÉREZ, L., ROGIERI, P. 1988. La Utopía: una Retórica de la Institución". Ponencia al III Congreso Nacional de Semiótica. "Los discursos de la utopía". Universidad Nacional de Lomas de Zamora.

BARTHES, R. 1987. *El susurro del lenguaje* Buenos Aires, Paidós Comunicación.

CASTORIADIS, C. 1989. *La institución imaginaria de la sociedad*. (vol. 2) *El imaginario social y la institución*. Barcelona, Tusquets.

CERTEAU, M. 1981 "Historia, ciencia, ficción" en Rev. *Nexos*. México. pp 33:45.

LEGENDRE, P. 1979. *El amor del censor. Ensayo sobre el orden dogmático*. Barcelona, Anagrama.

ROMERO, J. L. 1980. *Estado y sociedad en el mundo antiguo*. Buenos Aires, Edit. de Belgrano.

SALUSTIO, C. *De Coniuratione Catilinae*. Texte établi. Société d'édition "Les Belles Lettres". Paris. 1947.

UTCHENKO, S. L. 1980. *Cicerón y su tiempo*. Madrid, Akal.

PORCELANA CHINA

Adriana Astutti
Rubén Chababo

" Comprendí que la soledad no existe para nosotros cuando la persona que amamos está también sola, (...) . Parece, pues, que en el fondo, el sentimiento de soledad es un fenómeno reflexivo que sólo nos afecta cuando refleja sobre nosotros a personas conocidas, la mayoría de las veces a personas que amamos, divirtiéndose en compañía de otros, sin nosotros. E incluso el que está solo en la vida, sólo lo está al pensar en la mujer, aunque sea desconocida, o en una persona que no está sola y en cuya compañía tampoco se encuentra él ".

Moscú, 24 de diciembre, 11 de la noche. Asia sale del cuarto en el que un momento antes compartiera junto a Walter Benjamin la lectura del prólogo dirigido contra la Universidad de Frankfurt. La noche de Benjamin, aunque breve, está cumplida. Y es en ese cumplimiento que es propicia a las revelaciones. "Esa noche nos sentimos muy unidos. Asia se rió mucho de algunas cosas que le dije". A la luz de ese recuerdo Benjamin " comprende " la esencia de la soledad. Con la sensación del calor de la Nochebuena, con la imagen del rostro de Asia aún presente, todo sentimiento de abandono se desvanece. El mismo cuarto, el mismo espacio, hasta hace un momento ocupado por sus gestos, por sus voces, permanece habitado de esa presencia tranquilizadora.

La excepcionalidad del " encuentro " con la amada, y la reflexión que le sigue hablan de la soledad que su diario de viajero calla. O que a veces disfraza con dos nombres: la fatiga provocada por el andar a tientas en el frío y en la nieve de una ciudad extraña; la tristeza de oír el martilleo vacío de voces que hablan otra lengua. Benjamin, algún día, registra: no volvería a Rusia sin antes aprender ruso. El diario se extiende sobre la fatiga que reviste todo trámite en Moscú para quien desconoce la lengua: sobre la imposibilidad de apreciar las piezas teatrales a las que asiste, de adquirir unas muñecas y hasta de procurarse velas para su trabajo.

El 25 de diciembre anota: "El desconocimiento del ruso nunca me había resultado tan molesto y torturante como el día de Navidad". Curiosamente las anotaciones al diario ese mismo día se abren de esta manera: " Me he resignado a arreglármelas con el poco ruso que soy capaz de chapurrear y a no seguir estudiándolo de momento, pues necesito demasiado mi tiempo aquí para otras cosas: para traducir y escribir artículos ". Si el tiempo del aprendizaje de la lengua rusa conspira contra el de la traducción, la opción de Benjamin al elegir una y no otra actividad también lo instala en otra elección: postergar, para dedicar su tiempo a "otras cosas", el trabajo de la lengua rusa en función de otro

trabajo, más sutil y más íntimo: la traducción del primer tomo de *La Recherche*.

La pasión por las ciudades (que se convertirá en un lugar central de la ensayística de Benjamin) -por el entramado de su imaginario, por las estrategias con que desafía a sus propios habitantes y a extranjeros- y su amor por Asia Lacis, " una letona bolchevique " a quien dedicara *Calle de dirección única*, son los intereses de ese viaje que lo lleva de Berlín a Moscú. El acercarse más a una decisión respecto a su ingreso al Partido Comunista alemán es una tercera razón: la que en cierto modo justifica su llegada a la estación de Bielorusia un 9 de diciembre de 1926.

Todo el diario está atravesado por una descripción minuciosa de la ciudad nueva a los ojos del viajero berlinés, así como por la presencia esquiva de Asia, o mejor, por la sostenida promesa de esa presencia. Si estos dos motivos primeros se cumplen, el tercero, el decidir su inscripción partidaria, se frustra casi desde un principio: "... sigo considerando mi ingreso al partido. Ventajas decisivas: una posición segura, la virtualidad de un mandato. La garantía de un contacto organizado con gente. Argumentos en contra: ser comunista en un estado bajo el dominio del proletariado supone renunciar completamente a la independencia personal. Uno por así decirlo relega en el partido la tarea de organizar la propia vida".

Esta anotación al 9 de enero no es sólo una defensa de la individualidad y la independencia personal, sino además una opción con respecto a ese "tiempo necesario para otras cosas".

Algunas anécdotas de las primeras páginas del diario con referencia a Stalin ya anticipaban de algún modo esta vacilación. Cifrada en un contexto de culpa, los diarios inscriben la pregunta por la "licitud" de una posición independiente de las estructuras partidarias en el ámbito de lo moral. La pasión de los viajes aparece entonces, en este momento, para justificar su no ingreso, que es, desde esta perspectiva, casi una deserción: " Aunque, mientras siga viajando, prácticamente no podré plantearme el ingreso en el partido ". A la misma pasión, al final del diario, Benjamin dice sacrificar su amor por Asia: "Pero mi voluntad de viajar era, sin duda, más fuerte que la atracción que sentía por ella. ... ". Los viajes, entonces, doblemente justifican a Benjamin por esa dimensión de lo inevitable que, más fuerte y más allá de su voluntad, de su amor, encarnan. Benjamin dice estar condenado a viajar, mientras Asia le parece "enraizada a Rusia". Los diarios, sin embargo, lo muestran quieto, frente a una mesa de trabajo, en una habitación precaria y a la pálida luz de las velas, condenado a otra deriva; atado por un hilo sutil al trabajo entre dos lenguas: " otras cosas ", entonces: la traducción del francés al alemán del primer tomo de *La Recherche*.

A la pregunta moral por el ingreso al partido Benjamin encuentra la respuesta justa, no en la afirmación de un valor, sino en el valor de una interrogación: ". De si podré dar en lo sucesivo cuenta precisa de mi trabajo

(...), qué hay de revolucionario en la forma y en qué medida se da en él ". Repuesta justa porque deja injustificada la opción: porque afirma, no ya la certeza de una pertenencia o la tranquilidad de una excusa sino la tensión desamparada de quien elige la forma como la última moral: "qué hay de revolucionario en la forma"; de quien elige -y hasta qué punto es una elección- dedicarse a la literatura.

Si se puede afirmar que Benjamin comparte la inquietud frente al ingreso al partido con muchos intelectuales de izquierda, la ética que implica esta respuesta, en cambio, lo encuentra junto -pero radicalmente separado- a unos pocos escritores.

Las anotaciones al 9 de Enero se cierran de la siguiente manera: "Era domingo. Por la mañana estuve traduciendo. A mediodía, en un pequeño restaurant de la Bolashya Dimitrovka. Por la tarde con Asia, que se sentía muy mal. Por la noche, solo en mi habitación, traduciendo". El día se abre con la consideración del ingreso al partido, con la evaluación de la "ventaja tremenda de poder proyectar las propias ideas en una especie de campo de fuerza dado de antemano". Las notas, decíamos, lo muestran cerrada la noche, solo en su habitación, traduciendo.

" Se debe de las lenguas sufrir la tiranía " *

¿Cuál es la tarea del traductor?, o mejor, ¿en qué consiste para Benjamin, ese trabajo al que está dedicado?, él mismo tentó la respuesta a estos interrogantes en un conocido ensayo. (1) Allí da una primera aproximación a su esencia cuando dice: " la traducción es ante todo una forma" destinada, exigida, por la significación de la forma original. Lejos de reproducir su sintaxis o su sentido, la traducción lleva al original hasta esa plenitud que, cercado en su lengua, le estaba vedada. "Como sucede cuando se pretende volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse hasta en los menores detalles (...) así también es preferible que la traducción, en vez de identificarse con el sentido del original, reconstituya en los menores detalles el pensamiento de aquél en su propio idioma, para que ambos, del mismo modo que los trozos de la vasija, puedan reconocerse como fragmentos de un lenguaje superior. "

No es un anhelo de la traducción, dice Benjamin, ser leída como " un original escrito en la lengua a la que fue vertido ". Así el traductor tensa la propia lengua para que, aún a riesgo de quebrarse, deje oír por fin un acorde extraño, imposible.

En el pasaje que va de la lengua propia a la extranjera, Benjamin brinda esa imagen acertada con que Pontalis caracteriza al traductor: un ser en "souffrance": la doble acepción de esta palabra que convoca las ideas de suspenso y expectación, al mismo tiempo que la de sufrimiento, define su retiro

en el cuarto de Moscú.

Para quien se fascina ante los viajes, traducir la Recherche se parece más al movimiento que ellos postulan que a la sedentariedad que esta actividad reclama. Benjamin, entonces, se entrega a la traducción como el que en busca de un país desde siempre perdido, tendido hacia el infinito sobre mares finitos, parte hacia esa lengua remota, inexistente. Como el que, asido a un hilo sutil, aspira, con la anticipada certeza del fracaso, a aprehender un lenguaje absoluto, puro, anterior al lenguaje.

Quien traduce la Recherche, entonces, para perder, para extender la propia lengua, parte hacia el extranjero.

Para Theodore Adorno, Proust traducido por Benjamin es una de las grandes hazañas de la lengua alemana. Otras vieron en ese trabajo un exceso de libertad. Quienes desconocemos esa traducción podemos, a pesar de ello, conjeturar que allí, en ese viaje, Benjamin, que supo decir que la Recherche estaba planeada, como lo están las líneas de la mano, no sin dolor, perdió su lengua, su patria.

Si Benjamin hallaba en el perderse en el sinuoso camino que, como laberinto, toda ciudad ofrece al viajero, la gloria de cierto aprendizaje, acaso es posible también decir que sólo quien se arriesga a perder la propia lengua en las sinuosidades de otra es capaz de forzar sus fronteras. Importa poco saber orientarse en una lengua. Perderse, en cambio, requiere aprendizaje. Los rótulos de la frase deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas. Pero no es fácil, se sabe, para quien ya no es un niño, vivir siempre en el extranjero.

II

En las cartas cruzadas con Scholem se pueden leer los intereses, las pasiones, las obsesiones que, en el espacio de la política, de la filosofía y de la literatura, ocuparon a Benjamin entre los años de 1933 y 1940.

En la precariedad del exilio, cuando una tras otra se cerraban las puertas de las publicaciones que hasta entonces habían sido su sostén económico, Benjamin convierte a Scholem en su inestimable interlocutor. También, desde las primeras cartas, en el compilador de esa correspondencia. O mejor, Benjamin, en el exilio, pone al abrigo de esa correspondencia con Scholem, además de sus intereses, sus dolencias cotidianas, sus más mínimos gustos, los detalles que van llenando sus días. Como si esas cartas quisieran salvar de la dispersión inminente, de la incertidumbre cotidiana, su vida.

Las cartas no cesan de montar la escena de su escritura, de dramatizar el pacto del que surgen. Dirigidas a un amigo, privadas, pero escritas en el saber de su publicación. Cartas que no se piensan aisladas, sino partes, fragmentos de una correspondencia. Tendidas, entonces, entre el secreto y la publicación como el Diario de Moscú lo estaba entre el registro íntimo del

enamorado y la crónica de viaje.

Esa correspondencia deja leer las tensiones que la relación con la escritura -y con la lectura- producen en Benjamin. Cómo operan los textos leídos, cuáles son las lecturas postergadas, cuáles las por rehacer, cuáles las que se eligen y cuáles las que se le imponen. También de qué modo esos textos se inscriben en él vitalmente.

Se diría, leyendo sus cartas, que Benjamin vive para escribir. Indudablemente escribe, también, para vivir. Esta es la lucha que la correspondencia escenifica. Aquella en la que Benjamin resiste, al robar el tiempo del "trabajo", al postergar una y otra vez la escritura del ensayo sobre Eduard Fuchs, en función de otra escritura en la que cifra sus expectativas.

El 10 de diciembre de 1932 escribe a Scholem, acerca de *Infancia en Berlín*: "No creo que tenga que acompañar el manuscrito que te envió con muchas palabras. Si abrigo alguna esperanza respecto a su recepción, es porque, de todo lo que he hecho hasta ahora, es lo que más fácilmente puede prestarse a malentendidos. " Cuando los lectores comienzan a serle vedados, Benjamin conjetura acerca del efecto que producirá esta nueva obra; mientras tanto, para salvarla, trabaja en su traducción al francés en condiciones que merecen citarse: "... la traducción al francés de la Infancia en Berlín progresa. Trabajamos diariamente en ella. El traductor no sabe una palabra de alemán. La técnica con que avanzamos, como puedes imaginar, no es ninguna broma. Pero lo que de ella surge, sin embargo, es extraordinario" (Carta del 31/7/1933, desde San Antonio, Ibiza), con la esperanza de lograr su publicación fuera de Alemania. A la vez intenta cumplir sus compromisos con Adorno y Horkheimer y hallar un sitio donde reunirse con su archivo y su biblioteca. Es esta la atmósfera en que Benjamin abre la pregunta por Proust en una carta fechada en San Antonio, Ibiza, el 5 de julio de 1932: "... Hoy, por primera vez desde hace cinco o seis años, he vuelto a leer a Proust, y estoy impaciente por deducir algo sobre mí y sobre el tiempo que ha quedado atrás a partir del previsible contraste entre el efecto que esta lectura produjo en mí desde entonces y el que producirá ahora. Sin que considere este contraste demasiado extraño o profundo".

Si este comentario se diluye a lo largo de toda la correspondencia es porque quizá debamos entender que Benjamin prefirió responder a él con ese libro íntimo, no porque sea su propia vida la que en él se refiere, sino porque como él lo quería de las buenas traducciones, está escrito en la intimidad de la Recherche. En la carta fechada el 15 de enero de 1933 Benjamin agradece a su amigo los comentarios que le enviara sobre *Infancia en Berlín*: "... no podrás haberme dicho nada que fuera para mí una más atinada aprobación que el que, de hecho, algunos puntos hayan podido ser fiel reflejo de tu propia infancia". Allí es donde se "explica" la relación de su libro con el de Proust.

Como las hojas del viento deliberan entre sí con sordo murmullo, así se rozan los fragmentos de "Combray" con los de *Infancia en Berlín*. Casi

como en susurros: "Veladas" es el nombre de ese relato con que Benjamin recuerda todo un ritual de ceremonias y descos en torno al beso materno. Verdadero ritual de iniciación en la vida de su clase, en la casa iluminada para la fiesta, con la mesa cubierta de copas de cristal verde "para los vino del Rhin" y hogares donde los leños crepitan, Benjamin -pero también Proust- espera en la soledad de su cuarto la llegada de su madre, como quien espera un último regalo.

Al comprender la esencia del relato de Proust, "Veladas" comprende que la infancia, impersonal, está siempre más lejos de los propios recuerdos de la niñez. Entonces, quien vuelve sobre el niño que fue, más allá de toda historia de familia, alcanza una infancia anónima, un puro hogar de la vida, extraño al tiempo en que fuera niño, más allá de la historia. Más allá, también, de la nostalgia.

En su ensayo dedicado a Proust, Benjamin hablaba de dos formas de la felicidad: una himnica ligada a la idea de beatitud, la otra elegíaca que "consiste en el eterno volver a lo mismo, en la eterna restauración de la felicidad primera, originaria". Para él es esta segunda forma la que conviene al autor de La Recherche. A ella -dice- Proust entregó su vida y "sacrificó" el argumento, la unidad de los personajes, el curso del relato, el juego libre de la fantasía en su obra.

La felicidad en Proust leída por Benjamin -pero antes por Cocteau- nunca se corresponde con lo que muestran los ojos del escritor; es una felicidad anhelante, asociada a la "añoranza ciega, insensata y posesa": "esa añoranza brillaba en sus ojos -se lee- y no eran felices".

Sin pertenecer a la recóndita comarca del ayer, en la que todo pasado puede ser visto como el reino de la unidad lograda, el territorio deseado del retorno, y mucho menos a un mañana, la felicidad para Benjamin es aquello que ya no puede ser. Sin embargo, aunque quebrada, hay una promesa de plenitud, de reconciliación, siempre futura y siempre amenazada de imposible. La fidelidad a esa promesa -Adorno lo dice- al revelar con violencia el abismo existente entre ese estado y el presente, se paga con la tristeza.

Ni en el cuarto donde el niño atesora el beso materno como tampoco en la esperanza de una futura redención habita la felicidad.

Es en este espacio que cobra todo su sentido aquel viejo cuento de hada que Benjamin leía a Asia. Es sabido que en esos relatos de infancia la felicidad, a pasar de las muchas peripecias, está siempre asegurada. En ese cuento, que Benjamin agregó como nota preliminar a la versión impresa de *El drama barroco alemán*, escribe su "espinoso" contacto con la ciencia "institucionalizada" (2)

" Desearía contar por segunda vez el cuento de la Bella Durmiente. Duerme en su seto de zarzas. Y luego, al cabo de equis años, se despierta.

Pero no la despierta el beso de un príncipe feliz.

La ha despertado el cocinero al darle al pinche la sonora bofetada que retumbó por todo el palacio con la fuerza acumulada durante tantos años. Una hermosa criatura duerme tras el seto espinoso de las páginas siguientes.

Que no se le acerque ningún príncipe azul pertrechado con las deslumbrantes armas de la ciencia. Pues, al darle el beso, le ha de clavar los dientes.

Es, antes bien, el autor quien, como jefe de cocina, se ha reservado para sí el derecho de despertarla. Ya va siendo hora de que la bofetada resuene por las estancias de la ciencia. Entonces despertará también esa pobre verdad que se pinchó con la anticuada rueca cuando se disponía, indebidamente, a tejerse en el desván un talar profesora. "

No es un toque de humor lo que Benjamin deposita en esta segunda versión. Aquí su risa, como él lo viera en Proust, a riesgo de que su propio mundo se quiebre, lo menosprecia con una " sonora " carcajada.(3)

" No se nos ha dado la esperanza sino por los desesperados": con esa afirmación cerraba su estudio sobre el drama alemán. En esas mismas páginas, es su risa la que a modo de prólogo irrumpie y sacude al lector. Un prólogo en el que Benjamin se ríe como un desesperado y salva, para el mundo, como tributo, la esperanza.

NOTAS:

* "Otro oficio imposible" de J.B. Pontalis. Trad. de Rubén Biselli. en Rev. Paradoxa año I n° 1 Rosario.

1 cf. " La tarea del traductor " en *Ensayos escogidos*. Bs. As. Sur. 1967.

2 cf. *Diario de Moscú*, pág.55. nota 98. Bs. As. Taurus . 1990

3 cf. " Para una imagen de Proust", pág. 244. Allí Benjamin anota: " Puesto que lo que le preocupa (a Proust) no es el humor, sino lo cómico: no pretende levantar el estado anímico del mundo con la risa, sino que lo menosprecia con la carcajada. Corriendo el peligro de que ese mundo se haga trizas y el propio autor estalle en lágrimas. Y lo cierto es que ese mundo se quiebra . . . " en *Sobre el programa de la filosofía futura*. Ed. Planeta - de Agostini. Barcelona. 1986

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

De WALTER BENJAMIN:

Infancia en Berlín hacia 1900. Ed. Madrid. Alfaguara. 1982

Diario de Moscú. Buenos Aires. Taurus. 1990

- GHIERSOM SCHOLEM: *Correspondencia 1933 - 1940*. Madrid. Taurus. 1987

" La tarea del traductor" (Ed. cit).

" Para una imagen de Proust" (Ed. cit).

sobre WALTER BENJAMIN

ADORNO, T: " Caracterización de Walter Benjamin " en *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona. Ariel. 1969.

BACHELARD, G: *La poética de la ensoñación*, cap. III " Las ensoñaciones que tienden a la infancia. México. FCE, 1982.

GUTIERREZ GIRARDOT, R: " Walter Benjamin y sus afinidades electivas " en Rev. Quimera. n° 9 - 10. Barcelona. Julio - agosto de 1981

PONTALIS, J. B: " Otro oficio imposible" en Rev. Paradoxa año I n° 1. Rosario. 1986

RITVO, J.B: " La lengua de la traducción" (Idem)

EL SENTIDO DE UN FINAL. "El Doctor Francia visto y oído por sus contemporáneos", de J. A. Vázquez: un punto de partida para algunas reflexiones sobre *Yo el Supremo*.

Nora Bouvet

De acuerdo con J. Lotman, todo texto propone un modelo finito del mundo real infinito, pero los textos literarios que "hacen de la delimitación, de la finitez, la condición indispensable", marcan mucho más el principio y el final y lo hacen con distinta intensidad de acuerdo con la concepción del proceso histórico que tienen o el sistema ideológico que proponen. La novela, creadora de mundo por excelencia, relee hechos históricos y textos historiográficos como una manera de oponer nuevos modelos acerca del devenir histórico a los ya existentes, corregir ideológicamente la historia, reelaborarla (1).

Distintos críticos literarios han puesto atención en los comienzos como principio de diferenciación de posturas o de otros textos, momento de todos los posibles porque el texto "está por venir", todavía no ha sido escrito y contiene todas las virtualidades, pero muy pocos han reparado en los finales de los textos (2).

Yo el Supremo, consciente de que el orden narrativo es una apariencia de causalidad entre un principio y un final, tematiza esa tensión. Entre el segmento inicial "*Yo el Supremo* dictador de la república ordeno" y el último "Así, imitando una vez más al Dictador (...), el a-copiador declara", la novela de Roa Bastos narra una historia que no narra una historia... ¿Cómo leer aquí la palabra "historia"? ¿Cómo entender que se narra que no se narra?

Trataremos de interpretar este aparente juego de palabras (3) a partir de la lectura de "El Doctor Francia visto y oído por sus contemporáneos" del historiador paraguayo J. A. Vázquez (desde ahora "Visto y oído"), uno de los textos generadores de *Yo el Supremo* (4). De este libro Roa Bastos ha compilado desde la noción misma de compilación, vertebradora de la novela, múltiples consideraciones sobre la práctica histórica, fragmentos de documentos y comentarios que hace Vázquez, hasta el epígrafe, cuya operatividad en los textos es bien conocida.

LA COMPILACIÓN EN "VISTO Y OÍDO"

En el extenso prólogo de su libro, el historiador Vázquez explica que se propone rescatar al Doctor Francia de las versiones oficializadas "como

verdades históricas por las bayonetas de la (Triple) Alianza" y "recuperar el esplendente Paraguay de antes de la guerra, cuando las cosas se llamaban sencillamente por sus nombres y los nombres significaban sencillamente las cosas". Opera sobre la idea de que instaurar un estado supone una revolución y, por lo tanto, un revolucionario o subversivo que la conduzca y una "ancha y sólida base popular" que la sustente (pp. 3-11).

La compilación documental que incluye el texto, orientada de esta manera, es una respuesta a las celebraciones oficiales del Sesquicentenario de la Independencia del Paraguay en 1961, que "no es el de la Independencia sino el de la Revolución", sostiene Vázquez. En este sentido, "Visto y oído" se lee superpuesto al cónclave convocado por El Supremo en la novela para el día de su muerte (p. 435) (5), con el objeto de recuperar, en una tentativa de unión nacional, el sentido de su pensamiento revolucionario, sus "restos inmortales", contra el "cónclave" al que convocó el gobierno de Stroessner a los historiadores nacionales, para recuperar los "restos mortales" del doctor Francia en 1961, del cual Roa Bastos compila "algunas deposiciones" en el Apéndice de su novela (6).

Para re-generar la historia de su país, Vázquez se apoya en la compilación porque cree que es posible percibir la realidad del pasado reconstruyéndola a partir de cientos de documentos; confía en la investigación "dragadora de la historia" y en los investigadores que "disputan letras y palabras al rastro de las polillas y los roedores" en el Archivo Nacional de Asunción" (p. 43). Este ideal documentalista es en sí mismo una ficción interpretativa sustentada en una descripción neutral de los hechos del que *Yo el Supremo* se mofa reiteradamente en la persona de sus portavoces, "folletinistas de la historia que proliferan en el Paraguay, donde la historia misma es objeto de archivo y museo" (p. 203) que hacen lecturas ahistóricas de los documentos y convierten la historia en una ficción documentada.

"Debe desencantarse al lector porque esta obra no es lo que se llama un libro de historia. Carece de continuidad. No hay relato. Se ha omitido en ella todo juicio histórico y se ha cancelado, por decirlo así, la imaginación de los historiadores.

Se trata simplemente de una serie de documentos de época ... del documento original no siempre le es dado al compilador entresacar como pertinente, más que una determinada frase..." (p. 1)

El texto que Vázquez presenta de esta manera y que pretende establecer una relación transparente con su referente, es producto de operaciones retóricas ideológicas que descartan la ilusión de una inteligibilidad inmediata.

La organización de los 456 documentos en "Visto y oído" evidencia a la vez que una regularidad cronológica, una jerarquización implícita que remite a los hechos que merecieron ser incorporados en la compilación. Durante el siglo aproximado de historia paraguaya compilado, hay años o períodos en que pareciera que no hubiera sucedido nada y si nos preguntamos qué significa nada

para el compilador Vázquez, la respuesta nos remite siempre a su construcción del referente Francia revolucionario.

El interés revisionista, propio de la historia de legitimación de ideología dicotómica que "revisa" la historiografía liberal con su misma metodología, "opera sordamente" (7) en la elección misma del Dictador Francia como objeto del trabajo y en la selección que hace de los documentos. Como señala Barthes, la visión empieza siempre en el compilador porque no es necesario agregarle cosas propias a un texto para deformarlo, sino que basta citarlo, es decir recortarlo, para que un nuevo inteligible surja inmediatamente (8).

"Visto y oído" no tiene en cuenta el tiempo como problema histórico por excelencia sino que da por supuesto que el tiempo simplemente transcurre y en ese transcurso suceden hechos. Para Lévi Strauss, "la dimensión temporal disfruta de un prestigio especial en nuestra cultura, como si la dicronía fundase un tipo de inteligibilidad, no sólo superior al de la sincronía, sino sobre todo de orden más específicamente humano" (9). Este "prejuicio empírico" (10) se funda en la convicción de que la realidad no sólo es percible sino que es coherente en su estructura.

En la compilación de Vázquez, los documentos o fragmentos de documentos están ordenados cronológicamente y llevan un número de orden y un título o copete que los constituye en elementos de la estructura narrativa del relato que el autor dice que no narra. Esta sucesión cronológica genera el doble efecto de que el relato "refleja" la historia y de que la sucesión de hechos constituye un encadenamiento lógico. A este efecto de narración "natural" contribuye la falta de filiación archivística de los documentos compilados, lo que por un lado le resta valor frente a la disciplina histórica, pero por otro valoriza la compilación como narración en la medida en que los documentos no pueden ser utilizados por los historiadores salvo a través de esta compilación.

La historia biográfica y anecdótica que narra Vázquez sin reconocerlo, es escasamente explicativa pero sumamente rica en información y, justamente por eso, uno de los textos en los que más se basó Roa Bastos para verosimilizar su personaje en su circunstancia histórica. Puesto que Vázquez compila contra la historiografía político militar de héroes y hazañas que produjo "el estereotipo del Doctor Francia solitario, recluso, raro" (p. 28), no hace hincapié en el puro acto sin cotidianidad de las biografías tradicionales, sino que, por el contrario, crea una atmósfera cotidiana para el individuo Francia construido en su particularidad de intelectual talentoso. En el sentido lotmaniano de acontecimiento como "algo que ha sucedido pero que podría no haber sucedido" y que resulta digno de mencionarse, incluye numerosos documentos que apuntan más a acontecimientos desde el punto de vista novelístico que desde la perspectiva de la crónica. En este relato altamente indicial, Vázquez recoge innumerables detalles de la vida cotidiana (11) del pasado francista que intentan ser un eco de las irrecuperables adhesiones de la "muchedumbre" al dictador que, supone

Vázquez, se escuchaban diariamente en calles, plazas, mercados, chacras (p. 36). Por todo ello, la compilación "Visto y oído" resulta una falsa polifonía recubierta por la "monofonía" revisionista.

LA COMPILACIÓN EN YO EL SUPREMO

Lo que en el texto de Vázquez aparece con una cierta preocupación por las figuras del lenguaje o la textualidad del documento "para mantener estilos, matices, giros del lenguaje, voces, espíritu de época" (p. 6), se convierte en *Yo el Supremo* en un minucioso trabajo de compilación de sintagmas cristalizados, tonos de voces, fragmentos que conspiran en la novela contra los mismos textos compilados conformando una verdadera red de dilaciones y de versiones.

Vázquez no lee los documentos como textos, es decir, como acontecimientos en la historia del lenguaje y de la cultura, no hace del documento un objeto de comprensión en sí mismo, sino un medio para comprender otra cosa. Esta ahistoricidad en el tratamiento de los textos en Vázquez se convierte en una profunda historicidad en *Yo el Supremo* donde las palabras compiladas son verdaderos actos de habla, hechos históricos que actúan. En el espacio del texto lo único real es la escritura que va "siendo y haciéndose", como trataremos de mostrar, entonces todo es compilable y todo es compilado, incluso la idea misma de compilación.

La metacompilación *Yo el Supremo* compila del libro de Vázquez la acción misma de compilar como "narrar sin narrar". Vázquez, compilando documentos, narra una historia que ficcionaliza no narrar. Compila lo "visto y oído" apoyándose en el prestigio del testimonio directo en nuestra cultura en la que el que sabe es el que ve y oye y así pretende dejar hablar "naturalmente" a las distintas voces compiladas, pero como tiene un final preciso que narrar, las orienta monológicamente y narra la historia legitimadora de Francia revolucionario.

El trabajo de recolección documental de Vázquez se disfraza en la ficcionalidad que supone una naturalización del modelo narrativo biográfico y narra una historia que produce el efecto de no ser narrada. Vázquez hace la compilación pero fatalmente la compilación lo transforma en compilador - narrador. Al obligarlo a dar necesariamente una ordenación a los documentos, narra la historia que "quiere" narrar: la de la revolución francista latente ("empollando" en *Yo el Supremo*) (12) en el Paraguay.

Yo el Supremo, metacompilación gestada "contra", en sentido bajtiniano, la compilación como la entiende Vázquez, no disfraza su ficcionalidad sino que, por el contrario, reconoce expresamente que narra una historia. Pero, como la historia que narra consiste en narrar que no narra una historia, no tiene un final preciso que narrar. De esta manera, las voces compiladas, provenientes de todos los saberes, interrelación de pasado-presente-futuro en la cultura (que se

confunden con ella): literarios, filosóficos, del refrancero popular, historiográficos, etc., resuenan polifónicamente, estereofónicamente, conspirando entre sí, "haciendo siendo" una conspiración. *Yo el Supremo* no es la historia de una conspiración, volveremos sobre esto, sino una conspiración de textos, por lo tanto, el Compilador (con sus desdoblamientos) es una voz conspiradora más en el entramado de voces.

Para El Supremo, "Los hechos están ahí. Son mas fuertes que la palabra. Tienen vida propia" (p. 228), no pueden ser narrados. "Ninguna historia puede ser contada" (pp. 15, 35). "Los hechos no son narrables" (pp. 91, 429), repite El Supremo en la novela haciéndose eco de quienes desde Nietzsche en adelante reflexionaron sobre el "hecho" en nuestra cultura.

Ya en 1961 Lévi Strauss señalaba que "la noción misma de Hecho histórico recubre una doble antinomia. Pues, por hipótesis, el hecho histórico es lo que ha pasado realmente; pero ¿dónde ha pasado algo? Cada episodio de una revolución o de una guerra se resuelve en una multitud de movimientos psíquicos e individuales... Por consiguiente, el hecho histórico no es más "dado" que los otros; es el historiador, o el agente del devenir histórico, el que lo constituye por abstracción" (13). Una década después, el historiador Paul Veyne reconocía la imposibilidad de hablar de un hecho en forma absoluta, sin incluirlo en una intriga cuya lógica defina su pertenencia (14).

Más recientemente, el historiador Hayden White (15) ha demostrado que no es posible relacionar hechos reales o inventados entre sí sin una matriz ficcional o "poética", que en el acto mismo de identificar y describir los hechos reales, al historiador se le imponen los modos tropológicos pre-figurados por el lenguaje para relacionar la parte con el todo y el tropo elegido por el historiador pre-figura a su vez los modos de encadenamiento y explicación de los hechos, modos que implican determinadas posiciones ideológico políticas, por lo que toda narración histórica supone operaciones sobre la legalidad, la legitimidad, la autoridad.

El trabajo del historiador, para White, consiste en hacer de la estructura narrativa un ícono o modelo de estructuras y procesos del pasado, es decir, en dar sentido a los hechos volviéndolos familiares a través de modos narrativos y explicativos previstos para la cultura. En este sentido, la existencia misma de un hecho, real o inventado, depende de su ubicación en la serie narrativa de acuerdo con la clase de relato que quiera hacer el historiador.

"No vivimos relatos, dice White, sino que retrospectivamente damos sentido a nuestras vidas en forma de relatos". La historia y la literatura otorgan sentido del mismo modo, pero experimentamos lo ficcional en la historia como una explicación acerca de la realidad y la ficción novelesca como la creación de un mundo.

En *Yo el Supremo*, el orden narrativo unidimensional, la falsa naturalidad de la secuencia causal, es burlada en la narración y entre un "acontecimien-

to" y otro se abre un amplio espacio que no es el de los "posibles narrativos" de Bremond (16).

Las transformaciones en la estructura de los tiempos cronológicos produce efectos de actos no acaecidos aún y de cosas no existentes, mutaciones en el curso "normal" de las consecuencias que deberían surgir espontáneamente: discontinuidades temporales, detenciones fragmentarias, otros movimientos de frases, otros ritmos. Las acciones y sus efectos, los actos y sus consecuencias, avanzan, retroceden o quedan suspendidos fuera de las estructuras del tiempo lógico en una falsa apariencia de presente. "Escribe despacio, no te apures", recomienda El Supremo en sus lecciones de escritura a Patiño con palabras mallarmeanas, "La pasión de tu apuro proviene de creer que siempre estas en presente. Malinformado aquel que se proclame su propio contemporáneo" (17).

Al no poder admitir puentes en el devenir histórico sino rupturas y discontinuidades, *Yo el Supremo* no fija el pasado sino que este adquiere todo el valor de acontecimientos, ya no en el sentido de "lo que sucedió pero hubiese podido no suceder" de Lotman, sino de acontecimientos abiertos a la serie de los posibles que "ya han sucedido" (pp. 214, 228), "suceden sucediendo" (pp. 113, 429), "suceden sin suceder" (p. 113) o "tal vez no han sucedido realmente salvo en esta escritura imagen" (p. 214).

Esta libertad en el manejo de tiempos y hechos le permite a Roa Bastos leer de distinta manera las relaciones establecidas entre los hechos del pasado para modificar o anular sus consecuencias y así modificar el futuro. Porque los hechos son inmodificables ya que "están ahí" y no pueden narrarse, lo que importa son las modificaciones posibles que pueden tener los hechos que sucedieron de una determinada manera pero que hubiesen podido suceder de otra. "Uno nunca llega a comprender de que manera nos sobrevive lo hecho" (p. 275) le dice El Supremo a Belgrano con quien se identifica más allá de las diferencias del tiempo y de la muerte.

EL SENTIDO DE UN FINAL

Es nuestro propósito, considerar detalladamente, separado en 5 segmentos, el ultimo párrafo de *Yo el Supremo*, incluido en la "Nota final del compilador":

"Así, imitando una vez más al Dictador (los dictadores cumplen precisamente esta función: reemplazar a los escritores, historiadores, artistas, pensadores, etc.), el a-copiador declara, con palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos Apuntes se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. En consecuencia, los personajes y los hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector".

1. "Así"

Es decir, como consecuencia de que absolutamente todo ha sido compilado, de que "No hay en la compilación una sola página, una sola frase, una sola palabra, desde el título hasta esta nota final" que no haya sido copiada fielmente de "lo ya dicho y compuesto por otros".

Aunque no consideremos literalmente cierta esta afirmación, cuya demostrabilidad es desalentada por el mismo Compilador al incluir como material compilado "unas quince mil horas (cinco años de trabajo a un promedio de ocho horas diarias: el tiempo de producción de *Yo el Supremo*) de confusas entrevistas grabadas, la compilación funciona como una maquinaria que absorbe toda la producción textual hasta confundirse con ella. *Yo el Supremo* compila desde la idea misma de compilación de Vazquez, como vimos, hasta los argumentos sobre el valor de la compilación como libro que "dicta" (y aquí dictar tiene el sentido del "dictare", que veremos) el pueblo de los Pensamientos de Pascal (18) contra "El libro que vendrá" de M. Blanchot y otros teóricos literarios.

La novela-compilación no es una historia fabulosa, no contemporánea, obra de la imaginación "maestra del error y de la falsedad, tanto más embustera cuanto no lo es siempre" (19) que usan los escritores porque no tiene poder, sino uno de esos grandes Libros, hechos por el pueblo que trasmite "sus misterios de edad en edad. Siempre nuevos. Siempre actuales. Siempre futuros" (p. 74) como la Biblia y la Ilíada.

Yo el Supremo es El Libro (pp. 445, 456) "numeroso, despersonalizado, sin causalidad, hecho siendo" como es "Un coup de dés" de Mallarmé para Blanchot, pero "despersonalizado" en otro sentido. Para Blanchot:

"El Libro no tiene autor, porque se escribe a partir de la desaparición hablante del autor. Necesita del escritor, en tanto que este es ausencia y lugar de la ausencia. El libro es libro cuando no remite a alguien que lo haya hecho, tan puro de su nombre y libre de su existencia como lo es del sentido propio de quien lo lee" (20).

Pensar la compilación como escritura o libro que hace el pueblo es un modo democrático de pensar la literatura por parte de Roa Bastos frente a las concepciones aristocratizantes, incluso místicas. La forma que adquiere su novela del pueblo es la de una red interdiscursiva en funcionamiento, haciéndose sin cerrarse, en la que sentimos que nuestra voz de lectores participa. *Yo el Supremo* no se reconoce en "Ecce Liber", Libro Absoluto de Blanchot; por el contrario, porque conspira contra toda forma de Absoluto, se reconoce en los libros que hace el pueblo para que los particulares lean (pp. 74, 296, 467), Libro inconcluso, empastado, ilegible, con las letras desparramadas y carcomidas (p. 456), realmente, y aquí sí la palabra tiene todo el peso de lo real, "hecho siendo" en la historia, en la cultura, como una compilación infinita.

2. "(los dictadores cumplen precisamente esta función: remplazar a escritores, historiadores, artistas; pensadores, etc.)"

Blanchot en "El libro que vendrá" dice:

"Así los dictadores vienen naturalmente a remplazar a los escritores, a los artistas y a los pensadores". (21)

Para Blanchot, el *escritor* es el poseedor del misterio de la escritura, que tiene la responsabilidad de acallar "la palabra literaria", "palabra secreta sin secreto", "rumor inicial", "murmullo solitario", "palabra no-hablante que se parece mucho a la inspiración pero no se confunde con ella". Si se produjera la muerte del "último escritor con quien desaparecería sin que nadie lo supiera, el pequeño misterio de la escritura", dice Blanchot, sobrevendría un "gran asco de los libros" y "esa miserable violencia que se observa en todos los periodos de debilidad que reclaman la dictadura", por que el *dictador*

"es el hombre del "dictare", de la repetición imperiosa, el que pretende luchar contra el peligro de la palabra extraña, cada vez que ésta se anuncia, mediante el rigor de un mandamiento sin replica ni contenido. A lo que es el murmullo sin límite el opone la nitidez de la consigna... la palabra fijada de la razón real que manda y no duda nunca." (22)

Es por eso que para Blanchot los dictadores rempazan "a los escritores, artistas y pensadores".

El hecho de que Roa Bastos haya incluido "Historiadores" y "etc." entre los depositarios de la escritura subraya el enfrentamiento directo con la ideología de Blanchot y otros teóricos que identifican escritura y literatura, piensan la escritura como exclusividad de la literatura, de acceso secreto, permitido sólo a privilegiados depositarios de un Absoluto que se apoyan en la mistificación del lenguaje y la fetichización de la textualidad (23).

La inclusión de "historiadores" subraya, además, el rol que Roa Bastos asigna a la historiografía en relación con la literatura en el Paraguay, "una literatura sin pasado, en el sentido de una literatura carente de tradición, de un sistema de obras ligadas por denominadores comunes, lo que significa un pasado sin literatura" durante el cual la cultura paraguaya se expresa en gran medida a través de la práctica de los historiadores. La historiografía paraguaya recubre la ausencia de una narrativa literaria esbozando ficción novelescas, algunas de las cuales Roa Bastos hace funcionar en *Yo el Supremo*, como los monólogos del Supremo, esfinge-quimera, como su perro Sultán.

Este reconocimiento de la historiografía acerca a Roa Bastos a las posturas de historiadores contemporáneos como H. White, para quien la escritura de la historia tiene sus orígenes en la imaginación literaria, cuando pertenecía a las Bellas Letras, "su mayor recurso de fuerza y renovación" (25), o R. Danton quien propone "ensayar ideas y probar direcciones en la interpretación cultural" (26) utilizando la imaginación como recurso genuino. El rigor

historiográfico exige actualmente una aguda conciencia del carácter imperfecto y provisorio de toda explicación sobre el pasado, la que se reconoce limitada por la ignorancia del futuro. Por ello pone en juego la escritura en el sentido barthesiano del término, como práctica que, situada entre la lengua y el estilo, adopta una permanente vigilancia del lugar desde el cual se habla, una atenta prevención contra la supuesta transparencia del lenguaje, un compromiso con la forma cuyos límites se saben fijados por la historia y, sin embargo, un deseo de transgredirlos que es una ética contra la "escribanía" (los "escribanos" en *Yo el Supremo*) y una valoración del trabajo artesanal.

En cierto sentido *Yo el Supremo* es una ininterrumpida reflexión sobre la escritura que hace El Supremo durante las lecciones sobre el dictare que da a Patiño, en las cuales acude a todos los subterfugios posibles para controlar y dominar la escritura sin lograrlo.

3. "imitando una vez más al Dictador, el a-copiador declara"

"imitando una vez más al Dictador": el a-copiador imita y ha imitado antes, por lo menos reiteradas veces, al dictador, lo que de acuerdo con el sentido blanchotniano de la palabra "dictador" significa que ha imitado la palabra del dictare, "palabra de mando, de autoridad, palabra por encima de las palabras" (p. 35), palabra del autor tradicional, de la omnisciencia de la tercera persona gramatical o no persona benvenistiana, como imitó también la palabra dubitativa, personal, del Yo del Dictador.

Lo que en el epígrafe de "Visto y oído" expresa la ardua experiencia del trabajo de compilación de J. A. Vázquez, quien termina su prólogo reconociendo que su "colección no es en último término sino una masa de palabras":

"Si alguien debe quejarse de las letras, ese soy yo, puesto que, en todo tiempo y en todo lugar, sirvieron para perseguirme. Pero es necesario amarlas a pesar del abuso de que ellas se hizo; como es necesario amar a la patria, por muchas injusticias que en ella se padezca. Voltaire, 30 de agosto de 1755".

donde el "yo" fusiona el yo, personaje histórico José Gaspar Rodríguez de Francia y yo, historiador José Antonio Vázquez, se complejiza en gran manera en *Yo el Supremo* que pone en boca de El Supremo desfalleciente este epígrafe (p. 445).

El Supremo está encabalgado sobre el siglo XIX, la tercera persona de la novela realista, y el siglo XX, el yo desgarrado de la "nueva novela", en el "Yo el" compilado de la expresión colonial "Yo el Rey" y de las reflexiones de Blanchot sobre "El hombre sin particularidades" de Musil. Entre el performativo inicial "*Yo el Supremo* Dictador de la República ordeno" y el final "imitando al dictador, el a-copiador declara", es decir entre la primera/tercera persona y la tercera-que-imita-a-la-primera/tercera, tiene lugar la disputa por las personas

gramaticales en la narración que es una lucha político ideológica por la soberanía que no desarrollamos aquí dadas las limitaciones de este trabajo.

"el-acopiador": el Compilador, acopiador que junta y acumula material, se convierte en a-copiador narrador. La operación ejercida una vez más sobre el significante carga todo el peso de los opuestos no disyuntivos en que se basa la intertextualidad en *Yo el Supremo*. Copiar es y no es copiar, se copia pero lo copiado no es una réplica exacta de la copia sino que siempre dice otra cosa.

Yo el Supremo copia, entre otras muchas, la voz de Vázquez para significar la compilación y la de Blanchot para hablar del rol del dictador y de la despersonalización del texto, pero las descentra, las saca del lugar absoluto que tienen en "Visto y oído" y *El libro que vendrá* donde aparecen opuestos a la narración, la escritura y el pueblo respectivamente, procedimiento de descentramiento de toda voz que pretenda erigirse como verdad que se da en toda la novela.

"declara": El verbo declarar refuerza aquí la palabra del dictare, en la medida en que dentro de los verba dicendi requiere como sujeto la ley o alguna forma de autoridad.

4. "con palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos Apuntes se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada"

M. Blanchot en "El libro que vendrá" traduce esta reflexión de R. Musil en 1932 sobre su novela "El hombre sin particularidades":

"La historia de esta novela se reduce al hecho de que la historia que en ella debía ser contada no ha sido contada" (27).

Como creemos que Roa Bastos compiló la cita del texto de Blanchot en español (28), debemos reparar en las diferencias semánticas entre "debía" y "debió" y entre "contar" y "narrar". "Debió" acentúa el deber ser de la narrativa, la norma de la causalidad y de la sucesión temporal, y el verbo "narrar", prácticamente no usado en el discurso cotidiano, se relaciona con la teoría literaria, por lo que connota aquí los ataques a la narrativa como representación de acontecimientos, cuyos límites *Yo el Supremo* explora pero debe acatar.

Si simplificando las leyes narrativas las reducimos a leyes del enunciado y leyes de la enunciación, a nivel del enunciado *Yo el Supremo* no narra la historia "que debió ser narrada", la historia de la conspiración pasquinera que se abre al comienzo y podemos diagramar:

Descubrimiento de la conspiración
 "Una partida de granaderos lo (el pasquín) descubrió"
 El pasquín no es narrado, se hace presente, irrumpe (efecto logrado tipográficamente)

→ Búsqueda de los conspiradores
 "Allanar la casa de los antipatriotas"
 El infinitivo marca la orden narrativa de proseguir la secuencia.

~~~~~  
 Crea un mundo autónomo,  
 una conspiración. que  
 Avanza

~~~~~  
 Invade la narración,
 (la relación causa-efecto)
 Se suspende

Del pasquín "debió" hacerse una historia, eso era lo esperable, como lo señala el infinitivo "allanar", pero no es posible hacerlo porque su descubrimiento sucede, no se narra, es un hecho y "los hechos no son narrables". *Yo el Supremo*, en vez de narrar la conspiración pasquinera, conspira, pero la conspiración repite los modos de encadenamiento de una secuencia conspirativa, a causa de la "fatalidad del lenguaje" que nos obliga a tomar sus pre-figuraciones para relacionar los hechos entre sí desde el mismo momento en que los identificamos, como muestra H. White. En consecuencia de ello, los "Apuntes" "encierran" una historia que podemos diagramar así:

Irrupción del pasquín, es decir irrupción de la Escritura, palabra perturbadora, subversiva, conspiradora por excelencia (efecto logrado también tipográficamente)  Intentos de detenerla, de contraponerle otra escritura, porque una escritura sólo puede ser "vencida" por otra escritura (dictado-escritura de la palabra del dictare-, repetición, conjura del azar, dominio sobre el tiempo, lecciones de escritura, escritura de una novela, etc.)  Triunfo de la Escritura, surge el Libro (la compilación, libro que hacen los pueblos para que los particulares lean).

Yo el Supremo no es el relato de un acontecimiento, sino el acontecimiento mismo y el lugar donde el acontecimiento se produce. El pasquín simplemente aparece, es un hecho que "está ahí" como dice El Supremo; acontece su aparición, pero ese acontecimiento sucede en la historia, en el tiempo, esencia de la narración, tiempo otro que el tiempo cotidiano, tiempo narrativo lineal y lógico que dominando la causalidad, impone la seguridad de una historia circumscripita entre un principio y un final, apariencia de causalidad. La construcción de la intriga, ley del género, apenas sostiene la extensa compilación, escritura fragmentaria de una pluralidad de puntos de vistas relativos, en la que la novela piensa el poder absoluto y lucha contra las verdades institucionalizadas.

5. "En consecuencia, los personajes y los hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector"

A nivel enunciación, se ha roto el contrato narrativo básico "no hay relato sin narrador", porque el Compilador a-copiador ha asumido la voz del narrador sólo para negarse como narrador puesto que "la historia no ha sido narrada". La última palabra del Compilador, supremo amanuense de la escritura, se niega a sí misma diciendo que estamos frente a un mundo ficticio y autónomo, donde nadie habla de nada ni de nadie, sino que suceden cosas y personas hablan.

En *Yo el Supremo* -mundo autónomo, modelo del mundo infinito real donde la escritura compila contra los dictadores, la autoridad, la ley, nadie narra sobre personas y cosas. La compilación - conspiración, habla ficticia de la novela, narra personas y cosas. Entre el comienzo y el final lo único real es el espacio del libro, desde el principio cuando es todavía todos los mundos posibles hasta el final en que se conforma uno de esos mundos posibles y deviene el Libro, que, aunque carcomido, ha logrado en ese espacio "irreal-real" (p. 75) de la escritura, dar muerte a la Dictadura.

En este sentido, *Yo el Supremo* es un texto doblemente conspirativo porque es una conspiración de voces que conspiran contra las normas narrativas establecidas. No narra un sucedido sino que está sucediendo, está conspirando contra la dictadura y así logra una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector".

La escritura ha logrado, como quería El Supremo, "hacer que la palabra sea real", no "convertir lo real en palabras" (p. 67) y así "rehacer la historia" (p. 210) o, como exige Blanchot de la literatura, imponer lo imaginario como real, un "todavía no" (29) conocido de lo real, porque nuestro conocimiento de la realidad está limitado por nuestra ignorancia del futuro, y con esto afirmar lo ficticio que encubre lo real. Cuestionándose como ficción, *Yo el Supremo* busca reintegrarse a la seriedad y responsabilidad del mundo y de la historia: la dictadura en el Paraguay, "el país más acorralado y perseguido de este continente" (p. 325).

Notas

- 1- Lotman, J. Estructura del texto artístico, Istmo, Madrid, 1970 y Lotman, J.M. y Escuela de Tartu, Semiótica de la cultura. Catedra, Madrid, 1979.
- 2- Kermode, F. El sentido de un final. Estudios sobre teoría de la ficción, Gedisa, Barcelona, 1983.
- 3- W. Kryszinski llama "boutade" a esta expresión de R. Musil para referirse a su novela "El hombre sin cualidades", Cfr. W. Kryszinski, Carrefours de signes, Mouton, 1981, p. 99.

4- J. A. Vázquez, *El Doctor Francia visto y oído por sus contemporáneos*, Eudeba, Buenos Aires, 1975. No hemos consultado la primera edición: Paraquaria, Asunción, 1962.

Tomamos la expresión "texto generador" en el sentido de A. Roa Bastos, "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo", *Escritura* II, 4, 1977, pp. 167-93.

5- Citamos por la tercera edición en español, A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, Siglo XXI, Buenos Aires, Febrero de 1975.

6- Cfr. Los restos mortales del Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia, Ministerio del Interior, Asunción, Junio de 1962. Según Krystyna Pisera, "Reflejo de la situación actual del Paraguay en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos", en *Rev. Estudios latinoamericanos*, Academia de Ciencias de Polonia, Instituto de Historia, N° 5, 1979, pp. 97-102, el propósito de la convocatoria de Stroessner era, por un lado distraer la atención pública de sus manejos relacionados con la entrega del Paraguay y con la represión guerrillera en el interior del país llevada a cabo por el ejército paraguayo, asesorado y reforzado por EE.UU. y, por otro lado, presentar a Stroessner como heredero del dictador Francia.

7- J. Starobinski, "La literatura, el texto y el interprete", en Le Goff, J. y Nora, P. *Hacer la historia*, vol. II, Laia, Barcelona, 1979, p. 183.

8- R. Barthes, *Crítica y verdad*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1972.

9- C. Lévi Strauss, *EL pensamiento salvaje*, F. C. E., México, 1964, p. 371.

10- H. White, *Las ficciones de la representación fáctica*, p. II. Ver nota 15.

11- Sobre estos detalles de la vida cotidiana, revalorados por las corrientes historiográficas actuales, el historiador paraguayo se preguntó, "una y otra vez, si pese a todo puede carecer de interés el dato menor o la referencia por ínfima que parezca" (p. 1). Cfr. R. Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, F. C. E., México, 1984.

12- La "voz desconocida" increpa a *El Supremo* por no haberse comido el "huevo de la Revolución" que había puesto a incubar, pp. 121, 456.

13- C. Lévi Strauss, op. cit., p. 372

14- P. Leyne, *Cómo se escribe la historia. Ensayo de epistemología*, Fragua, Madrid, 1972, p. 48.

15- H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973 y *Tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, 1978. Hay traducción parcial de este último libro: *Las ficciones de la representación fáctica. El texto histórico como artefacto literario*, Serie Papeles de N° 4, Instituto de Investigaciones, Facultad de

Humanidades y Artes, UNR, 1988. A esta traducción nos remitimos en las notas; los números romanos corresponden a las páginas.

16- C. Bremond, "La lógica de los posibles narrativos", en R. Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

17- Citado por M. Blanchot, *El libro que vendrá*, Monte Avila Editores, Caracas, 1969, p. 257. Cfr. las luchas de *El Supremo* con el tiempo en *Yo el Supremo*, pp. 199, 211, 213, 214, 345 entre otras.

18- *El Supremo* apoya sus reflexiones en la nota final y en pp. 74-75 sobre el valor de la compilación como libro que dicta el pueblo adaptando el *Pensamiento* 682 de Blas Pascal, su "compadre Blas". Aquí Pascal argumenta a favor de la religión judeo cristiana como la única y verdadera religión, para lo cual "demuestra" la antigüedad de los judíos apoyándose en que la ley de las Doce Tablas está contenida en el libro más antiguo del mundo, escrito por Moisés, historiador contemporáneo a los hechos, a diferencia de la *Iliada* y las historias chinas y egipcias que fueron hechas por historiadores fabulosos, no contemporáneos de las cosas sobre las que escriben.

Cfr. Blas Pascal, *Pensées*, Editores Garnier Freres, París, 1964. Texto de la edición Brunschvieg.

Además de Pascal (pp. 108 y 446), reciben la distinción de compadres por parte de *El Supremo*: Rabelais (pp. 15 y 71), Lucrecio (p. 69), Rousseau (p. 81), Marco Aurelio (p. 247), Bompland (pp. 282 y 284) y Franklin (pp. 246 y 446). En pagina 333, el Compilador alude a esta institución paraguaya.

La palabra paradójal de Pascal es frecuentemente citada, glosada, negada o elogiada en toda la novela desde p. 9 hasta la Nota Final.

19- B. Pascal, *Pensamiento* 82. *Yo el Supremo*, p. 23

20- M. Blanchot, op. cit., p. 257.

21- M. Blanchot, op. cit., p. 248.

22- M. Blanchot, op. cit., p. 247-8

23- Cfr. H. White, *El momento absurdista en la teoría contemporánea*, Dpto. de Idiomas Modernos, F. H. y A., UNR, Rosario 1989. Incluido en H. White, *Tropics of Discourse*, op. cit.

24- A. Roa Bastos, "La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual", en S. Sosnowski (comp.), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1986.

25- H. White, el texto histórico como artefacto literario, en H. White, op. cit, p. XLX.

26- R. Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, F. C. E., México, 1984.

27- *M. Blanchot*, op. cit., p. 167.

28- Consideramos que "El libro que vendrá" de Blanchot es otro de los "textos generadores de *Yo el Supremo*"

29. *M. Blanchot*, op. cit., p. 169.

Rosario, Febrero de 1990. Este trabajo fue presentado al III Congreso Internacional del Centro de Estudios de literaturas y civilizaciones del Río de la Plata, Julio 1990, Regensburg, Alemania.

ENTRE EL CÓDIGO Y LA QUIMERA: Desvelos de los contemporáneos*

Claudia Caisso

...lo nuevo es anhelo de lo nuevo, apenas es ello mismo: tal es su constante mal. Lo que siente como utopía es sólo la negación de lo existente y depende de ello. Está en el centro de las antinomias contemporáneas el que el arte deba y quiera ser utopía con tanta mayor decisión cuanto que esta queda obstruida por la realidad...

T.W. Adorno "Novedad, utopía, negatividad", *Teoría estética*.

...el mundo poético se edifica precisamente en las zonas más vivas del ser: el deseo, el miedo, la angustia, el gozo... en todo lo que hace en fin hombre al hombre...

José Gorostiza, *La poesía actual de México*, 1937.

Uno de ellos era un viajero infatigable, deseoso de escribir poemas en los que se pudiera atisbar paisajes diminutos o momentos fugaces del mar: otro construyó una especulación sobre el arte, la política y la poesía con rigurosas nociones que, deudoras de las obras de André Gide y de Paul Valéry, impondrían ser articuladas en la proximidad de las prescripciones de la ciencia. Excediendo el ámbito intelectual que Carlos Pellicer y Jorge Cuesta, entre otros, contribuyeron a crear, José Gorostiza habría de ser un digno aunque a veces contradictorio lector de razones ignoradas. De allí se deriva, tal vez, el hecho de que una figura de ajedrecista pueda, junto a los movimientos carentes de "libertad irrestricta" de sus piezas, condensar tan eficazmente en las "Notas...", algunas de sus preocupaciones más vigorosas en torno del problema de la expresión poética (2). Entre las cavilaciones que la reflexión acerca de la calidad de su estilo le imponía (3), así como en la formulación del anhelo de acallar los motivos y los tonos más tenaces que vibraban en la escritura de los poetas de su tiempo (4), es posible advertir los indicios de un borde singular, una suerte de "juego reglado" por los efectos retóricos del silencio (5). Con el propósito de situar el valor de producción, es decir, de contextualizarla en el marco de la denominada modernización literaria mexicana, y de devolverla además, a la vinculación que en el poetizar entraña con el saber la metáfora, nos parece necesario considerar una serie de aspectos que, involucrando una vasta interrogación dirigida a la cultura, se constituye a su vez como horizonte de escritura.

En la indagación crítica de la forma hacia la que la totalidad de los poemas de Gorostiza desde *Muerte sin fin* (1939) se dispone, y por la que se

exponen los nombres más precisos con los que interpelar la opacidad del mundo, también intervienen un conjunto heterogéneo de textos en prosa. Late en algunos comentarios bibliográficos y discursos académicos la intención de iluminar el acontecimiento poético, de investigar su esencia decididamente ajena a la vida moderna.

Hacia el destello del instante, enfatizando que el tiempo *en* el poema es radicalmente otro respecto de la causalidad que resguarda al habla cotidiana, Gorostiza argumentaba acerca de la dificultad existente para definir, en el espacio en el que la voz debe su aventura al canto, el desvanecimiento del lugar de la sustancia. No sólo el "Esquema para desarrollar un poema", sino también los pasajes de sus "Notas sobre poesía" dedicados a concitar la atención sobre la inestabilidad de la voz (en el sentido en el que Valéry la adjudicaba al término (6) contemplan el problema de la representación como desrealización.

Aparentemente destinadas a fijar las técnicas con las que la lengua poética se distanciara de las entidades que constituyen el "mundo" circundante, aquellas reflexiones construyen, en cambio, la oquedad del objeto de referencia y exponen en la simulación, la potencialidad analítica del lenguaje.

En la tercera secuencia de "Muerte sin fin", leemos:

"...Pero en las zonas íntimas del ojo
no ocurre nada, no, sólo esta luz
...
como un espejo del revés, opaco,
que al consultar la hondura de la imagen
le arrancar otro espejo por respuesta..." (7)

Al pensamiento de la relación de las palabras con las cosas, la imposibilidad de detener el enigma de la poesía, le propondría la diáfana oscuridad de un estilo cuya albura no cesa aún de tramar los vestigios de valiosas sospechas. Como en otras teorías de las denominadas vanguardias literarias latinoamericanas -pensamos estrictamente en las de Vicente Huidobro y César Vallejo- hay en su especulación sobre el arte moderno un reconocimiento explícito del valor del artificio. Sin embargo se nos ocurre que allí es indispensable plantear la búsqueda de lo nuevo en el lugar donde se la pueda imaginar exenta de la espera de un acto rupturista a ejercerse sobre los modelos literarios o en la estructura gramatical del discurso.

Y aún cuando en esta oportunidad no nos detengamos demasiado en la descripción de la complejidad del fenómeno, podríamos tal vez cifrarlo en la pregunta acerca de *qué fue lo nuevo del modernismo que los escritores de Contemporáneos* habrían sido capaces de leer (8). Porque si son obvias sus dificultades cuando al criticar la producción de aquel movimiento, lo reducen a un "exceso" de musicalidad, o cuando, acaso por soledad, exaltan la figura de González Martínez, otras son las tensiones que se vislumbran a propósito

de la elección de López Velarde, sobre las que nos interesaría volver más adelante.

Al comentar *Cripta* de Torres Bodet, Gorostiza elogiaba en él algunas de las que fueron sus estrategias favoritas:

Hay en todo el libro una musicalidad sencilla, como de canto llano, que se apoya apenas en el juego de las asonancias, caídas casi siempre al azar, pero sostenidas con firmeza.

Ni violencias sintácticas, ni logogrifos. El lenguaje corre con tanta naturalidad, en períodos tan lípidamente eslabonados, que a veces da la sensación de que el poeta se abandona al placer de no estrecharlo o ceñirlo a un rigor excesivo, para que busque su cauce, como agua en pendiente. Aquí y allá, en esta deliciosa dejadez, Torres Bodet admite un acento clásico; se recuerda a sí mismo en su voz de otro tiempo; evoca el discurso metódico y tranquilo de antiguos maestros, como González Martínez a quien tanto debe nuestra poesía actual, y todo ello con una destreza que no sólo ignora sino que entraña, quintaesenciada, la gran aventura de la poesía moderna... (9)

En ese sentido, apaciguar, silenciar, filtrar, representan algunas de las acciones que en su poética comprometen tanto momentos autoreflexivos e intermitentes del decir del poema, como inflexiones más generales que tangencialmente desbordan aquella referencia.

Uno de los efectos históricos generados por la experiencia de "Contemporáneos" fue la de *neutralizar* los gestos declamatorios promovidos por los estridentistas en favor de la novedad y el experimentalismo en los inicios de la década del 20. (10)

Ingresar, entonces, en el escenario en el que Carlos Pellicer, Jorge Cuesta, José Gorostiza, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano y Xavier Villaurrutia jugaron diversos roles y apelaron a diversificar el destino de sus voces, no sólo implica reconstruir algunas de las principales polémicas en las que participaron o caracterizar la variedad de actividades literarias que impulsaron. Paradójicamente, parecería que es en el "reconocimiento" de un lugar *imaginario* donde se preanuncia la comprensión de su singularidad, o para decirlo de otro modo: donde es posible observar frente al movimiento seductor de sus textos y figuras, las claves de una puesta en escena que *otros* contribuyeron a determinar. (11)

Todos y cada uno de ellos han negado formar parte de algún grupo o generación, y se ha insistido bastante en el hecho de que recibieron el apodo de "grupo sin grupo" -con el que más tarde se los identificaría- en la conferencia que leyó Xavier Villaurrutia en 1924 en la Biblioteca Cervantes.

A horcajadas de la actitud apologetica que en "La poesía de los jóvenes de México" había sostenido el autor de *Nostalgia de la muerte* (1938), y del precario trazado de una genealogía con la que discretamente avalaba su

existencia, eran presentados, sin iconoclastia, en sociedad.

Con menor agresividad y audacia argumentativa que la desplegada cuatro años más tarde en la antología de Cuesta -célebre por el malestar que suscitó en algunos medios periodísticos la exclusión de Ignacio Altamirano, G. Prieto, y Acuña (12)-; Xavier Villaurrutia soltaba al aire su "lápiz fino" con el que dibujar en la *calidad* de los poemas una de sus principales notas. Pero si la fundamentación del valor se asentaba allí -del mismo modo que en varios momentos de los comentarios de Cuesta- en elogiar la capacidad de los jóvenes para *seleccionar y modificar* los modelos literarios extranjeros, el referente de lo moderno se construía en relación a la posibilidad de generar un *gusto* estético cuyas marcas, leídas por ambos, eran las del rigor, el equilibrio y la precisión. Orientada acaso por esa deriva que en sus textos parecería proponer el fulgor de una maniobra sutil al abrigo del trazo cuidado del "bisturí de un cirujano", (13) la necesidad de considerar a la poesía como objeto de una *enseñación serena* volvería a insinuar en una imagen tardía del "laberinto sin monstruo" (14) un conjunto de caracterizaciones ya abierto.

Mezclando convicciones de Thierry Maulnier con alguna creencia de Pedro Henríquez Ureña, Villaurrutia no sólo manipulaba la articulación de un linaje y una tipología para la poesía mexicana, sino que pretendía además asignarle al género cierto poder omnímodo. Casi en el justo punto de la idealización de los "medios tonos crepusculares" que, según él, insistían en el lenguaje entre los polos de la lógica y la magia, acentuaba en la Historia el rasgo de la continuidad.

Como si la crítica fuera entonces el instrumento o el pretexto de una sucinta reconciliación, fraguaba el ardid de asignarle al objeto, cierta homogeneidad con la cual borrar el efecto de los avatares políticos y las contradicciones sociales:

...voy a tratar -escribía- de invitar a ustedes a entrar en un laberinto que es el de la poesía mexicana y en el que puedo anticipar que no se encierra ningún monstruo.

La poesía mexicana se caracteriza por su continuidad, a través del tiempo, por encima de la política, por encima de los disturbios sociales. Continuidad en hilo imperceptible que ata a la poesía de ayer con la poesía de hoy. Este hilo no se ha roto y este es el que yo quisiera que ustedes tomaran conmigo, para después, en una labor meramente personal, se introdujeran en este armonioso laberinto sin monstruo de la poesía mexicana... (14)

Entre el hacer y el decir, por ese hiato insalvable a expensas del cual insiste acaso el hábito con tanta eficacia, un comentarista puede riesgosamente velar los fantasmas de un poema, ocultar el acto en el que la unión de aquellas tensiones -la "sed de hielo justo", para enunciarlo con Gorostiza- gana dominio. Hacer en el decir, decepcionar simbólicamente al otro con la hábil

destreza con la que un jugador burla la estrategia del adversario, o ir al encuentro de lo desconocido "por" la futilidad con la que un soñador derriba la monotonía de la razón y la existencia, fue para los contemporáneos menos una misión plural, o la respuesta a un proyecto, que la aceptación de un desafío: inventar, concederle estatuto y legalidad a cierta *ficción de poesía insigne* respecto de la cual varias morales de la forma estaban impedidas de imaginar.

Del sabor de la quimera, en cambio, ese sueño, en cambio ese sueño indeterminado cuya región excede el espacio de la elaboración onírica y que ha sido a menudo invocado y comentado por los poetas, la extraña proximidad que nombra el "Nocturno en el que habla la muerte" (15) presenta varios puntos de referencia:

Si la muerte hubiera venido aquí, a New Haven,
escondida en un hueco de mi ropa en la maleta,
en el bolsillo de uno de mis trajes,
entre las páginas de un libro
como la señal que ya no me recuerda nada;
si mi muerte particular estuviera esperando
una fecha, un instante que sólo ella conoce
para decirme: "Aquí estoy.
Te he seguido como la sombra
que no es posible dejar así nomás en casa;
como un poco de aire duro y frío que respiras;
como el recuerdo de lo que más quieres;
como el olvido, sí, como el olvido
que has dejado caer sobre las cosas
que no quisieras recordar ahora.
Y es inútil que vuelvas la cabeza en mi busca:
estoy tan cerca que no puedes verme,
estoy fuera de tí y a un tiempo dentro.
Nada es el mar que como un dios quisiste
poner entre los dos:
nada es la tierra que los hombres miden
y por la que matan y mueren:
ni el sueño en que quisieras creer que vives
sin mí, cuando yo misma lo dibujo y lo borro;
ni los días que cuentas
una vez y otra vez a todas horas,
ni las horas que matas con orgullo
sin pensar que renacen fuera de ti.
Nada son estas cosas ni los innumerables
lazos que me tendiste,
ni las infantiles argucias con que has querido dejarme
engañada, olvidada.
Aquí estoy, ¿no me sientes?
Abre los ojos, ciérralos, si quieres".

Y me pregunto ahora,
si nadie entró en la pieza contigua,
¿quién cerró cautelosamente la puerta?
¿Qué misteriosa fuerza de gravedad
hizo caer la hoja de papel que estaba en la mesa?
¿Por qué se instala aquí, de pronto, y sin que yo la invite,
la voz de una mujer que habla en la calle?

Y al oprimir la pluma,
algo como la sangre late y circula en ella,
y siento que las letras desiguales
que escribo ahora,
más pequeñas, más trémulas, más débiles,
ya no son de mi mano solamente.

Una grieta insoslayable, oscura tal vez como el abismo en el que la recursiva actividad de los espejos ha precipitado a los seres y a las cosas en la noche de *Nostalgia de la muerte* llama a recorrer el espacio espectral que el poema funda. El poema dice: "nada es la tierra/ que los hombres miden y por la que matan y mueren, ni el sueño que quisieras creer que vives sin mí cuando yo misma lo dibujo y lo borro". Allí parece detenerse cierto juego de las apariencias por el que el texto puede explorar la representación con la que aquietar desde el nombre del aire hacia el olvido, la infinita gravitación del hombre y de su sombra.

Al efecto compacto de totalidad que la repetición de algunas imágenes complementarias contribuye en su articulación a crear -tales como las relativas a las acciones de matar y morir o el estar afuera y adentro- la frustración de la semejanza le sobreimprime su error: propone la imposibilidad de identificar entre la fantasía de una muerte generalizada y la propia muerte, el estatuto original de la voz.

¿Quién habla en el poema? Suponer, creer, confundir, desconocer la justa distancia con la que un interlocutor dialoga con otro es fundamento de posibilidad -postula el texto- de la escritura.

Del abandono del deseo de hablar con propiedad, cita la voz de una extraña el poder de la distancia, el valor de la singularidad.

Si a la dimensión espectral del territorio de un poema la forman los haces de sentido cuyo paso refuta la noción positiva de progreso, es una voz ajena, pero contigua, por la que se deja interrogar el protagonista de la travesía:

"...Y siento que las letras desiguales,
que escribo ahora,
más pequeñas, más trémulas, más débiles
ya no son de mi mano solamente..."

Amarrado a la extrañeza, al oficio hipotético de algunas acciones verbales cuya referencia se ubica a veces en el pasado, el texto expone en la fragilidad de su aventura, en el movimiento de incorporar algo excluido, el enigma del presente y la ambigua permanencia de aquello que rememora.

También entre relentes, en le agón de dos voces, alguna vez Fernando Pessoa habló sobre la condición de poetas de todos los hombres. En ese contrapunto marcado por la disonancia que les impone buscar el futuro en el pasado, metaforizó acerca de lo nuevo como el retorno a un lugar inexistente. Pero retorno no significa en algunos fragmentos del *Libro del desasosiego* volver simplemente atrás, regresar hacia lo que alguna vez habría sucedido y nunca más volverá a acontecer, sino *poner en presencia aquello que habría de ser*:

"...Todos tienen como yo, un corazón exaltado y triste, los conozco bien: unos son dependientes de tiendas, otros son empleados de oficina, otros son los vencedores de los cafés y de las tascas, gloriosos sin saberlo en el éxtasis de la palabra egotista (...) Pero todos, pobrecillos son poetas y arrastran a mis ojos, la igual miseria de nuestra común incongruencia. Tienen, todos, como yo, *el futuro en el pasado* ... (16)

Poner en presencia aquello que habría de ser, significa obrar entonces, lejos del empirismo y la positividad, en la imposibilidad de fijar los límites del país, de la poesía o de la lengua. De ese acto esencialmente poético, dos textos distantes tales como "Novedad de la patria" escrito por Ramón López Velarde en 1921 y "Pasado inmediato" de Alfonso Reyes (1939) (17) también brindan algunas inflexiones. Porque otro mapa traza sobre la geografía de México, la utopía de que la literatura pudiera ser prospectiva o retrospectivamente una razón poética. Ya se trate del testimonio de las peripecias por las que el grupo de los intelectuales ateneístas se desencontraba durante el período de la Revolución con el épos de la Historia, o del anuncio de la necesidad de una "patria íntima" con que persuadir a los heroicos y a los desatentos, hay en ambos ensayos un pacto amoroso con el espacio en el que mudar de destino implica concederle albor y cenitalidad al nombre. "Lo innominado de su der -escribe a propósito de México el jerezano- no nos ha impedido cultivarlo en versos, cuadros y música". (18)

A diferencia de algunos intentos destinados a prescribir cuáles eran los tópicos "esenciales" de la nacionalidad, el poeta auscultaba en la subjetividad, en una suerte de sabiduría individual acerca de lo nimio y de lo raso, su falta de consistencia.. Hacia un lugar ajeno al de la reificación de la cultura, en la valoración de lo que aún no había sido dicho, celebraba el deseo de habitar la lengua, de reengendrar la experiencia sutil del "silabario":

"...Nuestro concepto de la patria -escribe- es hoy hacia adentro. Las

rectificaciones de la experiencia, contrayendo a la justa medida la fama de nuestras glorias sobre españoles, yanquis y franceses y la celebridad de nuestro republicanismo, nos han revelado una patria no histórica, ni política, sino íntima... (19)

Como en el escrito de Reyes, publicado el año en el que aparecía "Muerte sin fin", López Velarde ofrecía la "novedad" de cuestionar los hábitos de pensamiento del porfiriato.

Sin embargo, vibra en la distancia que se abre entre los artículos de ambos, entre las fechas y el anecdotario del erudito y al arbitrariedad del soñador, un concepto distinto del territorio fundado por la *revisión crítica del pasado*. Cuando en el artículo de *El minuterio*, al que nos estamos refiriendo, López Velarde refutaba los gestos más externos del patriotismo, la imagen de un ámbito entrañable le ofrecía el incitante fulgor de una adivinanza por el que las respuestas importaran menos que el afán de buscarlas:

...Hijos pródigos de una patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla, castellana y morisca, rayada de azteca, una vez que raspamos de su cuerpo las pinturas de olla de silicato, ofrece -digámoslo con una de esas locuciones pícaras de la vida airada- el café con leche de su piel.

Literatura -exclamará alguno de los que no comprenden la función real de las palabras, ni sospechan el sistema arterial del vocabulario (...) Bebiendo la atmósfera de su propio enigma, la nueva patria no cesa de solicitarnos con su voz ronca...

En sí misma paradojal, la proposición acentúa la calidad de una función de la lengua y el soporte figurativo con el que representarla. Entre la relativización del valor de exaltar las hazañas y una percepción bastante confusa de la actualidad, algunas zonas de la obra de Velarde proponen revertir el ocio sombrío de la indiferencia.

Si "son moderno", o "del corazón", era el cuidado de un tono exhumado a través de aquello casi imperceptible al oído, el que haría dialogar, por el *poder de la fruición*, a la literatura con el malestar de la hora:

...El roce de las ideas, el contacto con una vitrina de las piecillas desmontadas de un reloj, los pasos perdidos de la conciencia, el caer de un guante en un pozo metafísico, el esfuerzo de la burbuja, el filamento sanguíneo en una conjuntiva, el vagido de la hormiga que acaba de nacer, el aleteo de una imagen por los ámbitos de la fantasía, el sobresalto de las manecillas al ir a ayuntarse sobre las XII, la angustia del pabilo cuando va a gastarse el último gramo de cera, la disgregación del azúcar, el júbilo de las vajillas, el rubor de las sábanas de Desdémona antes de que se vierta su sangre, el recelo de las patas de conejo y de las pezuñas del venado, la pesadumbre del azogue, la

espuma veleidosa, la balanza con escrúpulos, la queja repentina de los armarios y el aleluya sincopado de la brisa, no suenan bastante para ganar un plebiscito... (20)

En la levedad de lo in-significante que tan sólo lograría invocar quien fuera capaz de "guardar silencio" (21) el "deleite de unir" desplazaba en su actuación los efectos engañosos generados por el binarismo hacia la inscripción de *lo inaudito de la(s) forma(s)*.

A las antinomias que conformaban un país exterior y otro entrañable, la realidad frente a la literatura, o la figura de los "cantores de la civilidad" frente a la de los poetas sabios, la ausencia de gratuidad de la belleza, el estricto señalamiento de su dimensión ética, los transforma en dilemas. Porque allí donde las fantasías no fueran mera ficción, donde no pudieran ser leídas fuera de su compromiso con lo real, la súbita ocurrencia de una imagen, o la indecibilidad semántica tentada por el decir del oxímoron, jugarían en el sin-sentido de sus respectivas escenas, la apuesta por un movimiento plural, en el que, "majestad de lo mínimo", (22) tanto la poesía como la idea de patria difícilmente serían sometidas a finalidad.

Por un sonido incommunicable, rumor de cosas calladas cuya ausencia acaso pueda hacer imaginar la alusión a aquél "timbre caricioso" de la voz de la prima en el texto dedicado a Agueda, el poeta escudriñaba, unas veces amenazante, otras encerrado, el "hijo negativo", la obra maestra que no había escrito, (23) la "suavidad" del poema confundiendo con el temblor del devenir.

Tumulto de metáforas agitándose, agigantando la vida de los nombres para dar a ver de Agueda su "contradictorio prestigio de almidón y de temible luto ceremonioso" (24), el *silabario*, lejos de la colección y de la retórica de la enseñanza, sugería un debate sigiloso entre la tierra y la palabra.

Porque no hay residencia en una, sin la otra, el libro representa un balbuceo hegemónico del habla con el que refutar no sólo la energía logocéntrica de la racionalidad, o "el parloteo inútil" sino también, *la igualdad de las ideas* (25)

A mitad de camino de la jurisprudencia y de la oratoria, por la presión institucional que esas disciplinas ejercían en el dispositivo pedagógico de raíz comitana de la Escuela Preparatoria dirigida por Barrera, alguna vez Alfonso Reyes dilucidó la anclabilidad a la que, en tiempos del Centenario, se condenaba al comentario de textos: (26)

...Creían los hombres de entonces -escribe- ser prácticos: pretendían que la historia y la literatura sólo sirven para adornar con metáforas o reminiscencias los alegatos jurídicos. Afirmaban que la poesía era una forma atenuada y deglutible de la locura, útil sólo en la juventud a título de ejercicio y entrenamiento... (27)

Su vindicación de la osadía con la que los pensadores del Ateneo -fundamentalmente Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso y José Vasconcelos- se habían rebelado contra el detritus cultural de la dictadura de Díaz, consistía en recordar la creación de la "Universidad Popular" cuyas cátedras de literatura Francesa, Española e Inglesa eran algunos de los resultados cimeros. Frente al gesto utilitario de entregarse a "vaguedades sentimentales" o de aproximar a las leyes para ganar "facilidad de palabra" que impulsaban los propaladores de Spencer en México y los intelectuales más lúcidos de entonces, aventuraban su disidencia al transmitir con rigor y pasión un saber valorado *en sí mismo*.

Basta con revisar algunos pasajes del "Discurso por Virgilio", uno de sus textos de más decidida exaltación nacionalista, publicado en Contemporáneos, (28) o la "Atenea Política" para advertir cómo la literatura ocupa allí una posición cenital. "Dudo -escribe Reyes- que nos atrevamos a llamar buen mexicano al que fuera capaz de leer la Eneida sin conmoverse..."

Convencido de que el estado y la cultura serían menos el resultado del accionar de políticos o de educadores que de una nueva literatura -para Reyes "la actividad más completa del hombre"- su protagonismo de morador en perpetuo exilio, insistía, desconcertado por el imperio de lo que él llamaba las "fuerzas reales", en leer en las *producciones simbólicas* los vestigios más vigorosos de las "fuerzas verbales".

Escritura "sin fin" de una memoria anticipada, ha trazado por diversos caminos, ideológicos, filosóficos y estéticos la apertura de un *umbral* cuya creación fue efecto de sucesivas operaciones de construcción de la tradición literaria.

Entre las estrategias que producen su corpus de ideas, algunas de eminente raíz rodoniana, (29) la posibilidad de inteligir *la Historia* en el pasaje de la "pax" del porfiriato al caótico mundo de las luchas sociales de la Revolución, ofrece un corte decisivo respecto de la mirada fascinada que originariamente había cifrado la *utopía* en su "Visión de Anáhuac" (1909).

Desde el paisaje, merodeo gozoso por los bordes de una imagen de México recreada a la manera de las variaciones de una partitura, hacia el relato de la transformación de la "prehistoria" nacional -signada, en cambio, por la improvisación y la violencia- un humanista reitera su vocación de ser moderno respecto de la mexicanidad a la que problematizó y territorializó.

En una semblanza bastante posterior y aunque fugaz, incisiva, Carlos Fuentes recuerda:

...Me irritaba; yo leí a contrapelo de sus enseñanzas, lo moderno, lo más estridente, sin entender que estaba aprendiendo su lección: no hay creación sin tradición, lo "nuevo" es una inflexión de la forma precedente, la novedad es siempre un trabajo sobre la tradición. Borges ha dicho de él que escribió la mejor prosa castellana de nuestro tiempo.

A mí me enseñó que la cultura tenía una sonrisa; que la tradición intelectual del mundo entero era nuestra por derecho propio y que la literatura mexicana era importante por ser literatura y no por ser mexicana... (30)

De los contemporáneos se ha señalado con frecuencia, (31) el sentido histórico de su rol; volver a presentar la misión más importante de quienes fueron los integrantes del Ateneo, esto es, *poner en contacto a México con lo universal*.

Si como lo afirma Noé Jitrik en sus "Papeles de trabajo..." (32) la crítica al emplazamiento de la analogía que comúnmente se establece entre vanguardismo y cosmopolitismo abre para la consideración del fenómeno en América Latina "un orden más complejo de relaciones productivas", habría en principio que insinuar los modos con los que algunos sectores del nacionalismo relevaban frente a Contemporáneos el lugar que el positivismo había ocupado como interlocutor polémico de sus antecesores.

Al recorrer los principales episodios de tal adversidad, y los objetos que diseñaron en la década del 20 su "campo de batalla", es posible concederle espesor a la formación de algunas tensiones de la década siguiente, tales como la que, generadas por el pensamiento de Jorge Cuesta, no sólo ejercieron sus efectos teóricos en la representación que los poetas se harían de la poesía y del poema, sino también de los procedimientos puestos en juego en el acto de escritura.

Más renuente que Villaurrutia y Gorostiza en admitir tutoría intelectual que no fuera extranjera, con escasas colaboraciones en la Revista y sin haberla dirigido, Cuesta ostenta sin embargo la voz más potente con que defenderla.

Con motivo de la encuesta realizada por "El Universal Ilustrado" (1932), proclamaba la "honradez intelectual del grupo" y señalaba la orfandad en la que aquél había engendrado sus principales acciones. (33) Escritos por un ideólogo "entre bambalinas", tal como habrían de presentarlo más tarde, Gilberto Owen y Octavio Paz, (34) sus textos del treinta parecen centrar variados vectores con los que se determinaba cómo debía ser la literatura mexicana y cuáles eran los cruces que promover con la cultura europea.

En la afinación progresiva de sus nociones acerca del "clasicismo mexicano" y la vuelta a la tradición como un trabajo desde siempre tendido sobre el "desarraigo", reiteradas apropiaciones de la poética de Valéry oficiaron a la manera de una mediación con la que desviar la precariedad de las "creencias".

Acaso porque fue el crítico más feroz de la "inspiración" y del "vitalismo" que alentaban, según él, deficitariamente a la producción estética, o porque en las estructuras de sus poemas gravita cierto efecto conceptista de la idea, su indagación suele exasperar en el *método* un tratamiento riesgoso de la ética.

En "El diablo en la poesía" (1934) señalaba:

...Lo que se llama poesía moderna a Baudelaire debe la novedad revolucionaria de su carácter. "Poesía moderna" significa en rigor poesía posterior a Baudelaire (...) Sin tener presentes a Baudelaire y a Poe, no se explican una tan transparente verdad de la ficción, una tan exacta inteligencia de lo imprevisto, un tan lúcido rigor del azar como en la poesía de Mallarmé y Paul Valéry ocurren (...) el demonio es perverso, usa caminos largos y tortuosos. Para seguirlo en la poesía, hay que soportar el hastío y proceder como el hombre de ciencia: a través de las experiencias más tediosas y superfluas, por medio de las imaginaciones más vanas y extravagantes, y sin violentar al azar... (35)

Más allá de la complacencia y de la percepción, Cuesta instalaba a propósito del comentario de algunos "Nocturnos" de Villaurrutia, la acción rigurosa de la "poesía como ciencia". Porque no sólo asimilaba el efecto transgresor de la poesía moderna con su capacidad para exceder las concepciones instrumentalistas del arte, sino que también aludía a la tensión del conocimiento, cuyo afán deseaba ilimitado en comparación con la adaptabilidad de los sentidos.

A la "pacatería religiosa de provincia" y al "catecismo" muralista del arte popular, contraponía de un modo casi proustiano la eficaz perversidad de la belleza, el valor absoluto de la fascinación bajo cuya forma pudiera ser subsumida la sensibilidad por la verdad.

Los personajes de Rulfo no cesan de decir en Pedro Páramo que las ilusiones cuestan caro. Lirismo negro de la novela cuyas intermitencias niegan la circulación de la muerte a la manera en que se transfieren las deudas, el relato inscribe en los gestos más celosos del diálogo de las comadres, una aventura desoriginada. En la ocultación de su saber, ninguna dará aún cuando pudiera, las claves con las que se derrota al tiempo.

También entre murmullos, acaso conversen los poetas, y en el semblanteo de algunos de sus textos parecen circular las conjeturas más tenaces acerca de los modos con que imaginaron habitar la decepción de las certezas de la época.

De la morosidad con la que una voz desdice la univocidad, de otra circulación de las palabras, insólitas, menos por su excepcionalidad que por el olvido en el que han sido aisladas; sin destino ornamental, resguardan la epifanía de las cosas, que, insistentemente enmudecida, parece hacerse oír la experiencia de los contemporáneos a expensas de la inteligibilidad.

* Este trabajo ha sido elaborado en el marco de un proyecto de investigación dirigido por la Prof. Susana Zanetti y subsidiado por el CIUNR cuyo tema es "Estudio del proceso constitutivo de una nueva poética en México a partir de 'Contemporáneos'" (1920 - 1940). (1)

NOTAS:

1. Para la delimitación de este período nos hemos basado en algunos acontecimientos a nuestro juicio relevantes en relación con el grupo de escritores que estamos considerando. A) Entre 1920 y 1921 José Gorostiza, Salvador Novo y Carlos Pellicer escriben sus *Canciones para cantar en las barcas*, *XX poemas* y *Colores en el mar* respectivamente, pero por otra parte, es entonces cuando, tras las luchas revolucionarias José Vasconcelos comienza a promover desde sus oficinas de la Universidad, un entusiasmo generalizado por la educación y la cultura. De ese entusiasmo fueron partícipes algunos de los escritores que colaborarían más tarde en la Revista (1928/1931). Al respecto, véase el documentado y extenso trabajo de Guillermo Sheridan *Los Contemporáneos*. Ayer, México, F.C.E., 1985, cap. VI pp. 99-120; B) 1940 señala, en cambio, un momento cronológicamente intermedio entre las dos producciones poemáticas que podrían ser evaluadas como el horizonte de esta experiencia: "Muerte sin fin" (1939) de José Gorostiza y "Canto a un dios mineral" (1942) de Jorge Cuesta. Salvador Elizondo señala que el impulso de Contemporáneos representó en grados muy diversos y en términos muy generales la influencia de dos fuerzas que habiendo partido de Francia casi simultáneamente estarían destinadas a no encontrarse más que en un punto situado en el infinito: la poesía pura y el surrealismo. Y además agrega: después de 1931 los Contemporáneos siguieron rumbos diferentes y sus creaciones más importantes no se dieron sino entre 1935 y 1945, cuando ya el "grupo" se había vuelto casi legendario.
2. Cf. Gorostiza, José, 1971. *Poesía*, México, F.C.E. 2a. edic.
3. Cf. "Declaración"... "Menos de veinte poemas integran mi obra y de ellas escribí la mayor parte entre 1918 y 1924 (...) El mérito, si mérito es, que encuentro en mis *Canciones para cantar en las barcas*, consiste en la atormentada selección que hizo flotar estas 20 poesías sobre un fondo de centenares de versos malos, muchos sugeridos por las lecturas de mayores poetas, muchos vaciados en moldes viejos, y en los más viejos quizás, con el deseo de liquidación espiritual..." Gorostiza, José, 1989. *Poesía y poética*, Edic. crítica de Edelmira Ramírez, Colección Archivos, México, 1989, p. 311.
4. Cf. Gorostiza, op. cit., p. 14
5. Cf. Claudia Caiso, 1990. "Una descarnada lección de poesía" *Revista de Letras* n° 2, Fac. Humanidades y Artes, U.N.R., p. 59.
6. Cf. Valéry, Paul, 1944. "Introducción a la poética", *Curso de Poética*, Bs. As., edit. Argos.
7. Cf. Poesía, op. cit. F.C.E., p.113.
8. Recupero aquí un problema formulado en el marco del grupo de estudio y discusión de la *Teoría estética* de Adorno que durante algunos meses del año 1990 sostuvimos con colegas de la sub-área de Literatura Argentina e Iberoamericana de la Escuela de Letras, U.N.R.
9. Cf. Gorostiza, op. cit., Unesco, p. 138.
10. Cf. Verani, Hugo, 1990 *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (Manifiestos, Proclamas, y otros escritos) pp. 71-83, México, F.C.E., 2a. edic.; también Jorge Schwartz, 1991 *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Edic. Cátedra ("Estridentismo mexicano" pp. 159-174) Además: List Arzubide, 1927 *El movimiento estridentista*, Xalapa, México, Edic. de Horizonte.
11. Para ampliar dicho aspecto que aparece como constitutivo de algunas de las posiciones de estos autores, véase el trabajo de Sheridan, ya citado, cap. XII "1928: De los monólogos a la Revista Contemporáneos", especialmente pp. 350-362.
12. Al respecto véase Sheridan, op. cit. p. 313-321; también Blanco, José Joaquín, 1980 "La juventud de Contemporáneos" en *La paja en el ojo*. Ensayos de crítica / Universidad Autónoma de Puebla, ICUP, Puebla.
13. Cf. Villaurrutia, Xavier, 1940. "Prólogo" a *Aforismos. Discurso a los cirujanos de Paul Valéry*, Edit. Nueva Cultura, México.
14. Cf. Villaurrutia, X. 1966, "Introducción a la poesía mexicana" *Obras*, México, F.C.E., p. 701.
15. Transcribimos el texto de X.V. *De Nostalgia de la muerte*, (*Poemas y teatro*), México, F.C.E., 1953, p. 60
16. Cf. Pessoa, Fernando, 1986. *Libro del desasosiego*, Barcelona, Seix Barral, p. 110 (Traducción del portugués, organización, introducción y notas de Angel Crespo).
17. Cf. Reyes, Alfonso, 1960. *Obras completas*, México, F.C.E., XII, p. 182.
18. Cf. López Velarde, Ramón, 1979 "Novedad de la patria", *Obras*, México, F.C.E., p. 232.
19. ídem anterior.
20. Cf. "El predominio del silabario", op. cit. p. 422.
21. En "El silencio" (1912) -Cf. *Don de febrero y otras crónicas* en op. cit. López Velarde anotaba: "E...El mortal que sabe encerrarse en el silencio, como en una esfera de oro, posee el secreto de la dicha más honda. Las creaciones de la fantasía discurren por la zona de la soledad como por el espacio más a propósito para que se agigante el pensamiento..."
22. Cf. ídem nota 21.
23. Cf. "Obra maestra" en *El minuterio*, op. cit., p. 221.
24. Cf. "Mi prima Agueda" en Velarde op. cit., p. 90
25. Véase entre otros "La derrota de la palabra" op. cit. p. 339
26. Para una ampliación de estos aspectos véanse: de Henríquez Ureña, Pedro "La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México", *La utopía de América*, Caracas, Ayacucho, 1978. p. 370; de Leopoldo Zea, 1968 "El ocaso", *El Positivismo en México*, México, F.C.E., y de Ramos, Julio, 1989 "Masa, cultura, latinoamericanismo", *Desencuentros de la modernidad en América latina, Literatura y política en el siglo XIX*, México, F.C.E., especialmente pp. 221-229.
27. Cf. "Pasado inmediato", op. cit. 195.
28. Cf. *Contemporáneos*, Rev. literarias modernas, IX, p. 97, México, F.C.E., 1981.
29. Véanse además del rol asignado a las multitudes en la anécdota de las batallas promovidas por la belleza en la defensa de la Revista Azul relatadas en "Pasado inmediato", la escena del encuentro con Hidalgo, presidente de la República en "Discurso por Virgilio" y su exaltación de las "virtudes" de la vida campesina.
30. Cf. Fuentes, Carlos, 1989 "Recuerdo de Alfonso Reyes", en *Rumbos de Reyes*, La Gaceta del F.C.E., n° 220.
31. Entre otros: Sheridan y Blanco, op. cit.
32. Cf. Jitrik, Noé, 1984. *Las armas y las razones*, Bs. As., edit. Sudamericana, pp. 167-192.

Cuando Nelson Osorio en el "Prólogo" a Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria en América latina traza el campo de estudio de este fenómeno, que,

según sus hipótesis demanda ser considerado a nivel continental, señala con aquella necesidad, la de examinar esa experiencia más allá de las fronteras del género poesía. Tanto la consideración del proceso como la inclusión del cuento y la prosa iluminarían, a su entender, aspectos fundamentales de la modernización literaria. Por obra de la indagación de cuestiones olvidadas por el hábito de la crítica, así como por obra del hallazgo de fuentes documentales antes ignoradas, acentúa la pluralidad y complejidad del fenómeno en cuestión, en lugar de destinarlo a la clausura que le imponen algunas visiones esquemáticas de conjunto.

El estudio de *las vanguardias* en América latina (y aquí el plural es decisivo, ya que indica la imposibilidad de unificar en una globalidad omnicomprendiva cada uno de los procesos, requiere entonces como punto de partida la *refutación* de dos orientaciones historiográficas. Dicha discusión implicaría una toma de posición a favor de la relativa autonomía de las mismas con respecto a los modelos europeos, y se aproxima al encuadre de Angel Rama en "Medio siglo de narrativa latinoamericana" (1922-1972).

33. "...Su virtud -señala Cuesta- ha sido la desconfianza, la incredulidad. Lo primero que se negaron fue la fácil selección de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición.

Nacieron en crisis y han encontrado su destino en esta crisis: una crisis crítica.

Esta actitud no provoca una producción exuberante: no vale, es injusto medirla, por el volumen de su fruto, *vale por la actitud misma*. Pero esta actitud es lo que comienza a despreciarse, a juzgar por lo que ahora insinúa Gorostiza quien ataca precisamente aquello en lo que esta actitud se reconoce: dice que estos escritores, faltos de originalidad se han copiado unos a otros. En esto, efectivamente, los reconozco: en que están pendientes de sí mismos, de la obra del otro, quiero decir del juicio crítico del otro.

En esto se reconoce la soledad de su generación, su rompimiento con los auxilios exteriores, su falta de idolatría. El ídolo obedece directamente a su ídolo; (...) la actitud de esta generación es una actitud de pobreza. Y la prefiero a robarle a otra generación, pasada o futura ... Le roba a una generación pasada quien la continúa ciegamente. Le roba a una generación futura quien le crea un programa para que lo siga. Los revolucionarios roban a la revolución. Los nacionalistas, a la nación le roban. Los modernistas, roban a la época. Los exotistas, los mexicanistas entre ellos son los ladrones de lo pintoresco..." Cf. Cuesta, Jorge, 1964. "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?" Poemas y ensayos vol. I, pp 92-93.

34 Cf. "Encuentros con Jorge Cuesta", Owen, Gilberto, 1990 *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, México; Lecturas mexicanas; y Paz, Octavio, 1978 *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, F.C.E.

35. Cuesta, Jorge, 1964. Poemas y ensayos, vol. II, México, UNAM, p. 169.

BIBLIOGRAFIA

BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN, 1980. "La juventud de Contemporáneos", *La paja en el ojo*, Ensayos de crítica, Puebla, ICUAP, Univ. Autónoma de Puebla.

BÜRGER, PETER, 1987. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

JITRIK, NOÉ, 1984.

JITRIK, NOÉ, 1990.

MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS, 1975.

PANABIERE, LOUIS, 1982.

PAZ, OCTAVIO, 1978.

SHERIDAN, GUILLERMO, 1985

"Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano" *Las armas y las razones*, Bs. As., Edit. Sudamericana.

"Las dos tentaciones de la vanguardia" (en mimeo)

El artista y la época, Lima, Empresa Editora Amauta

Itinerario de una disidencia: Jorge Cuesta (1903-1942), México, F.C.E.

Xavier Villaurrutia en persona y en obra, México, F.C.E.

Los Contemporáneos. Ayer, México, F.C.E.

AL PIE DE LA LETRA *
(*Literal*, una revista de vanguardia)

Analía Capdevila - Alberto Giordano

Hay revistas cuya importancia se mide en términos de *extensión*: cantidad de años durante los cuales aparecieron, cantidad de números editados durante esos años, cantidad de efectos producidos en el transcurso de su publicación sobre los campos culturales a que pertenecen. Dentro del período que delimita las investigaciones presentadas en este Coloquio, un ejemplo de este tipo de revistas, dentro del campo cultural argentino, es *Punto de vista*, de la que han aparecido, entre marzo de 1978 y diciembre de 1991, 41 números, y a la que sería necesario dedicar un conjunto de trabajos si quisiésemos determinar los efectos de sus intervenciones en la red de debates que configuran la cultura argentina. Hay otras revistas en cambio que se nos imponen como objeto de estudio en tanto las evaluamos en términos de *intensidad*. No importa qué tan corta sea su duración, que hayan aparecido unos pocos números, y que sea difícil precisar cuáles han sido sus efectos, estas revistas atraen nuestra reflexión en tanto se nos hacen presentes en ellas, formulados con una nitidez o un rigor infrecuentes, ciertos problemas para nosotros cruciales; en tanto esas revistas, sin encontrarles necesariamente una resolución adecuada, nos ponen nuevamente en comunicación con el carácter esencialmente problemático, inquietante, de esos problemas. La revista *Literal*, de la que sólo aparecieron cinco números en tres volúmenes, con una periodicidad errática, es una de esas rarezas que, más allá de su escasa consistencia institucional, se convierten en la ocasión de que volvamos a encontrarnos con nuestros problemas, es decir, de que volvamos a pensar. En el trabajo que sigue intentaremos no sólo informar en qué ha consistido la vida, breve pero intensa, de esta revista, sino fundamentalmente evaluar el modo en que se plantea en ella la relación, sobre la que siempre será necesario volver, de la literatura con la política, no tanto en el sentido de la literatura y la política (como si se tratase de la yuxtaposición de dos dominios heterogéneos), sino más bien en el sentido de *la política de la literatura* (los efectos políticos sobre un campo cultural dado en una perspectiva literaria).

El N° 1 de *Literal* apareció en Bs. As. en noviembre de 1973,

casi al término de un año particularmente convulsivo dentro de la historia argentina reciente en el que el horizonte de una sociedad más justa pareció, en principio, aproximarse para comenzar luego a alejarse a un ritmo acelerado, siniestro. A la llamada "primavera" del gobierno de Cámpora (entre marzo y julio del '73), en el que los deseos del llamado "peronismo de izquierda" parecieron realizarse, siguió el recomienzo de la derechización peronista y sus consecuencias: la represión, que luego se tornaría salvaje, a los sectores progresista de la sociedad. El "Documento literal" publicado en el N° 1 de la revista bajo el título "El matrimonio entre la utopía y el poder", está fechado en julio de 1973 (mes de la renuncia de Cámpora) y se refiere precisamente a estos acontecimientos. *Literal* aparece en un momento en el que "la política" se impone como un lugar común de reflexión y debate al que ninguna formación cultural puede sustraerse. Habitando ese lugar común, *Literal* encuentra, gracias a una estrategia singular que luego intentaremos ceñir, la forma de provocar un desplazamiento, de situar desde *otra* perspectiva el juego de las fuerzas políticas que antagonizaban en la sociedad argentina de ese momento. La heterogeneidad de la perspectiva es solidaria de una transformación del objeto: *Literal* intentará hacer presente lo *inaudito* de ese juego.

A propósito de las revistas literarias como "formaciones" culturales específicas, en su manual *Literatura/Sociedad*, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo escriben:

"Espacio articulador de discursos de y sobre la literatura, la revista tiende a organizar su público, es decir el área de lectores que la reconozca como instancia de opinión intelectual autorizada. (...) Toda revista incluye cierta clase de escritos (declaraciones, manifiestos, etc.) en torno a cuyas ideas busca crear vínculos y solidaridades estables, definiendo en el interior del campo intelectual un 'nosotros' y un 'ellos', como quiera que ésto se anuncie. Ético o estético, teórico o político, el círculo que una revista traza para señalar el lugar que ocupa o aspira a ocupar marca también la toma de distancia, más o menos polémica, respecto de otras posiciones incluidas en el territorio literario"(1).

Desde la tapa del N° 1, antes de leer cualquiera de sus artículos, reconocemos en *Literal* los contornos de esta imagen propuesta por Altamirano y Sarlo. Los reconocemos en el texto que figura en esa tapa, en lo que él dice, en lo que muestra (los modos de su enunciación) y, fundamentalmente, en su sola presencia, en el hecho de que esté allí presente, anticipándose a cualquier otra lectura. El texto, que luego reencontramos al comienzo del "Documento literal",

es el siguiente:

"Toda política de la felicidad instauro la alienación que intenta superar. Toda propuesta de un objeto para la carencia no hace más que subrayar lo inadecuado de la respuesta a la pregunta que se intenta aplastar. No se trata del hombre, ese espantapájaros creado por el liberalismo humanista del siglo pasado: lo que se discute son sus intercambios".

Una serie de afirmaciones fuertes, contundentes, destinadas sin embargo a declarar una imposibilidad (no hay objeto que colme la carencia, no hay respuestas para las preguntas). Sobre el horizonte de políticas que prometen la felicidad si se las obedece -una felicidad que cada una imagina según sus intereses-, *Literal* apuesta a lo paradójico, a lo insostenible. Contra las políticas voluntaristas, *Literal* manifiesta su interés de intervenir polémicamente en la escena de los debates culturales argentinos afirmando, como estrategia política, un cierto escepticismo, una falta de creencia en los valores admitidos como la única creencia eficaz. Desde este lugar excéntrico, *Literal* no se propone persuadir, convencer o seducir -tal como se lo proponen las "políticas de la felicidad"-: lo que la revista intenta producir es un efecto de choque, de desconcierto, incluso de decepción, que sea a la vez un efecto de *resistencia* a la circulación de cualquier doxa, y en particular a la de la doxa en la que todas las demás se sostienen: la humanista. Combinando el énfasis polémico, la voluntad de negatividad (de ir en contra), con el juego de las afirmaciones paradójicas, *Literal* se presenta desde el principio, por el gesto espectacular que significa ese breve texto, como una revista de *vanguardia*, es decir, una revista que encuentra en una supuesta "unificación del campo intelectual" (2), (los Otros con los que se polemiza, los valores culturales y políticos impuestos como evidentes) las condiciones para su aparición. Los Otros de *Literal* son las ilusiones populistas y realistas, entendidas las dos como "políticas de la felicidad", es decir, como políticas que imponen como valor superior la verdad de lo real, la exigencia de adecuarse al referente (a lo que, según lo convenido, es la realidad).

Esta imagen de *revista de vanguardia* se sostiene en la totalidad del N° 1 de *Literal*, precisamente porque ese número fue compuesto como un todo antes que como una recolección de trabajos. El Comité de Redacción de este primer número estaba integrado por Germán L. García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini (3) y Lorenzo Quinteros. En el N° 2/3 (mayo de 1975), en el que la imagen a que hacemos referencia todavía se sostiene con nitidez, el Comité es fundamentalmente el mismo (se produce sólo un cambio de figuras "menores":

Jorge Quiroga reemplaza a Lorenzo Quinteros). Entre este número y el siguiente, el 4/5 (noviembre de 1977), se producen los cambios más significativos: la revista pasa a tener un Director (Germán L. García), figura impensable en el contexto de los efectos de impersonalidad buscados en los números anteriores (4); el número no incluye, como los otros dos, un "Documento literal"; desaparece Osvaldo Lamborghini, acaso la voz más singular en el "coro" originario de la revista; y -esto es lo fundamental- *Literal* ya no se presenta al lector como una suerte de artefacto único, como la articulación de una serie de fragmentos en torno a un centro virtual, sino bajo la apariencia más convencional de un conjunto de ensayos y textos literarios.

En sus momentos más intensos, ya lo dijimos, *Literal* se propone como una crítica política de la cultura desde una perspectiva literaria. Avancemos en la exposición especificando qué noción de *literatura* se afirma en *Literal*, qué valores supone y con cuáles antagoniza. Contra "el realismo y el populismo (que convergen) en la actualidad para formar el bricolage testimonial" (2/3, 14) (5), *Literal* propone "No matar la palabra, no dejarse matar por ella" (1,5). En sus textos "teóricos" y en los propiamente "literarios" (las comillas recuerdan que la distinción literatura/teoría es una de las oposiciones cuestionadas por la revista) (6), *Literal* afirma el valor de una literatura potente porque inútil. Según el sentido paradójico en el que realiza sus apuestas, *Literal* encuentra en la inutilidad de la literatura, en la "voluntad vacía de producir el texto" (1,6) las condiciones "para que la potencia de la palabra se despliegue" (1,7). Contra los supuestos realistas, *Literal* afirma que "la literatura es posible porque la realidad es imposible" (1,5), que la imposibilidad de la realidad (su irrerepresentabilidad) es la condición de posibilidad de la literatura en tanto esta ya no se propone representarla sino responder a las imposibilidad de hacerlo. La literatura se constituye para *Literal* "por un desplazamiento de valores" (2/3, 147). Lo valioso no es la "información" que un texto debería transmitir, ni la "historia" como horizonte sobre el que un texto se recorta y al cual obedece; lo valioso es "el deseo que la literatura habla" en tanto radicalmente heterogéneo a los "placeres que la historia propone" (1,6), el "valor del goce" del texto entendido como un exceso en relación a lo social y a lo histórico, que ni lo explican, ni lo fundamentan.

"El delirio realista de duplicar el mundo mantiene una estrecha relación con el deseo de someterse a un orden claro y transparente donde quedaría suprimida la ambigüedad del lenguaje" (2/3, 148). Por eso negarse a la función instrumental de la literatura es desligarse "de la cadena de montaje de las ideologías reinantes" (1,13). *Literal* trama una disputa política con el realismo en tanto evalúa su moral como

"represora"; para él es buena toda palabra que se somete al referente y mala toda palabra que se sostiene por su peso. A la moral realista *Literal* opone una "moral de la letra" según la cual la palabra buena es la que se libera de la ilusión referencial. "No matar la palabra": no someterla a la pre-potencia del referente; "no dejarse matar por ella": mantener a la vez una cierta distancia en relación a la palabra que permita el despliegue de los juegos significantes, de la descomposición de la univocidad del sentido. Tal la doble exigencia que postula (y a la que se somete) *Literal*.

El concepto-valor de "flexión literal", propuesto en el N° 2/3 de la revista, cristaliza -en un sentido más estratégico que científico- las teorizaciones sobre la literatura como "palabra para nada" pero capaz, por eso mismo, de experimentar la ausencia sobre la que se soportan las convenciones llamadas "realidad".

Esta perspectiva de la literatura, expuesta aquí sucintamente, se propone en los ensayos teóricos de *Literal*, se sostiene en los relatos y poemas publicados en ella y sitúa el ejercicio de la crítica literaria practicado en la revista. En *Literal* se cree que "la literatura inscripta no puede imponer su lectura" (1,8), que la "voluntad vacía" del escribir determina la incertidumbre de la lectura y que en lugar de reaccionar contra esa incertidumbre, tal como lo hacen la crítica académica y la periodística, se debe afirmarla. En *Literal* se lee *al pie de la letra*, es decir, en el olvido del sentido común y del buen sentido, en el olvido de los lugares comunes impuestos como valores absolutos, participando del "movimiento que une al sujeto con la cultura, al cuerpo con el lenguaje" (2/3, 9). Al pie de la letra, como quien dice "al pie del cañón": el vanguardismo polémico de *Literal* se intensifica cuando sus intervenciones golpean contra los modos convencionales de ejercer la crítica, contra "esta gran memoria diurna que homogeiniza y encadena todo lo que se pronuncia en la dispersión" (4/5, 177).

Cuando se trata de autores "clásicos", *Literal* apuesta "Por Macedonio Fernández" (7), uno de los escritores argentinos que más lúcidamente ha puesto en crisis las ilusiones realistas. Y cuando el contexto de sus intervenciones es el de la literatura actual, *Literal* distingue entre "una literatura que responde a una lectura (un sentido) ya constituido y otra que afronta el sentido (actual) para producir en algún lugar virtual nuevas formas de leer" (4/5, 169), afirmando el valor de esa literatura que figura en el presente como literatura excluida. En el N°. 1, el ensayo "Tramar las palabras" sale al encuentro de los críticos que descalifican por difícil *La obsesión del espacio* de Ricardo Zelarayán, para señalar que esa dificultad supuesta es justamente el modo en el que la poesía, interrogando al lenguaje, experimenta la realidad. En el N°. 2/3, el ensayo "La palabra fuera de

lugar" sobre *Sebregondi retrocede* de Osvaldo Lamborghini, se ocupa de demostrar cómo es posible que un texto que circula culturalmente no pueda, sin embargo, ser leído y cómo la ilegibilidad de ese texto no es obstáculo sino la condición de su lectura, de su transformación. En el N° 4/5, junto con una de las operaciones críticas más interesantes que produjo la revista -porque se realiza en el sentido de un desvío y no de la oposición frontal-: la lectura "al pie de la letra", atenta al tramado significante, de un autor reconocido como "realista" (Bernardo Kordon) (8); junto con esa lectura, se dedica una sección íntegra, titulada precisamente "juego de exclusiones", al comentario de textos que quedaron fuera de los circuitos culturales instituidos en tanto ellos refieren "una forma de vida imposible de compartir" (4/5, 169).

Desplazarse en relación a los lugares comunes y hacer aparecer, en ese movimiento, la ausencia de todo valor superior, la incertidumbre esencial en la que las evaluaciones se soportan: en esta irrupción de una extrañeza fundamental que conmueve la consistencia de los saberes (de las morales) familiares, se afirma la *perspectiva literaria* de *Literal*. La misma que sitúa sus intervenciones políticas. Volvamos al "Documento literal" del N° 1, "El matrimonio entre la utopía y el poder". Desde su epígrafe, este texto se escribe en un desvío de los lugares comunes políticos: si la doxa populista dicta que "la única verdad es la realidad" (se trata de una de las máximas preferidas del general Perón), *Literal* comienza reconociendo que "Cualquiera se adapta a la realidad, a la verdad siempre se la reprime" (1, 35). Contra toda "política de la felicidad", *Literal* recuerda la inadecuación esencial entre la realidad (tal como convencionalmente se la supone) y la verdad, la imposibilidad de conocer la verdad o, lo que es lo mismo, la incertidumbre en la que se toman las decisiones políticas y que el voluntarismo -en nombre de una felicidad futura- necesariamente rechaza. *Literal* se pronuncia contra quienes reprimen lo posible en nombre de lo real, contra la imposición de un Orden Superior, un Orden que sujeta a los contrarios, a favor de la heterogeneidad y la dispersión. Contra la ilusión de una totalidad social verdadera impuesta como valor superior, a favor de una política de la diferencia. "Mientras sea necesario imaginar la completud, la unidad, el orden -diagnostica lúcidamente *Literal*, alguien llenará el hueco para que la ilusión se cumpla" (1, 41). En lugar de proponer alguna otra verdad alternativa a la del populismo que venga a suplir la carencia, *Literal* afirma el valor de una carencia insuperable como condición de cualquier política futura, y desde esta afirmación -tal vez insostenible en el desarrollo de una práctica política- se ocupa del desmontaje del discurso populista. El "Documento literal" recorre críticamente una serie de estereotipos tanto del peronismo oficial como del de "izquier-

da": "la reconstrucción nacional" como objetivo, el Orden como imagen a semejanza de la cual debe constituirse el pueblo, la diferencia entre táctica y estrategia como recurso para fundamentar a posteriori el sentido de una jugada política. Como la perspectiva que lo sitúa, el estilo del desmontaje es literario: el "Documento" no está escrito en un lenguaje didáctico, a la manera de cierta crítica ideológica interesada en "revelaciones", ni apelando a la neutralidad de algún saber que se supone científico, sino instrumentando un conjunto de procedimientos literarios (alusiones, juegos de palabras, paralelismo, golpes de ironía y de humor) que lo convierten en un exponente de una de las mejores vertientes de la ensayística argentina: "la prosa de combate".

En el texto que cierra el N° 1, "La intriga", texto programático que refuerza, retroactivamente, el efecto-vanguardia del conjunto del número, *Literal* nombra su lugar, extraño a los lugares comunes, su estrategia política, heterogénea a las "políticas de la felicidad" dominantes. Bajo la invocación a "dos maestros de la estupidez": Gombrowicz y Flaubert, a los que se debe el descubrimiento del valor de las subculturas y las mitologías degradadas y el método de reproducir, vaciándolos de sus contenidos y valores, los discursos sociales pretendidamente homogéneos; bajo ese doble signo, *Literal* se autodenomina *intriga*, "intriga literal", en tanto "el valor de una intriga no debe juzgarse por su eficacia a corto o largo plazo" (1, 119). Contra el valor moral de la eficacia, el conocimiento, la adecuación a la realidad, *Literal* se propone ocupar el lugar del "entontecido-cínico, incluso frente a lo que realmente se sabe" (1, 120), mezclar (hay toda una ética y una estética de la *mezcla* en la revista) los códigos, los saberes, apostando a la ficción y al engaño y, fundamentalmente, al azar: en *Literal* "se habla por hablar", "a ver que pasa" (1, 120).

En el N° 2/3 encontramos otro ensayo en el que se manifiesta nítidamente la perspectiva literaria desde la cual la revista practica la crítica política: "Para comprender la censura". Publicado en mayo de 1975, este trabajo se propone la comprensión de una de las formas del autoritarismo estatal corrientes por entonces. Primer gesto de distanciamiento: *Literal* quiere, no oponerse a la censura -como lo hace el liberalismo cultural-, lo que significa aceptar discutirla en los términos que la misma censura impone, sino comprenderla, es decir, desmontar su funcionamiento: explicar cómo funciona y según qué razones. En lugar de declarar simplemente que la censura es injusta porque nadie puede arrogarse saber si una comunidad está o no madura para ciertos consumos, *Literal*, para ensayar una comprensión al pie de la letra, se desplaza, se pone fuera de la disputa moral. "Cuando la cosa que se discute es la censura, ya se ha convenido en callar la otra cosa, es decir, la verdad del deseo" (2/3, 20). Para *Literal*, que la comprende

en unos términos in-convenientes, la censura política es una proyección de la censura "intrapsíquica" que se efectúa en y por la persona del censor. Antes que censurar al censor, se explica su eficacia. "El censor tiene *derecho* a censurar, puesto que se trata de sujetos que de antemano aceptaron la autocensura como necesaria, lo que significa que viven sus deseos como peligrosos" (2/3, 17). Lo que desde el punto de vista del censor es *el deseo de un peligro* (la creencia en que si cierto objeto circula puede hacer perder el control, el deseo de que la pérdida de control sea posible), se proyecta como amenaza para el otro, como *el peligro de un deseo* del cual se lo debe proteger. "Como la censura no es la ley, el peligro es tan imaginario como la transgresión que sueña" (2/3, 18). En el acto de la censura se aniquilan los deseos secretos, "los secretos desagradables de la verdad, proyectándolos sobre el otro tomado como signo de lo que se borra en uno" (2/3, 20). La amenaza de la censura se hace efectiva gracias a la autocensura que provoca (la creencia de que un deseo puede ser peligroso); así se ahogan las manifestaciones de la verdad del deseo, se obstruyen las funciones simbólicas. Las prohibiciones de la ley actúan sobre las acciones, la censura ataca la realidad de los discursos, la *letra*, que es el lugar "donde el sujeto deseante manifiesta sus demandas de amor, según lo que es valioso para su goce" (2/3, 19).

Atendiendo a lo que en su comprensión de la censura *Literal* instituye como referencia, la verdad del deseo, nos introducimos, para concluir esta comunicación, en la reflexión sobre el lugar del psicoanálisis en la revista. *Literal* aparece en un momento en el que el lacanismo no se ha convertido todavía en un saber predominante en Argentina, en una institución casi incuestionable. En esa edad heroica que precede a la institucionalización, *Literal* practica un "lacanismo de combate" (9) que es otra de las manifestaciones de su voluntad vanguardista. En el N° 1 este lacanismo figura como uno de los saberes de referencia antes que como un interés en particular (digámoslo de este modo: Freud y Lacan junto a Macedonio Fernández, Flaubert y Gombrowicz). En el N° 2/3, en cambio, el texto que funciona como "centro", el "Documento literal", está dedicado íntegramente a cuestiones psicoanalíticas. Acompañando un movimiento que se produce en el conjunto de la cultura argentina, la discusión política coyuntural, tal como se planteaba en el "Documento" del N° 1, es desplazada por una intervención, aunque igualmente polémica, sobre un campo menos peligroso: el de la psicología y el psicoanálisis. "Psicoanálisis: Institución e investigación sexual", tal el título de este "Documento", discute la subordinación del psicoanálisis a la medicina y la incapacidad de las instituciones psicoanalíticas que, por conocer mal al psicoanálisis, no saben oponerse al poder de la Asociación Psicoanalítica

Argentina, la institución oficial.. En el N° 4/5, junto con los ensayos literarios, los relatos y los poemas, se publican un ensayo de Oscar Masotta ("Del lenguaje y el goce") y la traducción de un momento del Seminario *Encore* de Lacan ; pero lo más interesante de este número, en cuanto a la relación de *Literal* con el psicoanálisis, aparece en el texto que lo abre, "La historia no es todo". Este texto es la respuesta-polémica, desde luego- a la caracterización de *Literal* escrita por Andrés Avellaneda en el N° 120 de la revista *Todo es historia*. Avellaneda sostiene -y *Literal* lo discute, apelando a unos argumentos ingeniosos pero poco convincentes- que en la revista se emplea al psicoanálisis como "explicación" de la literatura. En otro momento, con más tiempo, el comentario de algunos ensayos publicados en *Literal* probará por qué estamos de acuerdo, en este punto preciso, con la caracterización de Avellaneda. Entre tanto, nos conformaremos con situar los efectos de la subordinación de la literatura al psicoanálisis, cuando éste explica a aquella, a propósito de un ensayo de Germán García sobre *El frasquito* de Luis Gusmán (10).

De acuerdo a la intención transgresiva que lo define como texto de vanguardia, *El frasquito* es una narración fragmentaria, discontinua, que nada comunica ni informa, en la que no se puede reconocer ningún mensaje, ningún compromiso con la realidad. Un texto extraño, ilegible según los códigos dominantes, excéntrico en relación a los lugares admitidos por la institución Literatura. ¿Cómo interpreta García este anti-relato que parece destinado a conmover cualquier certeza, a devolver a la literatura -como dice *Literal*- "aquel lugar que nunca debió abandonar: el de la incertidumbre" (4/5, 175)? El conjunto de su interpretación se condensa en una frase que el ensayo luego no hará más que desarrollar: "*El frasquito* es la narración de un mito individual, que se recorta sobre la trama de una novela familiar" (11). A la vez que dice el valor de lo extraño y lo incierto, como valores constitutivos del texto, la lectura de García los niega remitiendo masivamente el texto a las certidumbres y las familiaridades del saber psicoanalítico. Lo fragmentario y lo discontinuo desaparecen cuando se los ordena según la lógica del mito individual del neurótico, la ilegibilidad se resuelve en reconocimiento de los episodios de la novela familiar. Por la fuerza de los conceptos psicoanalíticos, la potencia de negatividad del texto se trasmuta en afirmación del poder explicativo del psicoanálisis.

Sabemos que el saber psicoanalítico no es un saber entre otros, que en él, como en la literatura, la falta de sentido, el agotamiento de la comprensión, encuentran su lugar; pero sabemos también que allí donde se erige al psicoanálisis en norma, en discurso tutor, la literatura, que vive de la ruina de cualquier autoridad, muere. Nada

queda de su poder de sorpresa, de su poder de inquietud. Acaso sea otro de los méritos de *Literal* haberse convertido en la ocasión de que este conflicto de poderes, más allá del modo insatisfactorio en que lo resuelve, se formule con una intensidad tal como para hacernos saber, incluso donde se la niega, donde se la rechaza, la singularidad del poder de la literatura, es decir, el cuestionamiento de la idea misma del poder.

NOTAS:

* Comunicación leída en el Coloquio Internacional "El discurso cultural en las revistas latinoamericanas: 1970 - 1990", Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle y CRICCAL, París 1992.

- (1) Buenos Aires, Editorial Hachette, 1983; págs. 96-97.
- (2) Beatriz Sarlo: "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo", en *Puntos de vista* N° 11, Buenos Aires, marzo-junio de 1981; pág. 3.
- (3) Germán L. García es escritor y psicoanalista; ha publicado varias novelas (*Nanina*, *Cancha rayada*, *La vía regia*, *Sudaca*), un ensayo sobre Macedonio Fernández (*La escritura en objeto*) y numerosos artículos y libros sobre psicoanálisis. Luis Gusmán es también escritor y psicoanalista; ha publicado cuatro novelas (*El frasquito*, *Brillos*, *Cuerpo velado* y *En el corazón de junio*), dos libros de relatos (*La muerte prometida* y *Lo más oscuro del río*), el primer tomo de su "autobiografía literaria" (*La rueda de Virgilio*) y numerosos ensayos de literatura y psicoanálisis. Osvaldo Lamborghini era escritor (murió en Barcelona en 1985); sus *Novelas y cuentos* fueron publicados en 1988, prologados por su amigo y discípulo Cesar Aira. Lamborghini se convirtió, para los narradores argentinos actuales, en la figura literaria más interesante del grupo.
- (4) En los números 1 y 2/3, la mayor parte de los ensayos publicados en *Literal*, y no sólo los "Documentos" o textos programáticos, aparecieron sin firma.
- (5) Los números entre paréntesis al final de las citas indican el N° de la revista y la página a las que esas citas pertenecen.
- (6) Contra la in-diferencia de la crítica literaria con pretensiones científicas, *Literal* propone un "juego donde el texto teórico podrá ser portador de la ficción, y la reflexión semiótica tejerá la trama del poema" (1, 121).
- (7) Este es el título de dos ensayos, uno publicado en el N° 1 de la revista y el otro en el N° 2/3.
- (8) Germán L. García: "Descontar la vida, contar (con) la muerte".
- (9) Néstor Perlongher: "Ondas en el Fiord. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini", en *Cuadernos de la Comuna* N° 33. Puerto General San Martín, 1991; pág. 3.
- (10) Germán L. García: "*El Frasquito*: una novela familiar", en *Nuevos Aires* N° 10, mayo-junio de 1973.
- (11) Idem; pág. 79.

DARIO, BORGES, DRUMMOND: CAMINOS DE REGRESO

Graciela Cariello

Si toda lectura es un camino que tenemos la ilusión de recorrer en un único sentido (pero el camino es siempre imagen engañosa, desde la recurrida frase de Heráclito) también es encrucijada, cruce de caminos donde, a veces, somos Edipo enfrentando, sin saberlo, a Layo. Y también, como Edipo, a veces, intentamos saber y, menos veces, descubrimos nuestros propio Layo.

Decir que Rubén Darío es el "padre" de toda poesía posible en América a partir del Modernismo, no implica riesgo alguno, por lo sabido. El riesgo está en leer a Darío y encontrar, de pronto, un verso de Borges y un poema de Drummond. A este sobresalto, Bloom (1977) llamó, trágica, fatal, mágica, poéticamente, "Apofrades" o el regreso de los muertos. Sobre ese riesgo (y no puedo olvidar que riesgo en portugués se dice igual que trazo, diseño) voy a diseñar esta lectura, que es a la vez de Darío, de Borges, de Drummond, tal vez de Bloom y seguramente de la poesía que me atañe.

No se trata de "aplicar" el concepto de Bloom a esta lectura. Creo más bien que intento una "mala interpretación" de Bloom, lo que prueba que la angustia de las influencias no obra sólo entre poetas (o poemas) sino (y tal vez más) entre lecturas críticas. Pues si Bloom propone lecturas antitéticas, esta, por el contrario, obedece al impulso de acercar los dos poetas de las llamadas "vanguardias" al poeta modernista, por el lado de las semejanzas. Claro que esta aproximación será momentánea, si bien fulgurante, e inmediatamente se alejarán. Este choque de enormidades poéticas no puede dar otro resultado que un estallido cómico, y tal vez, sólo tal vez, un agujero negro: la angustia de esta lectura que será, casi en seguida, un poema.

El Darío de que hablo es el de *Cantos de vida y esperanza*. Hay allí un poema que contiene (y dispara "hacia afuera y hacia abajo", ya que nada permanece contenido en la poesía) que contiene, entonces, pero no retiene, un verso que evoca, en mi lectura, el "tono" (como él mismo lo diría) de Borges. Y un poema íntegro en que releí, condensado en abstracción, llevado a esencias, un poema de Drummond.

Inmediatamente surge otra extrañeza: el Borges de que se trata, el evocado por el eco, no es precisamente el ultraísta (si es que Borges realmente lo fue), sino un Borges posterior. Encontré la vibración del eco convocado por Darío en un poema de *El otro, el mismo*, de 1964. Tampoco el Drummond que retorna en mi lectura de Darío es el de la primera época, más próximo al

Modernismo brasileño - su vanguardia -, sino el casi metafísico de *Claro Enigma*, de 1951. Parece ser que el camino de regreso se hace siguiendo amplios desvíos, de travesías en el tiempo, cerrando, tal vez, la brecha que intentaron abrir las vanguardias, vuelta al padre después del parricidio, lúcida ceguera de Edipo recorriendo el camino del exilio.

Vuelvo al momento del cruce: el poema de Darío que despertó a Borges es "Ay, triste del que un día". Todo el poema, pero la encrucijada, lo "ya leído", es el verso "Dos dioses hay, y son Ignorancia y Olvido". En seguida recuerdo haber leído en Borges: "Dios nos depara sucesión y olvido". Luego, el poema, mágicamente, trae la esfinge del primer verso en Darío. Se trata de "Edipo y el enigma". A partir de allí una lectura contrastiva no puede ser evitada. Intento leerlos separadamente y ya no es posible. El cruce se impone, cada palabra tiene un eco que resuena en el otro poema. Pienso (y la poesía se me ocurre cada vez más una práctica mágica) en el nombre del libro de Borges, y siento que cada poema, ahora, son el otro y el mismo. "Lo que el árbol desea decir y dice el viento". Uno es el que dice el desecho al del otro, árbol y viento, otro y el mismo, uno lleva la palabra (la marca) del otro. Maneras de lo mismo que expresan lo distinto.

Y empiezo el recorrido: en toda encrucijada hay dos senderos probables. Pero más improbables e infinitos imposibles. Elijo: acerco para alejar. En ambos hay el encuentro ad/verso: ella/él. En Borges "ella" es la Esfinge, "él" Edipo. En Darío, "su esfinge interior" y "el que un día". Enfrentamiento en que el riesgo es ver. El "que pone los ojos e interroga" "está perdido"; "nos aniquilaría ver la ingente forma de nuestro ser". Espejo que nos muestra el monstruo, nuestra esfinge revela el Tiempo (en Borges); algo más confuso y terrible, en Darío. Pero hay dioses o un Dios. Una distancia se abre entre los dioses de Darío y el Dios donante de Borges. Allí donde estaba el eco, el cruce, está el abrirse en dos (al menos) del sendero. Dos dioses: Ignorancia y Olvido... ¿de qué?. El horror de lo indistinto disfrazado en palabras, la angustia de la muerte disfrazada en sucesión (también el poema es un disfraz de la muerte). Borges se abre hacia el amparo piadoso de olvidar lo que ha sido revelado. Darío se vuelve hacia el borde del abismo: ante la inminencia de la revelación, invoca la ignorancia y el salto.

El poeta dice lo que no recuerda (recuerdo a Bloom) y leo el poema como borradura.

¿Qué Borges es el que resuena en Darío, en "Dos dioses hay..."? Borges también habló de dioses: la Pampa y el Suburbio (Borges 1926). Esos dioses son aquello de lo que se dice, no lo que se dice, y menos aún lo que dice. Porque en el poema sólo habla el olvido. ¿Qué imagen monstruosa olvida Borges en el verso con que Darío lo evoca? Vuelvo a la primera extrañeza: cómo es que Borges está en Darío, y cómo no es el Borges de los años 20 el que con gesto parricida borra a Darío reescribiéndolo hasta el punto de provocar este reconocimiento

desplazado. Dice Borges en 1969: " *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después " (Borges 1969). Leo ese primer libro, una vez más, y encuentro, como ya tantos antes que yo lo hicieron, los mismos tópicos: muerte, olvido, tiempo. (1) Pero no era eso lo que buscaba y allí no encuentro. Vuelvo al verso leído dos veces, casi idéntico, con leves distorsiones que alucinan distancias en la cercanía. " Dos dioses hay/ Dios nos depara/ y son/ Ignorancia/ sucesión y O/olvido ". Leo el sutil reemplazo, que borra Ignorancia con sucesión.

Pienso que toda ignorancia niega un saber que afirma en alternancia infinita, intuyo que ignorar es la negación complementaria de la oposición saber/no saber. Ignorar es saber y no saber.

Por eso la Ignorancia puede ser un dios. La sucesión, en cambio afirma sólo sobre la borradura del otro: uno sustituye al otro, se es uno, y después el otro, uno después el otro, uno después de otro. La negación radical (2) de Darío se olvida en la sucesión. Leo en ese olvido el quitar mayúsculas y ponerlas, que transforma los dioses en Dios, lo divino del Don en la divinidad del Donante. Algo que por detrás asegura la palabra: la voz del Padre que depara, que se inscribe en el personal " depara ", sujeto donante de un beneficiario múltiple y anónimo - " nos ", borrando el impersonal " hay " y el inquietante, copulativo - " son ". Y el Olvido (ahora "olvido") que asegura el poema, transmigra - reducida la circularidad de su primer trazo - de poema a poema - casi leo: de padre a hijo. El olvido que retiene la voz antes del punto final en Borges y en Darío presidía el centro del poema, como cima desde la cual lanzar la voz (siempre firme, de todos modos), que el viento azotará contra generaciones de poetas intentando apagarla, dominarla, reproducirla, borrarla, escribirla. Esa voz en Darío cristaliza en palabra y pensamiento, maneras que expresan lo distinto, sosteniendo el mundo sobre su eje. Ante el interrogar y el descifrar, sólo el olvido sostiene la palabra. El poeta (ahora Borges) despliega el drama: olvidar para vivir. Pero vivir es ir hacia la muerte, y el poeta no puede sino recordar lo inefable, no decir en lo dicho, escribir el poema como, contra, a pesar del Padre, matar al Padre y continuar viviendo ciego por la angustia de esa victoria no lograda nunca (y sigo recordando a Bloom). Y entonces, ¿ de qué sucesión habla en Borges el olvido (en mi lectura) sino de la sucesión real: un rey por otro rey ? No por el Borges que arrojaba metáforas contra la rima, eco a su vez del otro padre, el reconocido, Macedonio, que persistentemente, antes y después, despreció " . . . la palabra musicada (metro, rima, sonoridad) " (Fernández 1975, 47); sino el que puede volver, no vencido sino triunfante, a reponer la rima, el metro, la estrofa, el soneto. " Chose italienne ou Shakespeare a passé", declaraba Verlaine (1984, 26) con el mismo gesto. El de quien calza la corona obtenida por derecho de sucesión. Y éste, en cualquier monarquía que se precie, es un derecho divino. Es decir, es un Dios (no importa cuál) el que lo otorga.

En el Prólogo con que Borges presenta el libro *El otro, el mismo* en la edición de sus obras completas por Emecé en 1974, señala la proximidad, descubierta en su relectura, al modernismo. Pero es Lugones, una vez más, el padre señalado. La genealogía que Borges se inventa, haciendo silenciar al otro con su reiterada mención, es conocida. Más subyugante, creo, es el olvido reiterado del Otro que vuelve, por eso mismo, a estallar en el verso que lo olvida. Dice Laprida en el " Poema conjetural": " Yo que anhelé ser otro . . . "; piensa Emerson en su poema " Quisiera ser otro hombre "; dice el personaje Borges, de " Junín ": " Soy, pero soy también el otro, el muerto " (Borges 1974). Es el abuelo Borges pero hay otros fantasmas, otras angustias, otros nombres que amenazan la primacía de la voz. Y que se olvidan, por esa persistencia del Olvido (ahora olvido), con la pequeña degradación ortográfica, apropiación de los dioses por el Dios, afirmación de la palabra concedida por derecho de sucesión, primacía de la Palabra frente al Otro que antes que él la ha pronunciado.

El poema de Darío se abre ante el abismo. Ese verso, el verso de Borges incrustado desde ahora en su centro, multiplica el salto. Siempre, desde ahora, detendrá su gesto en la encrucijada y resonará borrando su propio Olvido, en el eco del Otro, en un sobre/salto abierto múltiple, donde quién sabe qué infinidad de poemas posteriores (y tal vez anteriores) seguirán reescribiéndose.

Hay, dije, en mi lectura de Darío, otro sobresalto: el tropiezo con un poema de Drummond. Una "piedra en medio del camino", para decirlo con un famoso verso del poeta brasileño. Leí, en el poema "Amo, amas" de Rubén Darío, el poema " Amor " de Drummond de Andrade Imagen de la imagen del deseo. Poemas de la poesía que es deseo del deseo; recuerdo (y olvido) de la Plenitud, búsqueda amorosa eterna. " Pasión fuera de su abrazo " (Bloom); " la pasión siguió adelante sin ella y transpuso el límite " (todavía Bloom). Poemas del desear.

El poema de Drummond pertenece al libro *Claro enigma*, lo repito. También Drummond había pasado ya por su etapa " vanguardista ", la que en Brasil, al tiempo que negaba el reciente pasado simbolista y parnasiano, intentaba en gesto omnipotente remontar a otro pasado, las raíces, y abrazar todo pasado y todo porvenir.

También Drummond se fabrica su propia genealogía. En " Consideração do poema ", perteneciente al período de la denuncia y las banderías sociales, en el libro *A rosa do povo*, traza el perfil de sus padres: poetas de " revolución " - Vinicius, Neruda, Maiakovski - ; el " humanista " Murilo; el maestro del " espíritu nuevo ", Apollinaire. No Darío. (Andrade, 1973, 75)

Pero " Amar " es posterior. Sin inscribirse en escuelas, el libro que lo contiene coexiste con una " generación " de poetas estetizantes, que revalorizan formas simbolistas, que vuelven a la rima y al metro (recordemos en cambio

el comienzo de " Consideração do poema", verdadero poema - manifiesto: " Não rimarei a palavra sono/ com a incorrespondente palavra outono . . ."). Recordemos, sin embargo, además, que Drummond atravesará, después, la otra vanguardia, siempre singular, incontaminado de escuelas, poeta de propia voz.

Y a pesar de esta singularidad, lo que leí en " Amo, amas ", no fue un tono ya leído, en un verso recordado. Fue todo el poema como lo ya sentido, como haber leído lo mismo en otra forma. Como si maneras, sólo maneras, expresaran lo distinto. Otra vez lo otro y lo mismo. Las maneras serán, el releer los poemas, modos de la imagen.

En Darío, las imágenes diseñan elementos y absolutos: el ser, la tierra, el cielo, sol, lodo, vida, inmensidad. Escasos adjetivos, casi epítetos: claro - sol; oscuro - lodo. La materia fónica también aparece trabajada al nivel de lo elemental: expansión de la matriz fundante del título (oposición a/o/a), proliferación de sonidos nasales y líquidos, produciendo un efecto de continuidad sonora apoyada en el balanceo prosódico de los acentos. El Poema de Drummond abunda en metáforas, alusiones, imágenes de la naturaleza particularizada. El ser es el " ser amoroso ", " una criatura ", un individuo de la creación, no el Hombre, sino cada hombre. La naturaleza no está en los elementos, sino en sus manifestaciones: el mar, la brisa marina, las palmas, un vuelo de ave, un suelo de hierro. También se multiplican los juegos fónicos, los contrastes entre asperezas, explosiones y dulzuras de la voz. Parece desmentir lo " metafísico " de esta etapa. . .

Ambos poemas se acercan en la primera persona plural del posesivo, en el final: " Nuestros pechos mismos ", " Nosso destino ", " nossa falta mesma de amor . . . ", y en el infinitivo que nombra el puro amar, puro desear, frente al sustantivo " amor " en uno, o al personal " amo " en otro. Ambos coinciden en la borradura del sujeto, en el puro desear.

Pero está en ese final - donde se acercan - el punto en que también se alejan. Confluyen el " arder " de Darío, la " segura " (sequeidad) de Drummond, persistiendo en la semejanza. Pero mientras el ser de Darío se consume en la fusión, la criatura de Drummond se consume en la falta; transponiendo el límite, se cumple en la falta, en amar la falta. Es el deseo que no se satisface porque es su naturaleza el no tener satisfacción. Y entonces, parece que Drummond fuera más allá del punto en que Darío se cierra (3). Y en el último verso, el juego entre la afirmación (amar: a água, o beijo, a sede - el agua, el beso, la sed) y la negación (implícita, tácito, infinita) alucina la alternancia, también, como la sed, infinita, el desplazamiento del deseo que no se satisface ni cesa.

Así, en el poema de Darío está la simiente del de Drummond, pero como en el fruto, como lo posterior, lo que estuvo en otra parte y puede volver a darle origen. Sensación alucinatoria: leer no el poema de Drummond como expansión del de Darío, sino a este como lector de Drummond, descubridor del núcleo, de

la simiente. Leer la alquimia de Darío transmutando en esencias el poema de Drummond.

El poema de Drummond releído en Darío, parece completarlo, pero como negación de opuestos que alternan en el vacío absoluto, sin sucesión sino coexistencia, complemento que no llena, que " [. . .] viene a llenar un gran vacío, con " otro ", para decirlo con la voz de Macedonio (1989) En Darío: " amar, amar, amar, siempre ". En Drummond, cada amar recibe su negación " amar e esquecer (olvidar) ", " amar e malamar ", " amar, desamar " " ¿ amar ? " " sempre ". Cada una de las cuatro afirmaciones de Darío, negada, pero en disyunción radical que afirma y niega simultáneamente. Todas las posibles negaciones de amar: olvidar, mal amar, desamar, y la interrogación. Todas ellas presentes, (ligada, o yuxtapuesta o en la misma palabra que la afirma) en la afirmación.

No uno después del otro pueden ser leídos los poemas, sino uno como la negación y el complemento, alternante, del otro. Otra vez vuelve Macedonio: no es la " y " lo que puede ligar los dos poemas, como en un cuento (Fernández 1989) o en la historia. Caminos de regreso, siempre, el " siempre " de Darío y el " sempre " de Drummond, otro y el mismo siempre, juego de nudos que ya no podré desatar en mi lectura, anuda a Borges con Drummond con Darío con . . .

Vuelvo a Borges (1952) y a su intuición sobre los precursores (intuición en la cual a su vez Bloom inscribe, con " mala interpretación " toda su teoría de las influencias) y pienso: los dos poemas (de Borges y de Drummond) se parecen a (poemas de) Darío.

Pero ellos (los poemas, los poetas, sus obras) no se parecen entre sí ¿ Lo que vale para los precursores, en la teoría de Borges, fantástica como todas las suyas, vale para los sucesores, en esta lectura, también fantástica (como la de Borges leyendo a P. Menard en el Quijote) ?

Algo más intuyo (y suspendo) cuando leo el oxímoron, tan borgeano, de *Claro enigma*, y la alternancia de *El otro, el mismo* donde destella una chispa del Drummond de *Lição de coisas* ¿ Qué hilos, más o menos secretos se tejen, de todos modos, en estas cercanías ? ¿ Habré probado algo sobre la relación entre vanguardias, post - vanguardias y modernismos ? ¿ O no hay nada que probar y sólo leer para asombrarnos en la red que traman los poemas, las lecturas, las angustias, siempre ?

En la encrucijada por lo menos dos. Pero más e infinitos caminos. ¿ Cuántos poemas se anudarán en *Cantos de vida y esperanza*, cuántas maneras de lo indistinto serán lo distinto, cuántas veces reencontraré poemas en poemas, versos en versos ?

Voy y vengo, hacia arriba y hacia abajo, por el camino de Heráclito, por la jornada de camino, que es de literatura, que es de Iberoamérica, que es de versos. Y el verso se vuelve porque esa es su esencia. Y en este ir y venir sólo

puedo detenerme por el fin del tiempo concedido a mi palabra, o el espacio a mi letra. O el deseo de que mi deseo de que mi deseo siga en el deseo del que lee. Y entonces, para citar por última vez, por ahora, a Macedonio Fernández (1975,248), el lector responda: " Gracias ".

Jorge Luis Borges
EL OTRO, EL MISMO (1964)

EDIPO Y EL ENIGMA

*Cuadripedo en la aurora, alto en el día
Y con tres pies errando por el vano
Ambito de la tarde, así veía
La eterna esfinge a su inconstante hermano,
El hombre, y con la tarde un hombre vino
Qué descifró aterrado en el espejo
De la monstruosa imagen, el reflejo
De su declinación y su destino.
Somos Edipo y de un eterno modo
La larga y triple bestia somos, todo
o que seremos y lo que hemos sido.
Nos aniquilaría ver la ingente
Forma de nuestro ser; piadosamente
Dios nos depara sucesión y olvido.*

Rubén Darío. Cantos de vida y esperanza (1905)

XXII

AY, TRISTE DEL QUE UN DÍA

*Ay, triste del que un día en su esfinge interior
pone los ojos e interroga. Está perdido.
Ay del que pide eureka al placer o al dolor.
Dos dioses hay, y son Ignorancia y Olvido.*

*Lo que el árbol desea decir y dice al viento.
y lo que el animal manifiesta en su instinto.
cristalizamos en palabra y pensamiento.
Nada más que maneras expresan lo distinto.*

Carlos Drummond de Andrade
Claro enigma (1951)

AMAR

*Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar ?
amar e esquecer,
amar e malamar,
amar, desamar, amar ?
sempre, e até de olhos vidrados, amar ?*

*Que pode, pergunto, o ser amoroso,
sozinho, em rotação universal, senão
rodar também, e amar ?
amar o que o mar traz a praia,
o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha,
é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?*

*Amar solenemente as palmas do deserto,
o que é entrega ou adoração expectante,
e amar o inóspito, o áspero,
um vaso sem flor, um chão de ferro,
e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma
ave de rapina.*

*Este é o nosso destino: amor sem conta,
distribuído pelas coisas péfidas ou nulas,
doação ilimitada a uma completa ingratidão,
e na concha vazia do amor a procura medrosa,*

*paciente, de mais e mais amor.
Amar a nossa falta mesma de amor, e na segura
nossa*

*amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede
infinita.*

Rubén Darío. *Cantos de vida y esperanza* (1905)

XXX

AMO, AMAS

Amar, amar, amar, amar siempre, con todo
el ser y con la tierra y con el cielo,
con lo claro del sol y lo oscuro del lodo;
Amar por toda ciencia y amar por todo anhelo.

Y cuando la montaña de la vida
nos sea dura y larga y alta y llena de abismos,
amar la inmensidad que es de amor encendida
¡y arder en la fusión de nuestros pechos mismos !

NOTAS

(1) De algunas manera, desde diferentes enfoques, se han referido a esto Rodríguez Monegal (1976), Gramuglio (1980/ 1986, 346), Montaldo (1989,224), Pezzoni (1986, 94), Masiello (1986, 157).

(2) Tomo la noción de "negación radical" de Kriesteva (1978,1,111)

(3) Este ir más allá del punto donde el otro poema queda, será, tal vez, lo que Bloom llama Clinamen.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ANDRADE, CARLOS DRUMMON de. 1973. *Reunião 10 livros de poesia*
Río de Janeiro, José Olympo.

BORGE, JORGE LUIS. 1926. *El tamaño de mi esperanza*,
Buenos Aires, Proa.

1952. *Otras inquisiciones*, Buenos
Aires, Sur.

1969. *Fervor de Buenos Aires*, Bue-
nos Aires, Emecé.

1974. *Obras completas*, Buenos Ai-
res, Emecé.

BLOOM, HAROLD.

1977

La angustia de las influencias,
Caracas.Monte Avila

DARIO, RUBEN

1964.

Cantos de vida y esperanza, Ma-
drid, Espasa Calpe.

FERNANDEZ,
MACEDONIO

1975.

Museo de la novela de la Eterna,
Buenos Aires, Corregidor.

1987.

Relato, Buenos Aires, Corregidor.

1989

*Papeles de Recienvenido y Conti-
nuación de la Nada*, Buenos Aires,
Corregidor.

GRAMUGLIO, MARIA T.

1980 - 1986.

*Jorge Luis Borges en Historia
de la literatura Argentina*, IV
Los proyectos de vanguardia,
Buenos Aires, Centro Editor de
América Latina.

KRISTEVA, JULIA

1978.

Semiótica, Madrid, Fundamen-
tos.

MASIELLO, FRANCINE

1986.

" El desafío del signo: Borges"
en *Lenguaje e ideología*, Bue-
nos Aires, Hachette.

MONTALDO, GRACIELA. 1989.

" Borges: una vanguardia crio-
lla" en *Historia social de la lite-
ratura argentina*, VII, Frigoyen,
entre Borges y Arlt, Buenos Ai-
res, Contrapunto.

PEZZONI, ENRIQUE 1986.

" Fervor de Buenos Aires: auto-
biografía y autorretrato" en *El
texto y sus voces*, Buenos Aires,
Sudamericana.

RODRIGUEZ MONEGAL,
EMIR

1976.

Borges: hacia una interpretación (hacia una lectura poética), Madrid, Guadarrama.

VERLAINE, PAUL
1984.

Obra completa en poesía. Edición bilingüe II. Barcelona, Libros Río Nuevo.

LA FRAGUA DE UN LENGUAJE POETICO AUTONOMO. BELLEZA MODERNA Y PROGRAMA DE ESCRITURA EN JOSE MARTI.(+ +)

Sonia Contardi

"La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable"... "Ustedes no tienen derecho a despreciar o a pasar por alto este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes. Suprimiéndolo, caerán, por fuerza en el vacío de una belleza abstracta e indefinible como aquella de la única mujer antes del primer pecado."(1)

Dos tradiciones modernas. Baudelaire y Martí

Las palabras de Baudelaire, en *Le Peintre dans la vie moderne*, escrito entre fines de 1859 y principios de 1860, y algunas categorías sobre arte moderno europeo-lo moderno, lo nuevo, la tradición y lo bello-, sobre las que Adorno se detiene en su *Teoría Estética* (2) podrían ayudarnos, en un contrapunto de lecturas, a evaluar y medir, la experiencia de la modernidad artística que Martí transcribe en sus *Ensayos de Crítica y Arte* en Europa. (3) Pero, si apelamos a esa constelación teórica, no dejamos de señalar que este haz de conceptos, contruidos por Adorno a partir de su examen de la crisis de los lenguajes artísticos en Europa, se vuelve insuficiente, incompleto, para explicar el complejo proceso de la *tradición moderna hispanoamericana* iniciada, en parte, por una escritura programática como la de Martí.

Formulada por Adorno, la categoría de tradición es definida no como una simple "suma de relevos", sino como "medio del movimiento histórico que depende en su propia constitución de las estructuras económicas y sociales y se modifica cualitativamente con ellas"(4), mientras que, por otra parte, conceptualizaciones vertidas por Habermas, en *El discurso filosófico de la Modernidad* (5), acerca de la relación entre Modernidad y racionalismo occidental, establecen que, "ni la evolución artística, ni científica, ni la estatal, ni la económica, condujeron por aquellas vías de racionalización que resultaron propias de occidente".

Estas consideraciones previas, nos permiten situarnos con mayor riguro- (+ +) Este trabajo forma parte de una investigación sobre la escritura de José Martí y Rubén Darío en la prensa, que cuenta con la dirección de M. T. Gramuglio y el aval de CIUNR.

sidad frente a las escrituras poéticas, sin confundir, ni extrapola la expe- 48

riencia de Martí que edifica una poética autónoma en el desarraigo, sin tradiciones, conceptos de mundo, identidades e instituciones consolidadas, con la de Baudelaire, quien para vencer a sus predecesores e insertarse en los espacios vacíos de una literatura ya formada, les opuso las artesanías verbales, los relámpagos de verdad de sus poemas/alegorías.

Por cierto, la cautela, el recaudo frente a ese cuerpo teórico, que se dirige fundamentalmente a reparar en la disolución de formas antiguas tradicionales, devaluadas ante los nuevos horizontes de expectativa, inaugurados por el gesto ejemplar de Baudelaire, nos llevó a privilegiar las diferentes tensiones y visiones que el propio Martí, instalado fuera de los límites de una patria, sin antigüedad o tradición sólida que lo preceda, construye en su balance del arte europeo.

Con una palabra poética autónoma, con "prosa poemática", para usar las palabras de Fina García Marruz (6), Martí responde, completa los gestos fugitivos y contingentes de la belleza en la modernidad, que al dispersarse en los periódicos *The Hour*, *Patria*, *La América*, *The Sun*, *La Opinión Nacional*, en sus *Cuadernos de Apuntes*, o en sus *Escenas Norteamericanas*, publicadas en *La Nación* de Buenos Aires, fundan una tierra nueva, linaje y herencia cultural que se destina a los escritores hispanoamericanos del futuro.

Por el entrecruzamiento y el diálogo de formas, estos antecedentes, acervo de escritura acopiada en los viajes, configuran una suerte de pasado, reconstruido a partir de una pluralidad de lenguas poéticas, que al proponer nuevas correspondencias y relaciones, vinculan dos tradiciones, unidas, por contraste, en un mismo suelo verbal. Pero si hacia mediados del siglo XIX, Baudelaire enfrentaba la fealdad de la sociedad industrial, con una escritura y una actitud heroica, si ambicionaba ser leído por las generaciones posteriores, como un lenguaje tradicional o antigüedad; y si para sostener este deseo, tuvo que combatir nombres y estilos ya instituidos, (7), Martí, escribe sus ensayos y su poética, su propuesta programática, autónoma y su juicio estético, desde una particular mezcla de experiencias ajenas, sin sombra de panteones, ni ancestros literarios.

Al convertir las visiones de Europa, en un estado de revisión permanente de tradiciones fluidificadas, convertidas en reflexivas, logra nombrar lo anómico, y enunciar, transformar, sus visiones, en una trama de relaciones de reconocimiento, base discursiva de una tradición nueva, en un lugar excéntrico y carente de vida antigua. Esta escritura que encierra el fermento de Lo nuevo, de las discontinuidades, que como manchas ciegas, disolvían en Europa, la seguridad de una tradición artística consagrada, articula, paradójicamente, un movimiento contradictorio de negatividad del pasado y de afirmación de lo futuro.

Como una particular y dialéctica dinámica de aquilatamiento, de selección de formas viejas, Lo nuevo y la tradición dan vida en su prosa a

existencias complementarias, paralelas, en una crónica/crítica, que restituye en sus modulaciones, el oro de las voces de la literatura castellana, la sentencia de Baltasar Gracián, el concepto de Quevedo, al mismo tiempo que expone las más modernas experimentaciones de los artistas europeos.

Galería irregular, pasaje variado de sombras enfrentadas, al fundir la tensión de la frase de Quevedo y Gracián (8), y - según una idea de Fina García Marruz- el ritmo de los viejos romances españoles (9), desde el rumor perdido del barroco español, crea un lenguaje de claroscuro, para unirlo a su mirada contemporánea de las nuevas experimentaciones del arte, en los principales centros modernos.

Los ojos de Jano

En el inquieto, perturbado paisaje de la Francia, posterior a la Comuna, en una ciudad sin muros, ni leyes que regulen la imaginación, la alegoría Baudelairiana, abismo, y promesa de futuro, provoca a los lectores y apela, exhorta a los escritores a acrecentar la fuerza de los estilos consagrados del pasado, con un lenguaje que hilvane las nuevas correspondencias de las palabras a las cosas. En esta desmesurada, audaz convocatoria, la estrategia de Baudelaire, inventa en la prosa, en la celebración verbal, de detonaciones poéticas, un artificio, un lenguaje y un ritmo, acordes con la "frecuentación de las enormes ciudades, con sus innumerables relaciones" :

"Quien de nosotros no ha soñado en días de ambición, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo, ni rima, suficientemente dúctil como para saber adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia." (10)

Sin embargo, más allá de la exigencia baudelairiana, de construir una palabra nueva, que postule en su representación, la belleza de lo horrible, resuenan en "Las Flores del Mal", las voces "normadas" de Lamartine, de Homero, de Víctor Hugo, de Virgilio y de Gautier, y en el ciclo de poemas a Mme Sabatier, reverberan ecos petrarquistas.

Como Jano, que mira con su doble cara, al pasado y al porvenir, Baudelaire podría pensarse como el último clásico y al mismo tiempo, anunciarse, como el primer moderno, (11) que con su doble pertenencia, sabe combinar la nueva percepción de la belleza, brotada en la modernidad, con la contemplación melancólica del ocaso de un lenguaje literario anterior. Por cierto, sobre las ruinas del París de 1846, Baudelaire observa un pasado del arte, la gran tradición o antigua vida, donde las escuelas y los gremios, constituían la fuerza organizada, materia formada de elementos robustos y guerreros, patrimonio de los héroes clásicos :

"Il est vrai que la grande tradition s'est perdue et que la nouvelle n'est pas faite " (y después, en la misma obra) : "Qu'était-ce que cette grande tradition si c'est n'est pas l'idéalisation ordinaire et accoutumée de la vie ancienne, vie robuste et guerrière, état de défensive de chaque individu qui lui donnait l'habitude des mouvements sérieux, des attitudes majestueuses ou violentes. Ajoutez à cela la pompe publique qui se réfléchissait dans la vie privée".(12)

Olvidando todo cuanto le había antecedido, Baudelaire abandonaba también, las formas habituales de decir lo bello, las reglas estéticas dominadas por añejas convenciones :

"Les ateliers et le monde sont encore pleins des gens qui voudraient poétiser Antony avec un manteau grec ou un vêtement mi parti. Et cependant, n'a-t-il pas sa beauté et son charme indigènes, cet habit tant victimé? n'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque souffrante et pourtant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel ? Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique - une immense défilade de croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement."(13)

Las metáforas duelo perpetuo, celebración de un entierro en una "época sufriente", donde la moda de la calle, es el símbolo de una nueva belleza poética que Baudelaire recupera, habla a las claras de un duelo epocal, que lo moderno entabla con lo viejo, y que vemos expresar en Adorno, en su Teoría Estética, con las palabras : "lo nuevo es hermano de la muerte".

Aferradas a la ferocidad de la muerte, las palabras "Croquemorts", "enterrement", "deuil", descubren, los nuevos órdenes de un orden estético atado al tiempo fúlgido de lo moderno, que sobrevuela sobre los escombros de formas antiguas y "mata" las certidumbres, costumbres y creencias de los predecesores.

En esta experiencia cultural devastadora, Baudelaire ensaya su rebelión contra lo normativo y el retorno de lo siempre idéntico, invitando a los lectores a enaltecer el duelo fecundo que desfila en las calles, donde la "Redingote" y el "habit noir", son portadores de una belleza nueva, que hace agonizar, morir, la túnica de los antiguos héroes. Por efecto de esta consagración de lo nuevo, la gran tradición y el concepto clásico se truecan, por la conciencia del arte de su propia temporalidad, y que Schiller expresa con las palabras : "también lo hermoso tiene que morir"(14)

Sin esperar ya, resonancias y fulgores del pasado, la nueva tradición en arte, se configuraba al soltar las amarras de lo viejo, con una actitud de

confianza en el "costado épico de la vida moderna".

La percepción que Baudelaire tenía de su antigüedad, la manera en que formulaba cómo podrían extraerse del presente, los trazos esenciales de una tradición futura, pueden pensarse, en este sentido, como las notas de un magnífico destierro cultural.

Despojado de ese clima "parricida", Martí, otro desterrado, al escribir fuera de los límites de una patria, y sin ancestros, ni academias, lee, en contrapartida, el pasado literario de Hispanoamérica, como una materia sin espesor, como una página blanca a la que define, con la metáfora de la juventud:

"(...)tiene nuestra prosa, cómo no ha de tenerlos? los caracteres indecisos y heroicos de la juventud. (15)

Incluido en su Cuaderno de Apuntes, este ensayo reconoce en la experiencia de escritura americana que le precede; y en las voces que le son contemporáneas, los "caracteres indecisos y heroicos" que la juventud imprime.

Pero si consideramos la experiencia de Martí, como el punto clave de construcción cultural moderna, en un continente como Hispanoamérica, excéntrico con respecto a tradiciones europeas, sedimentadas por el tiempo, más que extinguir u olvidar conceptos de belleza fraguados por viejos maestros, más que triunfar con la belleza del presente, sobre las huellas de los precursores, Martí advierte, en cambio, el vacío, "lo indeciso" y "lo heroico" de una juventud. En este sentido, la antigüedad americana inexistente, la situación frágil de sus pares, escritores hispanoamericanos, lo sitúan en una cierta edad de la infancia que debe transitarse todavía, al tiempo que otras naciones, como las europeas, se despegan, con fuerza, de lo antiguo.

Desde la posición enunciativa de un primigenio relator de la cultura moderna, Martí medita sobre la ausencia de autonomía en el continente, enfatizando la falta de un territorio capaz de dar cabida a una poética autónoma, y declara que la inmadurez de la literatura continental, que los caracteres imprecisos y heroicos de su prosa se deben a la indefinición del mundo cultural americano.

Para contrarrestar esta carencia, exhibiendo un examen sostenido y riguroso de los pasos perdidos de los poetas y de sus antiguas leyes, guiándose con los movimientos del mundo moderno y su condensación en un montaje con experiencias arcaicas, Martí, elabora su propio programa de escritura autónoma, haciendo de éste un suelo verbal.

Pero ¿cómo es esta posesión, este dominio cultural de Martí? Dueño de un montaje, de una yuxtaposición de imágenes ajenas, este héroe de nuestra modernidad, construye su pasado en la superficie de la escritura, y sustituye la carencia de patria, con palabras, en un proceso constante de recuperación

(lectura/escritura/saqueo) de las fuerzas estéticas de la modernidad europea. Esta urdimbre y su contrastivo ensamblaje con la tradición barroca, funda una tradición moderna sui-generis, diferente a la construida por Baudelaire, quien, por el contrario, se preocupaba en ver, cómo, de qué manera, revivir, visitar las formas heroicas del pasado, reactualizándolo y superándolo, por medio de una tensión dialéctica que sostuviera una tradición nueva y un sistema de creencias estéticas en el que todos los siglos y todos los pueblos pudiesen producir su específica belleza.

Conteniendo motivos tan sublimes como los venerados antiguamente, la modernidad traía consigo alguna "cosa de eterno y alguna cosa de transitorio, de absoluto y de particular". (16)

De modo opuesto, la escritura de desarraigo que Martí inscribe en la prensa diaria, forma los moldes necesarios para la construcción de un lenguaje moderno, enhebrado en una experiencia de exilio político. Y, por el contrario, si Baudelaire elaboraba su propuesta poética, "desterrándose" de sus precursores, del murmullo de resonancias consagradas por la antigua tradición, las palabras de Martí develan una particular relación entre los pares Literatura/Nación, a los cuales considera como nudos complementarios e inseparables:

"Porque tenemos alarde de literatura propia y materia prima de ello, y notas sueltas y vibrantes y poderosísimas mas no literatura propia. No hay letras que son expresión, hasta que no haya esencia que expresar en ellas, no habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya Hispanoamérica" (17).

Más allá de la división tajante que establece entre los términos literatura/nación, y de la prácticamente absoluta sobredeterminación de esta última, con respecto a la primera, a la que define como una esencia, la audacia y el desacato ajenos, desplegados en los Ensayos de Crítica y Arte que Martí escribe durante su segunda deportación a España, forman un preludeo lúcido para su producción más madura, la de sus Escenas Norteamericanas, la de la rara poética de sus "Versos Libres", que le conceden una patria armada en la escritura.

Combustionando la crisis de los lenguajes poéticos de la modernidad artística, Martí forma un blasón, un patrimonio de lenguaje para sus herederos, años más tarde, al hablar en su crónica diaria y en sus poemas, desde el exilio de Nueva York, del carácter y del tenor de una tradición nueva hispanoamericana (18) adoptará el comportamiento cultural, los míticos modelos de Narciso y Prometeo. Es decir, se hará cargo de dos acciones estéticas que Harold Bloom expresa, como la contemplación; y su incorporación posterior a un lugar central de la cultura. (19)

Como agente contemplativo y a la vez, constructor de una cultura artística autónoma, más que examinar una belleza, arrastrada por la temporalidad, como podemos advertirlo, en la reflexión de Baudelaire, (20) Martí exige

una territorialidad, necesaria para esa nueva belleza, y demanda que "las notas sueltas y brillantes", que los "alaridos y vagidos" literarios, contemporáneos a sus lecturas, puedan ser la base de una trama literaria sólida.

Si la modernidad poética europea, desde la provocación baudelairiana, reposa en la construcción de un nuevo concepto de belleza, efímero y cambiante, el viejo tono de lo bello aparecería derrotado, entre los restos de un pasado, conjunto de cicatrices, arco de lejanas heridas, en las que fracasaron las obras anteriores (21).

En contrapartida, la exigencia de territorialidad martiana, ordena las posibilidades de existencia de esas cicatrices, y si no encuentra precursores, hacia los cuales dirigir su mirada, considera, en cambio, la posibilidad de que alguna práctica artística pueda caber en el futuro, en un territorio aún increado.

Amparado en la ejemplaridad de los modernos ajenos, Martí se apropia de un legado, herencia/tradición que se presta a los poetas americanos, para que puedan responder, desde esos cimientos, con singularidad, e independencia, en un espacio propio.

Ya en "El contenido romántico" de su Estética, Hegel había pensado toda innovación en arte, como un regreso del pasado, pero afirmaba que esa vida antigua, que volvía en cada pintor nuevo, debía inscribirse en el presente de un modo nuevo :

"(...) habría en general que objetar entonces que este pasado no puede regresar a la vida y que lo específico de la antigüedad no se adapta de manera adecuada al principio de la vida. En consecuencia, el pintor debe hacer de este material algo por completo diferente, insuflarle un espíritu totalmente distinto, un modo desentimiento e intuición que el que residía entre los antiguos mismos para armonizar tal contenido con las tareas y fines de la pintura." (22)

Los antecedentes europeos, las viejas batallas artísticas, con sus fracasos y sus triunfos, al conmovirse con la fuerza de lo nuevo, ofrecían una suerte de paisaje añorado y perdido del que los desterrados poetas modernos se alejaban. En contraste, la experiencia de escritura martiana, no expresa este destierro temporal, su prosa nos habla, en cambio, del abandono de un "reino" aún no construido, que no posee memoria cultural y que deberá inventarla, a partir de una itinerancia productiva (23).

Después de la paz del Zanjón, que terminó en 1878 con la guerra de diez años en Cuba se produjo una amnistía que permitió volver a Martí y a su familia, a su país de origen. Con el fin de la tregua comienza su segunda deportación a España, y luego una breve residencia en México.

En su permanencia anterior - Zaragoza, 1871 - ; y en la quietud de las bibliotecas, Martí había tomado contacto con la literatura española, y en esas erráticas experiencias, su escritura se apropió, se nos ocurre, de momentos de

quiebre, de instantes de emergencia de lenguajes, que lograron ingresar victoriosos a las complejas arborescencias del arte.

Por la errancia en las diversas ciudades que une con sus viajes, La Habana, Zaragoza, Madrid ; y los centros de irradiación de lo nuevo en arte, en el siglo XIX, París y Nueva York, por los escasos ancestros que Martí reconoce, sus ensayos construyen un acervo o depósito de lecturas, antigüedad americana, que comienza en su escritura, un proceso futuro, legitimado por el sedimento que sólo el tiempo logra :

"Siglos tarda en crearse lo que ha de durar siglos. Las obras magnas de las letras han sido expresión de épocas magnas." (24)

Esta lectura/escritura martiana, forma, a nuestro parecer, los primeros umbrales de la tradición poética americana, ofreciendo los materiales, con los que el poeta y el lenguaje ulteriores podrán adquirir voz propia ; y continuar con el acto de fijación y selección de otras lenguas poéticas :

"Lenguas que hoy influyen en la América con antejuicio suficiente para grabar lo que ha de quedar fijo luego de esta época de génesis, y desdeñar lo que en ella se anda usando." (25)

Pero ahora bien, en esta escucha de lo ajeno, que es efecto de un viaje, y de la solidaridad y unión de los fragmentos y de prácticas del arte moderno universal, Martí, realiza una selección, su mezcla va a descartar las notas que, a su juicio, no deberían formar el sustrato de la cultura literaria futura.

Con pericia de alquimista, que procesa una respuesta literaria autónoma, el exilio martiano funcionará como la matriz eficiente e indispensable para proveer imágenes y visiones de la modernidad.

Distanciándose radicalmente de Baudelaire, que celebra en lo nuevo, la muerte de las formas viejas, Martí, se enfrenta, a un archivo de formas viejas, configurado por el horizonte de la literatura española, y al mismo tiempo enjuicia las obras modernas españolas, como efectos de la duración de una tradición amurallada, incapaz de superarse, y de producir esa alegoría/verdad, "poesía del destierro", que Baudelaire pudo escribir :

"En España el régimen feudal no fue tan duro, ni la monarquía tan despótica, ni el pueblo tan maltratado, ni la inteligencia tan impaciente como en Francia y Alemania." " (...) la poesía es el lenguaje de la belleza, la industria es el lenguaje de la fuerza. El trabajo es una poesía seca y difícil y los españoles todavía lo detestan. Pero la poesía es a la vez obra del bardo y del pueblo que la inspira, y como el colaborador falta en ella, el poeta tiene que buscar en otra parte dolores que cantar." (26)

Esa poesía que los españoles no pudieron hacer ; y que tomaron prestada o que imitaron, podría hacerse realidad, sin embargo, en el espacio hispanoamericano futuro. Es por esta razón, tal vez, que las advertencias de Martí suenan, a veces, como una voz de alerta, que intuye el peligro que implica seguir ligado a un pueblo como el español, que no conoce "esa poesía seca y difícil del trabajo" y que frente a lo duro e invariable de su ejemplo, convoque a los poetas y artistas, a escuchar los sonidos, la dimensión metafórica de otros mundos, como parte de una conciencia fundamental de la autonomía poética latinoamericana :

"Con el engaño de la literatura se nos está entrando por América, el espíritu español que de seguro no podrá hacer en la casa ajena sino lo que hace en la propia." (27)

Las elecciones y exclusiones que realiza en su viaje de acopio y montaje de lo nuevo, destinan al espíritu español a un lugar de margen :

"El mundo nuevo es terso y sencillo, cansan el pensamiento churrigüesco y la sintaxis indirecta." (28)

El espíritu español , en un mundo terso y sencillo aparece aquí descrito como un recinto incómodo, sin un lenguaje poético hecho por dioses destronados, que proponga, como lo hacen los franceses :

"La poesía del destierro, destierro de la patria, de la patria del alma, cantadas en la tierra natal. Es la poesía de Musset, de Auguste Barbier, de Baudelaire, almas nacidas para creer, que lloran la pérdida de su fe. Amando la pompa, estos poetas despreciaban la grandeza ilegítima. Mostrábanse inconsolables por verse obligados a vivir sin tener esplendor real que amar, eran reyes sin reinos, dioses destronados." (29)

Frente a la mirada nostálgica, que se dirige hacia la gran tradición, frente al reclamo baudelairiano de una nueva forma moderna, que yuxtapusiera al elemento eterno, invariable, el material contingente y fugaz del presente, Martí se recorta como un sujeto que invierte ese gesto, y con sus ojos vueltos hacia una página en blanco, que exhibe los "caracteres indecisos de la juventud" de la prosa americana, logra inventarse un pasado, recomponer sus ausencias, por el efecto histórico de una trashumancia/lectura de los poetas y de los pintores europeos, de sus rebeliones a las Academias y a las sólidas instituciones.

Sombras goyescas

Pero si España no es capaz, de cantar la poesía del destierro en su tierra

natal, cuenta sin embargo con Goya, pintor que funda la forma y practica la incorrección, para convertirla en ley y que se suma a la visión de los poetas rebeldes que Martí descubre en Francia.

Si toma este único antecedente del espíritu español, que merece ser invocado por los artistas americanos, es porque descubre en sus lienzos, manchas, tintas y sombras dibujadas, que al engañar las convenciones, inventan la regla propia y proponen un tono cultural, sugerido y difuso.

Frente a la ausencia de pasado propio; y entre las ruinas de una tradición española, a la que juzga insuficientemente renovada, Martí proclama a Goya como el precursor hispano que le faltaba a nuestros poetas. Ese artista, que pinta "agujeros por ojos" y "piernas que desafían" en sus cuadros, pasa a integrar, por el examen martiano, un fragmento fundamental del mosaico reconstituído de "nuestra" vida antigua. A su juicio, ese precursor ofrece una belleza, sin cánones, ni cauces habituales, brotada de una estética desafiante y lúcida.

Pero su intento de percibir e incorporar lo ajeno, para producir un lenguaje propio, trasciende la apelación de Goya, como "pintor que embellece los monstruos que crea", a la ejemplaridad de la monstruosidad goyesca, Martí agrega las palabras que sobre él dijo Baudelaire, y de este modo une en su prosa, dos modelos estéticos ; que disponen, productivamente, dos dimensiones culturales en un mismo plano. En este sentido, al citar en su ensayo (30), las palabras de Baudelaire, "-Les seins sont frappés de strabisme, surgent et divergent"-, e invocar un patrón fundador, un héroe básico de la modernidad europea, que "escribía versos como quien con mano segura cincela en mármol blanco" enlaza, funde, con maestría, dos tradiciones modernas disímiles.

En Salon 1846 (31), Baudelaire había escrito que Goya creaba obras fugitivas, portadoras de una carga de elementos inaprensibles y desconocidos, capaces de hacer verosímil lo monstruoso, y de producir, sin embargo, armonía y analogía en todas las partes de su ser. En estas zonas de escritura o en los "Proyectos de Prólogos a "Las Flores del Mal", seguidos por sus *Consejos a los jóvenes escritores*, podría leerse una suerte de constante de la escritura moderna que Martí parece recuperar en Europa, para formar su específico proyecto estético. Por cierto, cuando Martí escribe su artículo sobre el escritor Cecilio Acosta (32) y dice: "el escritor, como el pintor debe pintar", parece situarse bajo un campo de imantación moderno, bajo la tensión particular entre palabra poética y pintura que Baudelaire señalaba en "Le peintre dans la vie moderne"

"Cubrir una tela no es cargarla de colores, sino bosquejar en cuatro trazos, disponer las mazas en tonos ligeros y transparentes. La tela debe ser cubierta -en el pensamiento- en el mismo instante en que el escritor toma la pluma para trazar un título" (33)

Con su pensamiento crítico y reflexivo, la práctica baudelairiana guiaba

la pintura de la palabra moderna, y la imagen poética, fugitiva, inclasificable, devenía el resultado de un trabajo sobre un lienzo. De allí se deriva que Martí instituya a la pintura de Goya, como "página poética" y "página histórica", capaz de dictar su propia ley, de interrumpir el tiempo, y de ser convertida en poesía:

"Goya, huyendo toda convención ajena, como para hacer contrapeso al mal, cayó en la convención propia. Al amor de la forma, opuso el desprecio de la forma." (34)

La belleza moderna, su carácter, el estilo de pensamiento que la pintura ofrece a los escritores, el timbre disonante y la fe en los mundos desconocidos, consolida la fuerza que las obras de arte tienen, para construir su propia norma y su verdad dinámica, proteica, vagabunda, arrastrada, al infinito, por las constelaciones de la historia, y que reafirma su poder, y su conciencia, con la reaparición de fermentos estéticos, nunca idénticos a los anteriores.

Al reparar en Goya, y notar su "invención de la convención propia", Martí reconcilia las formas plásticas con las tradiciones anteriores, y recupera las certezas pasadas, no como depósitos fijados en el tiempo, sino como constituyentes de las nuevas propuestas futuras, con el propósito de mitigar la amenaza de muerte que pesa en el arte, en la edad industrial y de evitar la prolongación de una existencia estética estéril. Por esta razón, al observar los desnudos de las mujeres pintados por Goya, enfatiza que éstos tienen todas las bellezas del desnudo, sin ninguna de sus monotonías.

De la red de fidelidades quebradas, de las grietas y gestos de ruptura que Goya produce, del lugar de riesgo y desacato que ocupa, Martí extrae, parte de ese gesto que, aunque pasajero y transitorio, es capaz de fraguar un lenguaje, y una legitimidad singular en el arte poético moderno.

Pero la cita de Baudelaire en el ensayo "Goya", significa además que alguien, antes, dueño de una fuerza escultórica, capaz de cincelar palabras, como si tallara mármol blanco, observó y habló antes sobre esa belleza rara que Martí describe, percibe, después de un paseo por el Prado. Por otra parte, el juicio martiano sobre la escritura de Baudelaire, ("escribía tal como se talla mármol blanco") puede pensarse como la cumbre máxima de ese contrapunto singular, creador de la tradición estética hispanoamericana, canevas sonoro, armado en la asimilación y síntesis de miradas ancestrales y de notas incipientemente "nuestras".

Cuando Martí cita a Baudelaire, revive, sin duda, en esas palabras, un pensamiento o concepto nuevo sobre la belleza en la modernidad. Retomemos la lectura de "Quelques Caricaturistes étrangers" (35), el examen de Baudelaire sobre Goya, entre otros ensayos destinados a pintores extranjeros, honra las obras raras, que soportan una carga de elementos desconocidos, capaces de

hacer verosímil lo monstruoso; y en lo monstruoso, producir armonía. Ese elemento extraño de los lienzos goyescos, surgidos de las pesadillas, de las hipérboles alucinatorias y de los contrastes violentos de luz y de tinieblas, la insólita forma, el extraño color, tensarían una belleza revelada, a pesar de los vicios y de la suciedad de los hombres. Redimiría, con sus huellas de heterogénea procedencia, la mitad animal de la sociedad humana.

Los monstruos "armónicos" que Baudelaire percibe, agitando en el horror de mundos ignorados carecen de contornos fijos y no responden a prescripción alguna, hacen lo absurdo posible, y son el punto de sutura entre lo real y lo fantástico, la frontera vaga que un analista no sabría trazar, tal vez porque el arte es, en el pensamiento baudelaireano, transcendencia y naturaleza al mismo tiempo. Si como naturaleza en sí, el arte funda su propia ley, y al mismo tiempo traspasa a otra región, al desprenderse de su propio ser para sí, Goya, leído por Baudelaire se ofrecería como el fabuloso extractor de "esa belleza misteriosa que la vida humana pone, "involuntariamente", (37) en las obras de arte:

"Le grande mérite de Goya consiste à créer la monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurd possible. Toutes ses contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrés d'humanité, même au point particulier de les condamner, tant il y a analogie et harmonie dans toutes les parties de leur être, en un mot, la ligne de suture, le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible à saisir, c'est une frontière vague que l'analyste le plus subtil ne saurait pas tracer, tant l'art est à la fois, transcendent et naturel." (38)

Ese límite vago que Baudelaire descubre en Goya, división lacerada entre el mundo verdadero y los abismos que el arte pinta, es por cierto la promesa que ya en el siglo XVIII, un espíritu esclarecido arroja sobre un futuro lector, Martí, que al llevar en sus espaldas, una tradición armada en el destierro, repara en la monstruosidad armónica de las brujas y de los clérigos, de las majas y prostitutas que Goya dibuja.

Las palabras de Baudelaire, en "Le peintre dans la vie moderne" (39): "La mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable", envuelven la escritura martiana en el aura de una época que provocaba estallidos en los linajes poéticos (40). En ese marco, en el que los lenguajes que irrumpían en Europa, hacían trizas las artesanías de estilo cristalizadas, Martí señala:

"Cada aparente error de dibujo y color de Goya, cada monstruosidad, cada deforme cuerpo, cada extravagante tinta, cada línea desviada es una tremenda crítica. He aquí un gran filósofo, ese pintor, un gran vindicador, un gran demolidor de todo lo infame y lo terrible. Yo no conozco obra más completa de la sátira humana".

En la soledad, con un pasado que se inventa en la experiencia de deportación ; o bien desde el espesor de una tradición antigua, dos modernos, desigualmente situados ante la forma poética y su historia, enuncian la belleza de la modernidad.

Estos desterrados, con sus diferentes experiencias frente a la crisis de los lenguajes poéticos, observan en Goya, los límites borrados de una belleza sin origen preciso, salida, como en el poema de Baudelaire, "Hymne á la beauté" (41) del abismo negro o bien, bajada de los astros, y al izar en las palabras, una forma que ulcera los modos canónicos de decir lo bello, truecan la razón ilustrada y clásica (42), por una fe desusada en el margen y la transgresión.

Sin el reino perdido, que tuvo a Víctor Hugo por modelo , como el que Baudelaire contaba en su pasado (43), desprovisto de padres, y de númenes tutelares, Martí, el expulsado de un pequeño territorio, convierte la pérdida de pueblo legítimo, en una voraz absorción del mundo moderno, asimilando la práctica del que fuera condenado al exilio en Bélgica el 24 de abril de 1864, después de un proceso judicial que le cerró las puertas de l'Academie Francaise, por producir disturbios morales con la poesía.

Es a Baudelaire y a su escritura feroz, pasible de ser desheredada del patrimonio literario francés, al que Martí convoca, invoca, reactualiza en "Goya", con su cita "Baudelaire disait..." ; Y con esas palabras (44) recoge un verbo poético al que le es concedido, en los órdenes estéticos, el lugar del desarraigo. Pero si Baudelaire proyecta en sus poesías y en sus reflexiones, críticas sobre arte y literatura, fuerzas que difícilmente puedan ser comprendidas por sus contemporáneos, si su estética aparece fundada en el cálculo, la razón y el trabajo de, para robarle las palabras a Barthes, un nuevo artesanado de estilo (45), Martí multiplica con creces, la experiencia de exilio baudelaireano al encontrarse separado de su territorio; y sin ejemplos previos, escribe el " mot d'ordre" de los modernos europeos, en un examen detenido de poetas y pintores europeos, desgajados de los viejos sistemas de creencias del arte, como una tradición/traducción, que se obtiene a partir de las "leyes" del desacato europeo (46). Esa elección martiana de un linaje, la materia de su específica ética de escritura, iniciarían, desde una conciencia virginal y casi originaria, las primeras tramas de la modernidad poética hispanoamericana.

NOTAS:

(1) Baudelaire, Ch, "Le peintre dans la vie moderne", Le Figaro, 26 y 29 de noviembre. 1863

(2) Adorno, Théodor, *Teoría estética*, Hyspamérica, Madrid, 1984.

(3) Martí, José, *Europa, Obras Completas*, Ed. Nac. de Cuba, 1965

(4) Adorno, Théodor, OPCIT, especialmente su capítulo "Filosofía de lo nuevo"
(5) Cfr. fundamentalmente, las palabras de Weber citadas por Habermas en su capítulo "La Modernidad, su conciencia del tiempo y su necesidad de autocrecimiento" en *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Bs As, 1989.

(6) Fina García Marruz y Cintio Vitier, *Temas Martianos*, La Habana, 1969.

(7) En *Consejos a los jóvenes...* Opcit, Baudelaire critica a Balzac, que con sus grandes novelas producía escrituras con brouillements (enredos) y aconsejaba a los escritores jóvenes que querían sobresalir, doblar las fuerzas de los escritores precedentes : "Si vosotros no tenéis en el género que queréis cultivar, por lo menos tanto talento como Eugene Sue tiene en el suyo, despertad tanto interés como él pero con medios nuevos, poseed una fuerza igual o superior a la suya en un sentido contrario, doblad, triplicad, cuadriplicad la dosis en una igual concentración.

(8) Gracián, Baltasar, *De la Agudeza.....* , opcit. En *Tratados de La Habana* de José Lezama Lima, Ed. de la Flor, Bs. As, 1969, el autor señala en su artículo, "Influencias en busca de Martí", la lectura que Martí produce de Gracián, pag. 120.

(9) García Marruz, Fina, en *Temas martianos*, opcit, señala que "siempre conserva la prosa estructuras del verso. Se ha dicho que el español, en particular, las conserva del romance..." Llega por un momento de realidad en que la palabra viva, rítmica, adoptando todas las formas, para la cual la prosa había de resusitar, en mucha mayor medida que el verso, el órgano de todos los registros" pag. 215

(10) Cfr. las palabras de Baudelaire citadas por J. Habermas en *El discurso filosófico de la Modernidad*, opcit.

(11) Cfr. en el prólogo de Claude Pichois en "Les Fleurs du mal", opcit, la imagen de Baudelaire como Jano.

(12) Baudelaire, Ch. "De l'heroisme de la vie moderne", "Salon 1846" en *Curiosités Esthétiques*, Aubry, Paris 1946, p. 192 (el subrayado es nuestro).

(13) Baudelaire, Ch. *Curiosités Esthétiques*, opcit. pag 194 (el subrayado es nuestro).

(14) La frase de Schiller es recuperada por Adorno en su *Estética*. Considerar por otra parte las reflexiones de Schiller revisadas por Habermas, "Excurso sobre las cartas de Schiller acerca de la educación estética del hombre", en opcit., fundamentalmente su pensamiento acerca de lo bello como un reino que une y vuelve amigable el escindido mundo de la Modernidad. Parecería que esa Modernidad insuficiente, que Martí observa en Hispanoamérica, no estuviese aún dotada de ese poder de reconciliación que el arte otorga.

(15) Martí, José, *Obras Completas*, OPCIT T.1, pp. 163-164

(16) Baudelaire, Ch. "De l'heroisme de la vie moderne", en opcit.

(17) Martí, José, *Obras Completas*, opcit. p.p.163-164

(18) Aludimos aquí a las propuestas encerradas en algunos poemas de Martí en sus "Versos Libres", fundamentalmente "Académica": "(...) que las estrofas ígneas que en lo hondo de las almas nacen..."/también "Sed de Belleza", dadme lo sumo y lo perfecto, dadme/un dibujo de Angelo: una espada/con puño de Cellini, más hermosa/que las techumbres de marfil calado."

(19) Cfr. estas nociones de poetas constructores y contemplativos de la tradición en Bloom, Harold, opcit.

(20) Es notorio observar los efectos de disolución de un concepto clásico de la belleza que comienza con Baudelaire, en poetas posteriores como Rilke, que dice observando a Rodin: "A las cosas sometidas al tiempo las tomó tratando de adaptarlas al mundo menos amenazado, más pacífico, más eterno del espacio puro", y luego "Muy pronto renunció a crear a partir de lo inmediato", y tomando el camino nunca volvió atrás, jamás cesó en su tarea de encorvarse hacia el futuro, cfr. Rainer María Rilke, *Cartas a Rodin*, Ed. Leviatan, Bs As, 1982.

(21) Cfr. los conceptos de Adorno, Th, en *Teoría Estética*, fundamentalmente su capítulo "Canon de prohibiciones"

(22) Cfr. Hegel, "El contenido romántico", en *Estética*, la pintura y la música, Siglo XXI, Bs As, 1985.

(23) A la construcción de un pasado o de modelos necesarios para los modernos escritores hispanoamericanos, que Martí recoge de los ejemplos de los escritores ajenos, Flaubert, Sully Prudhomme, O. Wilde, entre otros, se agrega la visión de lo propio, en textos como "Las ruinas indias", o "La Pampa", donde se convoca un pasado más remoto, habría una elisión, salvo en el caso de su escrito sobre Bolívar, del tramo que ocupan los románticos en el continente. De la forma en que produce sus antecedentes, para formar su propia escritura puede verse los efectos que la misma desata en las palabras de Sarmiento: "En español nada hay que se parezca a la salida de bramidos de Martí y después de Víctor Hugo, nada presenta la Francia de esta resonancia de metal, "La libertad mirando al mundo", La Nación, 4 de enero de 1887. Nada, para Sarmiento, antes de la palabra martiana corroboraría la percepción del propio Martí, de ausencia de pasado y de la necesidad de construirlo con una experiencia propia.

(24) Martí, José, "La lengua castellana en América", en *Obras Completas*, opcit.

(25) Esta tradición poética puede leerse, más allá de la expresa voluntad de Martí, que no se considera "haciendo literatura". Cfr. Cintio Vitier, Prólogo a la *Obra poética* de Martí, Colección Ayacucho. También, por el modo en que convocado por poetas

(26) Martí, José, "Poetas españoles contemporáneos", *The Sun*, N. York, 26 de

noviembre de 1880, publicado en O. C., Europa, 15.

(27) Martí, José, "Prosa de próceres", *Obras Completas*, opcit. vol 15, pag. 184.

(28) Martí, José, IBIDEM

(29) Martí, José, "Poetas españoles contemporáneos", opcit. (el subrayado es nuestro)

(30) Martí, José, "Goya", *Cuadernos de apuntes*, en *Obras Completas*, Edic. Nac. de Cuba, 1965.

(31) Baudelaire, Ch., *Curiosités Esthétiques*, Aubry, Paris, 1946, pag. 428.

(32) José Martí, Cecilio Acosta, *Obras Completas*, Opcit.

(33) Baudelaire, Ch, *Consejos a los jóvenes escritores*, pag. 101.

(34) Martí, José, "Goya", Opcit.

(35) IBIDEM

(36) Ch. Baudelaire, "Quelques caricaturistes étrangers" en *Curiosités Esthétiques*, Aubry, Paris, 1946, pag. 430

(37) Ch. Baudelaire, "Le Peintre dans la vie moderne", opcit

(38) Ch. Baudelaire, "Quelques caricaturistes étrangers" opcit, pag. 430

(39) Ch. Baudelaire, "Le peintre dans la vie moderne"

(40) Cfr. en el ya clásico texto de Barthes, *El grado cero de la escritura*, J. Alvarez, Bs As, 1967, el cap. "Triunfo y ruptura de la escritura burguesa."

(41) Cfr en Baudelaire, "Les Fleurs du mal", Gallimard 1972, XXI el poema "Hymne á la beauté": - Viens tu du ciel profond ou sors- tu de l'abime/o beauté ton regard, infernal et divin/ Verse confusement le bienfait et le crime,/Et l'on peut pour cela comparer au vin - el pensamiento acerca de los márgenes de la nueva belleza moderna.

(42) Cfr. en Diderot, "Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello", en *Hispanoamérica*, 1984.

Después de un examen detenido en el pensamiento o concepto de lo bello, emanados de las reflexiones de Platón en el Fedro, de San Agustín, (lo bello es producido por lo que constituye en Uno las partes de un todo entre sí, la simetría), de Boileau o Hutcheson, Diderot se aproxima a una idea de belleza basada en la percepción de relaciones, advirtiendo en ella, como telón de fondo, la importancia acordada a las proporciones, grandeza, pequeñez de los objetos, "Lo bello que resulta de la percepción de una sola relación, es generalmente menor de aquel que resulta de la

percepción de numerosas relaciones, pag. 198. Si bien se advierte en estas consideraciones de Diderot, la importancia acordada a la relatividad del juicio de la belleza, la conciencia ilustrada de la Enciclopedia funda los límites de una razón de lo bello como valor que producen las innumerables posibilidades de relaciones entre lo conocido percibido por los hombres. La razón de la belleza moderna reposaría acaso como lo hace ver Baudelaire, a nivel de la representación, en "Hymne á la beauté", en un infinito jamás conocido : "Que tu viens du ciel ou qu'importe/o monstre énorme, éffrayant, ingenu! Si ton ciel, ton souris, ton pied m'ouvrent la porte/d'un infini que j' aime et n'ai jamais connu. (El subrayado es nuestro)

(43) Cfr. en Barthes, opcit, en cap. "El artesanado del estilo"

(44) Con respecto a la idea de tradición /traducción, es pertinente confrontar las reflexiones vertidas por Octavio Paz, *Traducción, Literatura y Literalidad*, Tusquets, 3 edición, 1990, sobre la traducción y la creación como operaciones gemelas : "Los grandes períodos creadores de la poesía de Occidente, desde su origen en Provenza hasta nuestros días, han sido precedidos o acompañados por entrecruzamientos entre diferentes tradiciones poéticas". Con esta reflexión, Paz pone en tela de juicio el concepto de literaturas delimitadas solamente por el carácter de lo nacional.

LA OCASION DEL GESTO *

Sandra Contreras

Hay palabras que con mayor o menor énfasis, con mayor o menor evidencia, le pertenecen sólo a un escritor; hay palabras -apenas unas pocas- que sólo un escritor sabe imponer y que son su mundo. No son la clave ni la razón última para comprender su obra sino, de alguna manera, la vía que escogemos para situarnos en sus páginas. Así, en la literatura argentina de los últimos años, a César Aira parece haberle tocado decir la frivolidad. Y no porque el término recurra en su obra con cierta insistencia (¿por qué, no obstante, habríamos de desoír la obviedad de esa señal que se nos ofrece o, en todo caso, de una palabra a la que le conferimos la facultad de hacernos señas?). Que se profiera una sola vez o que su aparición se multiplique, lo que de la frivolidad -de la palabra frívola, podríamos decir- nos convoca es que por ella, entendemos, los relatos de Aira eligen entablar su vínculo con el mundo.

De las muchas veces en que Aira ha empleado la palabra hay una, para nosotros, singularmente interesante. Me refiero a la nota que escribió con motivo de la muerte de Osvaldo Lamborghini y que se publicó en el diario *La Razón* (1). Entre otras cosas, decía: "Nadie fue más inteligente que Osvaldo, uno prefería a su lado ser frívolo, inconstante, estúpido, para que su maravillosa inteligencia nos irradiara mejor". El dolor -y el amor- que atraviesan estas breves líneas le confieren, sin duda, a la enunciación de la palabra una intensidad singular. Pero no es, por supuesto, en el sentido de una declaración que la cita interesa; lo que de ella nos importa es, por el contrario, lo que allí se muestra: el tono que entredice y la perspectiva que nos deja entrever. "Uno prefería a su lado ser frívolo, inconstante, estúpido". En principio, parece haber en la frivolidad un posicionamiento, un modo de ubicarse en relación al otro. No obstante, hablar de una toma de posición sería, seguramente, excesivo: no es en el énfasis donde la voz de Aira encuentra su tono y, por otro lado, ¿cómo podría postularse un valor que, contra el valor positivamente

afirmado de la inteligencia, es a todas luces menor, casi indeseable? Pero entonces, ¿de qué índole es el valor que en esta preferencia por lo frívolo se juega? Quizás la ambigüedad de la frase (del verbo, más precisamente), por la que nunca sabremos si se trataba de actuar una fatalidad o de fingir un personaje, sea lo que nos impida hacer de la frivolidad un disvalor en sí, esto es, un valor que reside, por contraste, en la carencia. Por esta ambigüedad, que anula la definición del valor como esencia, la frivolidad como valor *resulta* entonces de un efecto de posición, de un modo de situarse cuyo efecto, paradójicamente, es el de perder o, mejor, el de ceder el lugar: no el sacrificio de una completa ausencia sino apenas un corrimiento para que se escuche la palabra que verdaderamente importa. Correrse, hacerse a un lado, *volverse menor*: el valor de lo frívolo resulta, en todo caso, un valor a posteriori (2). Nada más erróneo y desafortunado, entonces, que leer en la frase una declaración de principios (lo frívolo no se postula: se afirma -sin afirmarse nunca- después, sólo después). Digamos nada más que por este delicado movimiento Aira nos deja imaginar una escena cuya disposición, cuya atmósfera y cuyo efecto son a su vez, para nosotros, el efecto de su literatura.

Una literatura frívola. Una literatura, digamos, *escasamente* importante o bien una literatura cuya enunciación nos sugiere que lo que allí se cuenta o lo que allí acontece no importa *demasiado*. El acento, sin duda, hay que ponerlo en el adverbio: tal como Aira lo ensaya, fiel en esto a la definición del diccionario, lo frívolo es aquello que, sin ser valioso pero tampoco absolutamente inútil, importa precisamente *poco*. Ni un término opuesto, como su complemento, a la utilidad, ni un término medio entre lo importante y lo enteramente fútil, la frivolidad escapa -por sus límites inciertos- al orden de lo necesario; arruina, por la afirmación de una paradoja, la dicotomía que ese orden dispone: frívolos, el cuento del vestido rosa, la anécdota de Cecyl Taylor, la historia de Lu Hsin, no importan demasiado pero sí lo suficiente como para que su débil presencia nos haga señas si bien discretamente, importan poco pero no tanto como para que dejemos de contarlos y leerlos. En otras palabras y para decirlo con Aira, "podrían no haber existido" (3): de este tiempo paradójico -por el que el azar adverso felizmente sorteado en el pasado insiste, sin embargo, en la potencia del condicional y se vuelve, por esta línea arrojada hacia el futuro, una posibilidad siempre por venir- está hecha la inutilidad que concierne a lo frívolo. Y sin embargo, este ligero vértigo -qué duda cabe- alcanza a toda la literatura; todo el arte es, en este sentido, esencialmente frívolo.

Sólo que en los relatos de Aira la precariedad parece ser el marco del que se desprende un tono de ligereza que encuentra en el decir mismo de lo *poco* un modo, no de revelar la innecesariedad de la literatura sino, otra vez, un modo de situarse: un modo, ahora, de empezar a hablar.

Valor afirmado a destiempo, valor que arruina la oposición de lo fortuito y de lo necesario, la paradoja que da forma a la frivolidad empieza a encontrar en la creación de un valor *nuevo* su sentido ético(4).

Una literatura frívola, esto es, una literatura indiferente al orden de la utilidad y, sin embargo, definir lo frívolo por esta problemática vinculación con el mundo de la necesidad no sería, creo, suficiente. Otra cosa, algo que ya escapa a la definición del diccionario, pareciera mostrarse en la palabra. Probablemente sea el mostrarse mismo, como si al decir "frívolo" quisiéramos decir, por ejemplo, "*mostrarse* indiferente", que la indiferencia misma se muestre. Largamente atribuida a la figura del dandy (5) o asociada, en su rasgo de futilidad, al lujo, al escándalo en el mundo de lo necesario, tal vez sean estas resonancias las que nos hacen conferirle a la palabra cierto alarde e, incluso, cierta carga de provocación. La literatura de Aira, ya lo dijimos, no incurre en estos énfasis pero aún cuando al mostrarse sepa, o quiera, apartarse del exceso de la ostentación, despunta en ella una perspectiva que, entiendo, da la medida de su frivolidad: la perspectiva del *gesto*, como si de lo ostensible quedara, apenas, el contorno. (Que los personajes se muevan, conversen y fumen, beban whisky o té, paseen o se lancen a insensatas travesías, que piensen y al mismo tiempo no hagan, estrictamente, nada, que estos movimientos resulten sólo gestos que no obran, esto, de alguna manera colabora en la conjetura.) Ahora bien, es el punto de vista de otro gesto el que conmueve y descentra el punto de vista de la frivolidad, el que irrumpiendo en él diluye - podríamos decir- la afectación de la pose hasta la pura forma de un gesto: la frivolidad, tal como la literatura de Aira lo ensaya, no se realiza si no es puntuándose en o con la *cortesía*, esto es, ese gesto -ese trazo también del cuerpo- que se muestra para mejor pasar desapercibido y que menos para agradar que para no importunar se ofrece al tiempo que sutilmente se sustrae. Ni enteramente indiferente -lo cual redundaría en una excesiva atención para sí-, ni enteramente amable -lo cual exigiría demasiada atención para con el otro-, ninguno de estos afanes se desprende

de la cortés frivolidad que, sin abrumarnos con poses ni reclamos, discreta y delicadamente da el tono a estos relatos. Cortesía, discreción, delicadeza, son las otras palabras que la literatura de Aira ha hecho suyas; de ellas nos interesarán aquí sus efectos en la conformación de los relatos.

Pensemos en *Una novela china*: la historia que casi azarosamente el narrador nos invita a recordar y que se sostiene en ese fugaz y débil acuerdo no está hecha sino de movimientos ínfimos más cercanos a la evanescencia de los gestos que a la firme consistencia de los actos. Pensemos, para empezar, en el gesto como perspectiva, en los singulares movimientos a que el gesto como punto de vista da lugar.

Mínimos desplazamientos, cuyo punto exacto de detención es lo más difícil si no lo imposible de precisar, se perfilan en la novela; por ellos se tiende entre los personajes una distancia para la cual sólo la prudencia o la discreción dan la justa aunque a la vez incierta medida: prudente, la taimada campesina Ma Whu sabe hasta dónde puede ir en su desdén; suficientemente elegantes como para no posar de eruditos, Lu Hsin, Hua y Wen saben reconocer que ponen en la pintura de Chen Hong Chen sólo sus deseos de conversar; discreto, Lu Hsin sabe callarse y evitar, frente a su anfitrión, una situación que hubiera resultado inoportunamente cómica. La pregunta que casi calladamente preside estos deslizamientos concierne, por lo tanto, a una cuestión de límites: ¿dónde detenerse?, ¿hasta dónde ir?, ¿en qué lugar, exactamente, ubicarse? Otra respuesta, no obstante, desborda el equilibrio que, aunque precaria y vagamente, aquí se insinúa: la respuesta de una *medida ilimitada*, esto es, la medida paradójica que establecen sin establecerlo nunca lo *insuficiente* y lo *demasiado*. Medida desmesurada (6), entonces, no porque incurra en la mera exacerbación sino porque falta en ella ese punto fijo en torno al cual ensayar la moderación o el exceso. Nunca del todo suficiente y a la vez demasiado, lo ilimitado que sólo el lenguaje traza produce, a su vez, en el lenguaje efectos de suspensión: proverbialmente excesiva, la cortesía de la madre de Lu Hsin es la ocasión de un malentendido casi estúpido; desmedida en su discreción, la carta de Lu Hsin al ministro no puede resolverse sino en el extremo de la alusión; insuficientemente explícitas y demasiado prudentes, entre esos dos sentidos que se afirman a la vez, las frases que Lu Hsin y su vecina cruzan luego de "La Espera Pueril" quedan, literalmente, flotando.

Ir más allá: la frase que, entiendo, define *Una novela china*, se recorta en el horizonte de estas desmesuras; en este movimiento, que a la vez que sortea una frontera carece de un límite cierto y final que lo contenga reside el movimiento que es la vida misma de Lu Hsin. *Ir más allá*: la expresión, frecuente en la novela, admite sin embargo, dos lecturas, despliega dos sentidos o, debiéramos decir mejor, dos son los usos que se hacen de la frase, dos los modos en que en relación a ella la historia de Lu Hsin y su relato se posicionan.

El primer sentido lo explicita Lu Hsin mismo: "adelantarse -conjetura- era el único modo de estar en el presente". *Ir más allá*, esto es aquí, adelantarse, llegar antes: discernir a lo lejos el punto al cual un necesario progreso habrá de conducir y encaminarse a él antes que nadie, sin vacilaciones; trazar, por lo tanto, un sentido y avanzar en esa dirección sin riesgos o al menos sin mayores contratiempos. Pero no sólo prevee efectos que sus conciudadanos ni siquiera sospechan, no sólo imagina crear él mismo las condiciones y las alternativas de malentendidos futuros; Lu Hsin pretende, incluso, ir más allá en su vida misma: encontrar por anticipado el objeto de su amor, colocarlo desde el principio en el camino para no perderse y esperar, con paciencia, a que el encuentro -inevitable, porque fue ciertamente previsto- se produzca. Actos voluntarios, entonces, que quieren ser la causa de previsible consecuencias son los que, en este sentido, orientan la vida de Lu Hsin y rigen el relato.

Menos directo y menos simple, algo más complicado, el segundo sentido se despliega en una línea no inversa a la anterior sino de otra índole. "Había en Lu Hsin -dice el narrador- una suerte de mecanismo que lo hacía ir siempre un paso más allá de lo que se proponía". *Ir más allá* es, ahora, pasarse, franquear o, mejor, haber franqueado un límite sin buscarlo. Del paso de una ocupación a otra no habrá que derivar entonces la disciplina del progreso (la excelencia de Lu Hsin, por otro lado, está dada siempre desde el principio), ni habrá que leer en ello el traslado, simple y voluntario, de un lugar a otro: es el gesto de un salto, por el contrario, el que compone -descomponiéndola- la línea de este desplazamiento. Ubicuo y puntual, instantáneo -nunca plenamente presente- el salto abre un espacio por el que, anulado el cambio en lo idéntico, lo otro irrumpe en lo mismo, una línea se complica con otra y la hace diferir. "Podría haber sido un eximio pintor", claro, si ya en "un salto elegante y muy preciso" no hubiera ido más allá de la pintura con la elaboración de los pigmentos: es por la irrupción de lo otro en lo mismo que el arte

del paisaje en Lu Hsin no evoluciona, *difiere*, y entonces aún perdido para siempre o desde siempre retorna, insistente y subrepticamente, como un cuadro siempre por venir. De modo que entre el recuerdo y el anuncio del trazo, el gesto de *haber ido más allá* -y no el simple acto de encaminarse- sólo puede conjugarse a destiempo, diferido. Ligada a ésta, una complicación en la causalidad acontece: lo heterogéneo separa a la vez que vincula a la causa y el efecto, el azar se precipita. Los malentendidos no son, no pueden ser, los previstos y Lu Hsin, que con "La Espera Pueril" imaginó precipitar las cosas para que otros actuaran con urgencia, se precipita a su vez en la irrupción de un deseo ni siquiera imaginado y que, tan insoslayable como incierto, suspende su vida en el vértigo -dice él- de un entreacto. De modo que si en el primer sentido "ir más allá" era adelantarse para acercar lo lejano, aquí no significa sino "haber ido demasiado lejos", que un salto instantáneo e inasible ha introducido en lo próximo la lejanía. Que finalmente encuentre en Hin el amor no significará en absoluto que sus actos pacientes y cuidadosamente meditados hayan recobrado el sentido de la búsqueda: precisamente porque ha dejado de buscarlo, porque el sentido de sus actos ha quedado suspendido para siempre en algún punto, lo que encuentra -tarde, inevitablemente tarde- es lo mismo y definitivamente otra cosa. No de otro modo, entonces, podría haberse resuelto la serie de ligeros desencuentros que es la vida de Lu Hsin sino en la irresolución de un gesto, esto es, de un rostro detenido que, al suspenderse las palabras, no dice nada y no nada a concluir.

No se trata, por lo tanto, de que Lu Hsin realice actos por un lado y gestos por el otro, porque no se trata en él de hacer gestos, de lanzar signos al mundo para que los descifremos (acorde con el tono del relato, Lu Hsin no osaría por lo demás importunarnos con la molestia de esa indagación). Diremos más bien que acto y gesto son dos perspectivas del tiempo y de la causalidad, dos puntos de vista que traman la vida de Lu Hsin en dos sentidos. Si, al decir de Barthes, el acto es lo transitivo y el gesto aquello que lo rodea de una atmósfera sin tener forzosamente la intención de producir nada (7), si acordamos además en que lo transitivo condice con el orden de la representación, esto es, el de las mediaciones en lo homogéneo, si esto es así, podríamos arriesgar que allí donde acontecen el arte y el amor la vida de Lu Hsin se suspende en la intransitividad del gesto, en la obtusa y obstinada intensidad de su emergencia. Preferiríamos, no obstante, no acentuar la oposición y decir, en cambio, con algo más de sutileza y de rigor, que no hay en el gesto el

fracaso o la simple negación del acto sino más bien un punto de vista que introduce en él la distancia y el diferimiento que lo suspenden; o bien que *entre* el acto y la inacción, *entre* esos dos términos que por ausencia o por presencia son los dos polos de la plenitud del sentido, el gesto es la superficie de una línea por cuyo vacío los sentidos se suspenden.(8)

Para referirse al uso menor que de la lengua hace la literatura de Kafka y, por lo tanto, al modo en que ese uso socava el orden de la representación, Deleuze y Guattari han hablado de "intensidad", de "un uso intensivo asignificante de la lengua"(9). El énfasis, ya lo dijimos, es ajeno a la literatura de Aira: no hay en ella esa violencia ni esa elevación de la voz que quiere provocar o hacerse oír con estridencia. Pero si no el énfasis, sin duda "intensidad" (10) es el nombre que conviene al efecto de esos saltos de cuyo trazo resulta no la directa linealidad de la designación ni la profundidad de la metáfora sino la forma de un acento, como el haiku tal vez, "una especie de acento absoluto, un pliegue ligero en el que se atrapa, de un golpe súbito, la página de la vida"(11). De la pintura a los pigmentos y de ahí al libro sobre botánica, hay el cruce de un umbral, un cambio en todo caso de intensidad, un acento en lo mismo; cuando instantáneo, súbito y fugaz, acontece el amor, hay en ello una intensidad por la que huye para siempre el sentido de la vida. Cuando es entonces la perspectiva del gesto la que priva, la vida de Lu Hsin y su relato corren en otro sentido, oblicuas, intensas; su efecto, su gesto como efecto es el de un corrimiento al sesgo por el que, discreta aunque incesantemente, Lu Hsin está siempre en otra parte, siempre fuera de lugar.

De manera que Lu Hsin que fue siempre tan cortés resulta en esto literalmente inoportuno. Es que, precisamente, la cortesía del relato -y por aquí quisiera volver a las conjeturas iniciales- no es un efecto de puntualidad; la cortesía de Aira -para con sus lectores, para con el mundo- no descansa en esa adecuada conveniencia de tiempo y de lugar porque ella reside, más bien, en esa mínima distancia que los relatos saben abrir en el acto mismo de ofrecerse. Dice Barthes: "Hay pinturas excitadas, posesivas, dogmáticas, imponen el producto, le confieren la tiranía de un concepto o la violencia de una codicia. El arte de Cy Twombly -aquí reside su moralidad- no quiere apoderarse de nada; se sostiene, flota, deriva entre el deseo que sutilmente anima la mano y la cortesía que le despiden" (12). Que Lu Hsin se muestre cortés especialmente cuando quiere despedirse, que en la frase "el resto fue trivial y cortés" el narrador encuentre la ocasión propicia o el pretexto ideal para

despedirnos, estas oportunas coincidencias nos dejan servirnos de la cita para decir que la cortesía tal vez encuentre aquí su forma esencialmente en el gesto de la *despedida*, esto es, menos en el acto de llegar, puntual y diligente, que en el gesto de saber *retirarse justo a tiempo*. Cortés, entonces, porque en lugar de *asistir*, de imponer (nos) una excesiva y solícita presencia, sabe sustraerse y no importunar, correrse, *dar(nos) lugar*.

Y con esto, parece, hemos ido al otro lado de la frivolidad. Si de aquella escena con Osvaldo Lamborghini la frivolidad resultaba en el gesto de "hacerse a un lado" tal vez podamos decir ahora que es el gesto de la cortesía -el dar lugar al otro- el que imprime en lo frívolo un corrimiento, el que traza en el rasgo de ostentación que preanuncia la pose la línea de un oportuno y suficiente retiro, que el punto de vista que es la cortesía se introduce en el punto de vista que es la frivolidad y la hace huir sin cesar por el gesto de una despedida; decir, de este modo, que cortesía y frivolidad no son términos complementarios sino puntos de vista que mantiene, por el contrario, un desequilibrado vínculo de asimetría. Lo que de esta tensión resulta es, para decirlo con Barthes otra vez, "una esencia frágil de aparición" (13). Por el tono que la anima y por la ética que en ella se configura, quizás la literatura de Aira resulte en lo mismo: "una esencia frágil de aparición".

Intensiva, no representativa, la voz del narrador huye desde el principio por acentos livianos de insignificancia: insignificantes porque, por un lado, no buscan comunicar, estrictamente, nada; insignificantes también porque, ligeros y fútiles, le confieren a la historia una consistencia frágil, siempre al borde de no ser. "Quizás el arte -leemos en las primeras páginas- tampoco pueda hacer nada con la historia de Lu Hsin. Pero sucede que me he acordado de la historia y podríamos recordarla". Cortés, el narrador nos invita a escuchar la historia como se invita amablemente, sin demasiada insistencia, a participar de una amable conversación y, como el buen actor que al tiempo que representa al personaje se retira oportunamente para evitar la acentuación desmedida de sus rasgos -la consiguiente identificación-, así su voz nos recuerda la historia en un tono lo suficientemente discreto como para no afianzarse y detenerse en la memoria e ir tramando, en cambio, en el recuerdo el ligero olvido futuro. Frívolo, hace de su relato una invitación a conversar, a pasar el tiempo con una historia que, sabemos desde el principio, podría no haber sido.

Intensivas, no representativas, son la cortesía y la frivolidad en tanto gesto. Si desprovisto de la certeza de lo literal y de la metáfora, el gesto por un lado suscita la pregunta por la significación -¿qué quiere decir, por ejemplo, esa mano levantada?-, por otro, y en otro sentido, el gesto es la respuesta misma a otra pregunta que sin ser su causa ni su consecuencia es su horizonte: ¿qué hacer? Y sin embargo, sólo una emergencia y sólo una obstinación, el gesto no concluye nada. Por la línea paradójica de esta respuesta intransitiva, la interpelación moral de la pregunta - ¿qué hacer? - deviene interrogación y horizonte éticos. ¿Cómo leer entonces en la cortés frivolidad el programa de una literatura, la representación de un proyecto? Pero cómo leer, por otra parte, en este gesto el apartamiento absoluto del mundo, el fácil solipsismo, la autonomía sin más de la ficción? Siempre en relación a la pregunta y siempre sin responderla, la respuesta que es la literatura de Aira abre en el espacio paradójico de su cortés frivolidad el intervalo necesario para que la pregunta *difiera*, esto es, para que sin resolverse retorne incesante, obstinada, insoslayable, con urgencia (14). No un vínculo de necesidad -y en esto el desvío de lo moral- sino un efecto de posición -y en esto su sentido ético- es lo que se desprende de este diferimiento.

No se trata por lo tanto, ya es hora de decirlo, de leer en la cortesía y en la frivolidad actitudes a desplegar o disposiciones que motiven el acto sino de percibir allí, literalmente, *posturas del cuerpo*, como esos estados en que el cuerpo es sorprendido cuando algo acaba de pasar (15). La cortesía de *Una novela china*, por ejemplo, es un gesto a posteriori, el efecto derivado de la suspensión que acontece en el proyecto de Lu Hsin, como si dijéramos que allí donde su vida nos ahorra presenciar el cumplimiento de un designio y evita importunarnos con el reclamo de una atención sostenida, sólo allí la novela (nos) *resulta* cortés. Una postura a destiempo, no una pose premeditada, la cortés frivolidad suspende, entonces, el acontecer en la frágil aparición del gesto. Aún a riesgo de abusar del símil, quisiera volver al haiku para decir que así como los ínfimos acontecimientos que lo componen - esas aventuras que sólo dan a leer la rectitud del trazo en un vestido, en una sonrisa - no remiten, al decir de Barthes, a una afirmación del yo sino a un modo gráfico de existir; así, la frivolidad y la cortesía tal como Aira sabe actuarlas son, no un modo de obrar sino *un modo de estar en el mundo, un modo* -diríamos- *de aparecer*. Su ética reside en la afirmación de lo imposible en la forma del infinitivo, esto es, en esa forma que

conjuga una fuerza imperativa a la vez que una fuerza de neutralidad (ni actuación ni padecimiento, lo imposible es aquí un modo de *interpretar*, de abrir una distancia en aquello con lo cual se tiende un vínculo). Por esto, derivar de aquí una imposibilidad absolutamente vuelta sobre sí comportaría, no obstante, un error. Precisamente por la frivolidad, la frivolidad puntuada en la cortesía, la literatura de Aira *tiende hacia afuera* como si la pregunta que la presidiera fuera ¿cómo aparecer ante los otros? o, mejor, ¿qué hacer *entre* los otros? (Paradójica indiferencia, entonces, ésta que tiene en cuenta al otro, que se aparta del mundo a la vez que lo reclama.)

Recordar una historia con la intuición e, incluso, la certeza de que eso no importa demasiado; aparecer y hacerse a un lado sólo lo suficiente para que otro -otra cosa- en su lugar aparezca; mostrarse y ya anunciar levemente el gesto de una despedida por el que, creemos entender, no se nos abrumará con proyectos ni trabajos excesivos y con el que, imaginamos, se nos invita a conversar amablemente; actuar o, mejor, interpretar este distanciamiento mínimo y ligero, es el modo discreto en que la literatura de Aira, frívola, conmueve al mundo y el modo en que, sin apremios ni urgentes exigencias, sin estridencias aunque tal vez con cierto escándalo, cortésmente nos convoca.

Cortésmente frívolo. Tal el modo de estar en el mundo que en la literatura de Aira acontece. En este punto, en este adverbio para decirlo más precisamente, ella vuelve a encontrarse con Osvaldo Lamborghini. La nota con la que abrimos proseguía así: "Su alusión al dolor fue inmensa y todos los que estuvimos cerca de él la oímos y entendimos y aprendimos a temblar, a temblar con cortesía, como él nos enseñó que debía hacerlo un escritor de verdad". Temblar con cortesía, de modo que el temblor no se imprima en el cuerpo, ser lo suficientemente cortés -moderado- como para evitar la mueca del dolor y la identidad en la compasión. El gran artista -dice Diderot- evita las pasiones extremadas que quedan sujetas a las muecas; el gran actor es aquel que en lo más fuerte del tormento distrae el dolor y lo amortigua, el que desprovisto absolutamente de emoción interpreta su papel tanto mejor cuanto mayor es la distancia que interpone (16). La paradoja, no obstante, no es sólo la del comediante que está sobre las tablas; es también

y sobre todo la de aquel que, comediante, no se asienta, ni nos detiene en el espectáculo de la tragedia, la de aquel que, actor, interpreta sin representar aquello que más íntimamente le concierne.

Temblar con cortesía, "comedidamente, representar la comedia de la vida" dice Lamborghini en otro lugar (17). Nuevamente hay que poner el acento en el adverbio; nuevamente es en el gesto donde las dos literaturas se suscitan. Porque si comedido es aquel que con presteza, e incluso entrometido, se dispone a actuar pero a la vez aquel que, cortés, se modera y se contiene, es por el ejercicio de esta paradoja entre el ofrecimiento y la moderación que el pibe Barulo representa - interpreta- el papel que es su vida misma. Por el ejercicio de esta paradoja, la representación deja de apelar a la identificación ("Seguiremos con la sátira a los populistas (...); no me dirijas la palabra") e introduce, en cambio, la fisura, el salto en el vacío: allí, actor, Nal deja de ser un personaje.

Temblar con cortesía, entonces, porque "lo soportable -proseguía aquel párrafo- abunda más de lo que se cree disfrazado de horror, como si dijéramos (lo estamos diciendo): los terrores de la Edad Media no son la Inquisición, el fanatismo, la hoguera, sino, nada, absolutamente nada, o una gallina picoteando maíz". Esta, la lección del maestro que el discípulo despliega en el gesto de una cortés frivolidad. Por el vacío que se abre en los adverbios Aira repite a Lamborghini, y no porque reproduzca lo mismo (no se podrían pensar, tal vez, páginas más disímiles) sino porque sabe darle intensidad, sabe extraer de esos acentos cortes de dolor -no de fácil compasión- y de patético humorismo -nunca de tragedia-, líneas de discreta y frívola felicidad.

Para darle forma al contrapunto habría que escuchar la risa que ambas obras suscitan y definir el tono diverso en que ambas la profieren. Bástenos decir por ahora que ni la carcajada que se ostenta ni la sonrisa vacía del ademán puramente cortés, la cortés frivolidad de Aira ensaya una risa suave, bajísima, de la que nos llega menos el sonido que su atisbo y de la cual nos importa menos el motivo que su efecto: el de sugerir que aún apareciendo allí se está en otra parte, que algo ha tenido lugar y que no importa demasiado. Una literatura, en suma, que desdén ser la oportunidad de una acción para convertirse -y esfumarse- en cambio en la ocasión del gesto. Estos, su tono y su ética como literatura menor.

NOTAS

1. Buenos Aires, 24 de noviembre de 1985

2. "Menor" se entenderá aquí - y en lo que sigue del trabajo - en el sentido que le dan Deleuze y Guattari, es decir, no como un desvío en relación a las invariantes que se establecen con anterioridad en una lengua o en una literatura en sí mayor, no como inferioridad en relación a un parámetro de cualidades previo y constante, sino como una "línea de variación", un "devenir", el trazado de una "línea de fuga" de la que resulta, a posteriori y como efecto, lo mayor como horizonte. "El problema no es el de una distinción entre mayor y menor sino el de un devenir". Cfr. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: "Postulados de la lingüística" en *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 1988.

3. En *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991.

4. Que no se infiera de aquí nuestro propósito de "justificar" la frivolidad, de reducir lo que de irritante puede haber en ello a través de su postulación como valor. Como queda dicho, el valor del que aquí hablamos es de otra naturaleza: en tanto no circula ni como causalidad ni como dador de sentido, no promueve ni la "legitimación", ni la "explicación" de proyectos consecuentes; aquello que hace valer es en cambio del orden de una *insistencia en lo innecesario*.

5- Cf. Barbey d'Aureville: "Del Dandismo y de George Brummel" en Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aureville: *El Dandismo*, Barcelona, Edit. Anagrama, 1974.

6- En su artículo "Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca, Copi)" (En *Hispanamérica*, N. 55, 1990), Graciela Montaldo plantea el efecto de "desmesura" en *Una novela china, La internacional argentina de Copi y La hija de Keops* de Laiseca, como derivado de la *desproporción* entre el trabajo miniaturizado del narrador, la cotidianeidad y las manías de los personajes por un lado, y por otro las dimensiones asombrosas e incommensurables de la Historia y de los proyectos. Montaldo encuentra en esta desmesura - que da origen a explicaciones "irreales" - un rasgo que otorga a la ficción argentina de los años '80 una nueva dimensión en su relación con la Historia.

7- En "Cy Twombly o 'Non multa sed multum'" en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.

8- Podría decirse que el gesto es, en relación al acto, no su opuesto sino su devenir menor.

9- Cf. *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1978.

10- Permítasenos aquí el traslado de la categoría de "intensidad" a un dominio que no es el de la lengua estrictamente hablando, como sistema lingüístico. De todas formas, lo que entendemos por "intensidad" - y lo que nos permite a los diversos elementos que componen un agenciamiento narrativo, aquí a los efectos del relato - es un "uso" que opera un distanciamiento entre la representación y ella misma, un "distanciamiento temporal", un diferir en la temporalidad paradójica del instante.

11- En Barthes, Roland: "El haiku" en *Rev. Xul*,

12- En "Cy Twombly", art. cit.

13- En "El haiku", art. cit.

14- Por este movimiento la literatura de Aira se toca con el movimiento que anima la respuesta de Borges en "El escritor argentino y la tradición" (en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1974.) No me refiero a ese pasaje que define el carácter nacional de un texto por su ausencia de color local: se ha visto en el vínculo con esta postulación una de las razones que explica, en las novelas argentinas de los años '80, la recurrencia de paisajes exóticos y lejanos. Pero lo que del ensayo de Borges resuena con mayor fuerza en la literatura de Aira, la de Aira al menos, son esos últimos párrafos donde se habla del "error de suponer que las intenciones y los proyectos importan mucho" y de la única necesidad de "abandonarse al sueño voluntario que es la creación artística", esto es, ese movimiento que en lugar de responder con la formulación de otro proyecto que disponga causas y consecuencias, traza en aquello que nos encuentra y que por ese encuentro nos violenta -

una tradición, una conjugación de causas y de condiciones - una línea de fuga neutra e impasible pero no por eso menos efectiva: por esta línea que abre una distancia infinitiva, la pregunta que da inicio al ensayo ("¿cuál es la tradición argentina?") insiste, retorna; por este diferimiento, Borges da con una ética en el sentido de una política intransitiva - menor - que no es nunca el proyecto voluntario de aquel que reconociéndose inferior trabaja para el reconocimiento, la legitimación, o la inversión de su inferioridad. Del ejercicio de esta ética de lo menor participa, entiendo, el gesto en la literatura de Aira.

15- Tomo esta noción de "postura" como "pliegue" (en oposición a "actitud" o "posición" como "desarrollo") de las formulaciones de Deleuze y Guattari a propósito de la novela corta, no para acercar *Una novela china* a la novela corta sino para acentuar lo que en el gesto de la cortesía y de la frivolidad hay de involuntario, de posterioridad, de

acción a destiempo. Cfr. Deleuze-Guattari: "Tres novelas cortas" en *Mil mesetas*, ed. cit. 16- En *La paradoja sobre el comediante*, 1783.

17- En "El Pibe Barulo" en *Novelas y cuentos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988

(*) Este trabajo forma parte de una investigación mayor sobre la obra de César Aira que la autora realiza para el Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario bajo la dirección del Dr. Nicolás Rosa.

ANÁLISIS CRÍTICOS

COSAS, NOMBRES, AFORISMOS (A PROPOSITO DE LA POESIA DE GIRRI)

Sergio Cueto

La poesía es en Girri poesía de observación. Ello no quiere decir que sea un medio, un instrumento, ni tampoco el fruto, la consecuencia del observar. La observación sólo tiene lugar por la poesía y en ella, pero de modo tal que la poesía es nada más que observación.

Observar significa guardar, conservar lo que está ahí delante respetando el modo en el que está. Observar no es en primer término contemplar. El contemplar sólo es posible porque lo que está ahí permanece ya como tal preservado en la observación. Para el contemplar, sea sensible o inteligible, lo observado se reserva. Lo observado es precisamente lo que reserva, aunque sin ocultar nada.

A lo observado y sin embargo reservado lo llamamos *la cosa*. La cosa no es el objeto, no pertenece al campo de los objetos, escapa al dominio de la objetividad en general. De allí que ninguna contemplación, ni siquiera el más escrupuloso examen naturalista pueda alcanzarla. Sin embargo, la cosa tampoco es una mera carencia. Debemos incluso decir que es infinitamente más real que cualquier objeto, que es la realidad más íntima, la íntima realidad de lo que es. Los objetos pueden ser ilusorios, pueden ser una ilusión de la subjetividad; pero las cosas, en tanto se hurtan al dominio de la objetividad, se hurtan también al dominio de la subjetividad, al poder de lo subjetivo. Las cosas son lo más obvio, la obviedad que se deja mirar y es inasible; que no se agota, no se anula en la mirada, sino que, inaccesible, la agota, la desgasta de incertidumbre, y sin embargo, indispensible, la retiene en la insistencia, en la perseverante renovación de lo que ya se sabía. En la cosa apunta el *así*, el *ser así* de lo que es, lo que Girri llama el sentido, el núcleo codiciado de la observación. Para dar un ejemplo: la manzana en cuanto cosa no cuelga de ningún árbol; en cuanto cosa, la manzana es el despuntar de su ser así, de su ser tal; la cosa designa el ser manzana de la manzana, su modo de ser, de estar presente, la presencia de la manzana como tal.

Sin embargo, esta presencia de la cosa en su *así* tiene para nosotros la forma del pasado. A diferencia del objeto, que es y debe ser en todo momento co- presente al sujeto, la cosa es, en relación al sujeto, lo ya siempre todavía ahí; presencia de un pasado que nunca pasó, que no termina de pasar ni de llegar a ser presente, instante suspenso e infinito, tiempo más apremiante que cualquier ahora. ¿Pero qué es, entonces, esta flagrante obviedad que ilumina con una luz opaca y vibra con un temblor quieto en lo que aferramos, creemos aferrar? ¿Qué es, preguntamos, la cosa?

*Ya que fuera del vacío
no hay forma alguna
y no hay
vacío fuera de la forma,
y no hay
objetos: ni la madre selva ni la rosa lo son,
¿qué ilumina mis dedos, qué vibra
desde los desiguales bordes, extensos pedúnculos,
carnosas bayas?
Dilo, memoria, dilo.*

La cosa, dice la memoria, es en la forma del pasado. La cosa, la íntima realidad de lo que es, lo que es en su realidad más íntima, es, se da a nosotros, como la forma del vacío. Si fuera del vacío no hay forma alguna, ni vacío fuera de la forma, si la forma es la presencia del vacío y el vacío el ahí de la forma, entonces la cosa es el opaco mutismo, la opaca desnudez, el *así* de lo real: la nada que no está allí, la nada que está, según dice Girri con Stevens: lo real como nada ahí.

¿De qué modo aferrar, dónde asir, entonces, la cosa en su realidad si ella es apenas la forma del vacío? Conocemos la respuesta: sólo en el silencio de la poesía, la desnudez de la observación: sólo en la observación poética - el vacío de la forma. De allí la exigencia dirigida al poema: alcanzar esa opacidad inexpresiva, esa neutralidad sin brillo en la que llegue a iluminarse, y nada más, el *así* de la cosa en su ser. Pero dado que la cosa no era otra cosa que este *así* de tal modo iluminado, la exigencia dice: el poema debe hacer lugar a la cosa en él, dejar estar en él a la cosa según el modo que le es propio, permitir que descanse la forma del vacío en el vacío de la forma, observar que ambos sean lo mismo. Esta mismidad es lo que Girri llama *literalidad*. La exigencia es la exigencia de la literalidad. La cosa estará en el poema sólo si el poema se convierte en cosa, sólo si cosa y poema se identifican en el blanco de la observación, en la opaca simplicidad de lo blanco.

Pero el único modo de alcanzar la literalidad, dice Girri, es la copia. Se trata de copiar las cosas como son, de *copiar literalmente* el *así* de lo que es. La expresión copiar literalmente constituye, sin embargo, una notoria contradicción. ¿No recusa ya la copia, al distinguir entre el modelo y la copia, la misma literalidad que perseguía? Copiar literalmente, ¿no es acaso una exigencia, una empresa imposible? Sucede que la copia no se distingue de la observación misma. La observación ya copia, ya es, desde el comienzo, copia. resuelta pasividad que se atiene, se confía a lo que es. De manera tal que la copia, indiscernible de la observación, no suma, no añade una imagen a la cosa, no la duplica con un simulacro; deja confiadamante que ella se confíe en su *así*, de modo que la confianza despeje el ahí de la literalidad.

La copia es el confiado atenerse a lo que es. En ella no caben los idealismos, los devaneos de la fantasía, la invención sin regla ni raíz, lo que Girri llama "dibujo espástico". En ella no caben la efusión lírica, el absolutismo del yo que termina por

desalojar a las cosas de su ahí, llenándolo todo, o que las pervierte convirtiéndolas en imágenes, reflejos suyos, proyecciones de sí, viéndolas como quisiera, le gustaría que fueran, sin miramientos para con lo que de veras son, cerrando los ojos a su paciente indiferencia ante nuestros deseos, nuestra voluntad.

La copia libra a las cosas a su así, las libera de su objetiva, aparente conformidad con nuestra ascendencia y dominio. Copiar es, en un doble sentido, abstraer. Abstracción, primero, del sujeto, abstraerse del sujeto en el olvido de sí, de modo que en lugar de hacer de la observación un atributo del yo, un estilo personal, quede el sitio vacío de un estar que permita a la cosa estar ahí. Pero abstracción, también, y en el mismo movimiento, de la cosa, abstraer que separa a la cosa del espacio y el tiempo objetivos, la aparta de la usura y lo usual de los objetos, la confía a su perseverancia, a la definitiva quietud de su así. Pero no se crea que la abstracción hace de la cosa algo meramente "abstracto", ideal, ficticio; por el contrario, la afirma en su verdad concreta, real de cosa. De allí que Girri pueda decir de la abstracción, de la copia como abstracción, que es una purificada acentuación de formas, porque es dejar que la cosa sea como es, afirmar a la cosa en un ser.

Copiar no consiste, pues, en imitar servilmente un objeto, en perseguir la semejanza por la reproducción y el calco. Copiar es abstraer, traer a la cosa al ahí en el que la cosa es. Copiar, en tanto traer, es llamar, invocar a la cosa a venir al llamado. Copiar es *nombrar*, llamar por el nombre, de modo que lo nombrado venga en el nombre y descansa en él. Nombrar es dejar estar a lo nombrado en su ser así, confiando el así de la cosa al nombre.

Pero el nombrar entendido como llamar sólo puede ser un atraer porque al mismo tiempo es un dejarse atraer, un atender a lo nombrado. El llamar atiende en la medida en que llama a la cosa por su nombre, según lo requiere el así de lo nombrado, y no de una forma cualquiera - como quizá sucede cuando decimos perlas en lugar de dientes. Si la cosa responde al llamado es porque el llamado, observando el así de la cosa, corresponde a la cosa en el nombre. Por eso nombrar, llamar es, en todo momento, responder a un llamado. Si, como dice Benjamin, el nombrar es una traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres, de lo que no tiene nombre al nombre, entonces el nombre es la respuesta humana al requerimiento, al llamado que nos viene de las cosas: "El nombre que el hombre da a la cosa depende de la forma en que la cosa se comunica con él". Copiar, por lo tanto, es nombrar: traer lo innombrado en el nombre; responder, llamando, al llamado mudo que nos dirigen las cosas.

Pero la exigencia decía: se trata de copiar literalmente; el nombre debe ser una y la misma cosa con lo nombrado, con la cosa muda, simplicidad sin nombre. El nombre y la cosa han de juntarse, han de permanecer juntos, y sólo pueden hacerlo en la mudez del llamar, en el llamar como venir de la cosa al nombre, ir del nombre hacia la cosa. El llamar es, desde esta perspectiva, un gesto. El nombre y la cosa se juntan en el gesto convocante.

Sin embargo, el nombre pronunciado en el llamar debe ser tal que no introduzca

la diferencia entre el nombre y lo nombrado, que afirme la literalidad, la identidad entre la cosa y el nombre. El único nombre que responde a esta exigencia es el nombre propio. De allí que en la obra de Girri no sólo la nominación sustituya a la figuración, sino que también los nombres comunes se conviertan en nombres propios, como si la contingencia de los primeros se detuviera ya en la necesidad de los últimos. El nombre propio, en efecto, no designa a un individuo como individuo, arbitrariamente; lo designa en tanto lleva el nombre propio, de manera fatal. Esta circularidad, lejos de excluir al individuo designado por el nombre, lo incluye en el nombre; es más: hace de él el nombre mismo. El nombre no dice nada de lo nombrado, del ser de lo nombrado; pero dice de golpe y por entero su ser; lo dice vacío, como enmudeciendo. El nombre dice el ser tal, el ser así de lo nombrado, como el vacío incolmable, siempre en exceso respecto de toda caracterización, descripción, catálogo - aunque sea completo - de sus atributos. El nombre propio es propio sólo en tanto propiedad de este vacío, propiedad de nada, impropio si se dice como atributo de alguien o de algo. Decir, por ejemplo, "Sócrates es aquél que se llama Sócrates", o más fundamentalmente, "Copa es esto que se llama copa", no significa atribuir un nombre a una persona o a un objeto. Significa reconocerlos a partir de su nombre; reconocerlos como respondiendo a la exigencia del nombre, que es la exigencia del así de su ser.

A esta identidad entre el nombre y la cosa la llamamos literalidad porque su paradigma es la letra. La letra, en efecto, constituye el nombre propio primitivo. El nombre de la letra, nos recuerda Louis Marin, coincide con la letra misma; la significación coincide en ella con la referencia: la letra significa lo que es. Esta intransitividad, esta presencia abrupta de cosa que tiene la letra, es la que observamos, por ejemplo, en la obra de Klee, donde la letra es a la vez forma y signo, nombre y cosa; es la que observamos también - nosotros, ignorantes del idioma chino - en los ideogramas que detienen, interrumpen y fragmentan los *Cantos* de Pound. Esta intransitividad, pues, esta presencia abrupta de cosa que tiene la letra, es lo que Louis Marin llama *in - signifiance*, *in - significancia*. La letra es un signo sin significado, o lo que es lo mismo: la letra es un signo que no es un signo. La letra, pues, no significa, pero *in - significa*; *fait signe*, dice Marin: hace señas. La letra es un gesto, es solamente gesto. Inverso exacto del caligrama, que pretende a la vez, como indica Foucault, decir y mostrar, significar con el discurso e imitar con la figura, pero que no imita cuando significa ni significa cuando imita porque ambas, significación e imitación, mutuamente se borran impidiendo su simultaneidad, la letra dice lo que es y muestra lo que dice, pero sólo en lo abrupto y mudo de un lugar vacío. La letra encuentra su sitio en ese espacio invisible que la mirada atravesó ya siempre al leer, para leer. Podría decirse que la letra no se lee: se ve, pero entonces esta visión debe recibir el nombre que le corresponde, debemos llamarla observación, dado que es la percepción ciega de lo imperceptible, la presencia opaca del sentido antes de cualquier significación.

Que la palabra se convierta en nombre, que el nombre se convierta en cosa, tal el camino que las palabras siguen al llamado de lo literal. La literalidad supone la desaparición de la palabra como palabra, es decir como metáfora, como concepto, en lo

designado; y la aparición de la palabra como palabra, como existencia, en su ser tal. La literalidad supone el poema como lugar de esta desaparición concreta de la palabra. El poema es el único sitio en el que las palabras alcanzan su inmaterialidad de cosa, lo que llamamos su insignificancia.

Pero no sólo las palabras in-significan, hacen señas en el poema. El poema mismo es un hacer señas, una cosa insignificante. Olvidado el autor, apartado por la afirmación neutra y opaca del poema, su reposo en sí, y olvidado el poema mismo de sí mismo como estilización, retórica, arte, sólo queda la forma vacía que hace lugar al vacío de la forma, el dibujo al que llega la cosa como tal. La literalidad propia del poema está en lo que Girri llama dibujo. Es el dibujo como poema, lo que en otro lugar llamamos la sintaxis. Pero ¿cómo puede la sintaxis convertirse en la inmediata presencia de la cosa en el poema? No basta recordar que la sintaxis es en Girri la música, y la música la inmediatez insignificante del sentido. No basta recordar que Pound encontró en la frase, en la forma sin formulación de la sintaxis, la única definición posible de la imagen, es decir, para él, el sitio mismo de la referencia. No basta recordar que fue precisamente en la sintaxis del cuadro, del color y la forma, donde Klee descubrió las relaciones de la pintura con la música. No basta con decir que es en la sintaxis donde ver y leer se juntan en su esencia. Se hace necesario todavía mostrar en qué sentido el poema se convierte en cosa; en qué sentido el dibujo es el rostro, el así del poema en su ser.

Cuando Girri escribe:

el poema
de la mesa, jarras, vasos
sobre la mesa,

no se limita a designar objetos, a poner un rótulo a ciertos y determinados objetos. El poema es aquí una definición del poema, pero dicha definición dice que el poema se define por la cosa: es el poema *de* la jarra. Ello puede entenderse de tres modos: 1) En la medida en que el nombre se identifica con la cosa y el poema es el lugar del nombre, entonces la jarra está en el poema, el poema tiene una jarra, es un *poema con jarra*, o con aves, o con árboles. 2) En la medida en que es la traducción del mensaje indecible que viene de la cosa, el poema pertenece a la jarra, es la palabra que viene de la jarra. 3) En la medida en que la jarra es la jarra del poema y el poema es el poema de la jarra, la mutua pertenencia debe hallar su expresión en una modalidad propia, diversa de la posesión. Dicha modalidad la encontramos en el habla cotidiana, cuando alguien afirma: "Es un día de frío". La frase no dice que el día pertenece al frío, aunque el frío lo nombre por entero y absolutamente; pero tampoco dice que el frío pertenece al día, aunque sólo en el día llega propiamente a ser. Entendemos la frase "el poema de la jarra" en el mismo sentido que "día de frío". No primeramente como un poema en el que hay una jarra o es una jarra, sino un poema que "hace jarra", que es un hacer - jarra, así como el día no es en la frase otra cosa que

el hacer- frío sin más. Dicho de otro modo: el poema es el devenir forma de la jarra, el devenir jarra de la forma; el devenir inmóvil en el que la jarra llega a ser tal como es, en el que el poema mismo se afirma como cosa más allá de su condición verbal. La cosa y el poema se juntan en el devenir porque el devenir es simplemente el estar juntos la cosa y el poema en el así.

El poema esencialmente deviene, sucede. *El poema sucede*, dice Girri. Pero el suceder mismo lo entendemos como un reunir, como el reunir que reúne a las palabras y las mantiene reunidas. El suceder es sintaxis, gesto. Sin embargo, esta reunión de palabras es tal que a su lectura no podemos sino decir: es algo como la jarra, o la alfombra, o el camino, o el jardín. El "como" no denota aquí la semejanza entre el poema y su objeto, digamos la jarra; no quiere decir que el poema tenga pico y asa, que esté hecho de cerámica o de vidrio, y no de palabras. Tampoco significa que el poema reproduzca o represente al objeto en su objetividad. El poema, en su *que es* y porque sólo dice que es, en tanto esencialmente sucede, enseña desde la página el así de la cosa, el así que no se confunde con la apariencia exterior y meramente material del objeto, ni se deja aferrar tampoco en el signo como unidad gráfica y semántica. El así, el ser tal de la cosa, está en su mudez, esa mudez singular con que responde cuando la llaman por su nombre: "aquí estoy", "soy yo"; esa mudez con la que nos interroga y nos llama a responder nombrándola: "sí, es la jarra". Es por el nombre que reconocemos a la cosa en su ser; pero es por el llamado mudo de la cosa que la reconocemos con un nombre, que le damos un nombre en reconocimiento a su ser. De modo que el poema es el poema de la jarra no si la pinta al modo naturalista ni si imita con las letras su figura en la página o con la cadencia y la aliteración su cóncava fragilidad, el líquido gorgoteo de la bebida escanciada; el poema es el poema de la jarra sólo si deja venir, en el vacío dibujo de la forma, en el silencioso llamado del nombre, el recogido mutismo de la jarra en su ser tal, de manera que a su lectura no podamos sino decir: "esta cosa, que es una reunión de palabras, es algo así como la jarra, reconozco a la jarra en ella".

La poesía de Girri es el suceso, el suceder de este reconocimiento. Es lo que la distingue de la de Ponge, a quien sin embargo pertenecen las formulaciones anteriores. Mientras en un poema de Ponge lo que se ilumina es lo maravilloso, lo sorprendente de la cosa, el inesperado, inquietante rostro de su ser, en los poemas de Girri se trata siempre de lo cotidiano, de la opaca trivialidad de cada día. Si en la poesía de Ponge nos sobresaltamos con un conocimiento nuevo de la cosa, si en su poesía rige el asombro, en la poesía de Girri, en cambio, reconocemos sin perplejidad lo que es anterior a todo conocimiento, porque en ella rige el recuerdo de lo que ya se sabía, el memorioso saber, lo que debemos llamar, simplemente, la sabiduría.

Refiriéndose a Ponge, Girri dice que sus poemas se encuentran entre la definición y la descripción, que los caracteriza lo irrefutable y breve de la primera y el respeto por la idiosincracia, el así de la cosa, propio de la segunda. Sin embargo, es evidente que Ponge, como Girri, no describe, no pinta: nombra. Porque, como dice Sartre, quiere

describir el ser y no las cualidades, Ponge debe convertir toda descripción en nominación, hacer de toda descripción una definición. También Girri anota: " Definición como descripción ". La definición es la única descripción de la cosa tal como es. Definir es delimitar el lugar llamando a la cosa a que sea ahí. Pero la definición es descripción en tanto no impone a la cosa la arbitraria estrechez de un nombre, sino que la deja estar ahí en la irrefutabilidad de su ahí. Definir es dejar estar, o como dice Girri, *exponer*: observar ahí que la cosa sea como es.

Dicho ahí, por lo tanto, no se confunde con el cuadro panorámico, el marco en el que una vista se ofrecería como espectáculo. En la poesía de Girri los nombres no son imágenes; el poema no constituye un todo imaginario que remitiría a una totalidad imaginada como real. Los nombres son en un poema de Girri letras insignificantes que se están unas junto a otras, adyacentes en la página, ese único suelo que les ha sido asignado: densa, rala planicie del mosaico, la alfombra, el mapa, como en tantas obras de Klee. Pero si los nombres se mantienen juntos no es solamente gracias a que permanecen ligados por los bordes de su adyacencia, uno al lado del otro, a lo largo de una línea delgadísima, línea de la sintaxis, en la cual todo repliegue de subordinación va a estirarse, a extenderse en la lisura desértica de la coordinación. Si los nombres permanecen juntos no es porque se ordenen sucesivamente, uno tras otro sobre la línea, sino porque se reúnen en torno, se encaminan juntos hacia un punto que parece ser la extremidad siempre más extrema de la línea, pero que es como el centro del poema, la punta desde la cual el poema despunta, la punta hacia la cual apunta el poema en cada nombre y en todos a la vez según una distancia única.

A este punto, núcleo codiciado, que es el ser del así, el ser tal como tal, Girri lo llama *tema*. Llamar es, precisamente, llamar a las cosas a llegar desde el tema, llamar al tema a que llegue en las cosas. El tema es el mismo para todas. Por eso dice Girri que es el solo, invariable, monocorde, único; lo único que el poema dice, sin decirlo, y hace del poema lo que es. Monodía de Girri.

Ligeros ocasos, bruma ribereña,
en pos del solo, invariable tema,
única modulación,
lo monocorde
a hechura del principio plástico
de que componer, enlazar y entonar,
es exactamente ver desde fuera
un centro,

observar la punta invisible de la que viene el paisaje, a la que el paisaje va, observando que encamine también los trazos, los nombres del poema, por la línea única del único llamado. Los nombres permanecen reunidos en tanto están en camino hacia la intimidad más exterior, en tanto están en el camino, el llamado del tema. El encaminarse es de este

modo una quietud, un reposo. Pero dicha quietud no es la inmovilidad de lo muerto, la mecánica inercia de lo inerte. Es aquietamiento, quietud del devenir; movimiento encerrado en sí mismo, dice Girri leyendo a Benn con Eliot; como el silencio en el corazón del habla, palabra del silencio. De allí que el espacio del poema - mosaico, alfombra, partitura - sea el desértico devenir de lo inmóvil, la monocorde quietud de lo incesante, la infinita perseverancia del reposo: estancia del suceder del poema ahí.

Los nombres están en el poema en la medida en que permanecen referidos al tema. Esta referencia es del orden del *ejemplo*. Los nombres son en Girri ejemplos, meros ejemplos del tema, en el mismo sentido en que las imágenes son, en Stevens, ejemplos de la teoría. *These are merely instances*, dice Stevens de sus imágenes. Cuando afirmamos que el nombre es en Girri ejemplo, queremos decir *instance* y no *example*. El nombre, en efecto, no es *example* porque no pertenece al tema como a una clase de la que podría ser extraído y citado a modo de elemento típico. El nombre es, por el contrario, *instance*, manifestación del tema; es una instancia, un caso (*case*) de su aparecer; una iluminación (*illustration*) de su flagrante opacidad. Los nombres no " ejemplifican " el tema como si éste fuera algo más en otra parte. El tema es la punta congregante de los nombres, el lugar desde el que los nombres son llamados a llamar, silenciosamente. El tema es el poema mismo: el poema como idea de la poesía, el poema de la idea en el poema de las palabras.

Aunque a veces se disimule en el título bajo la forma del anuncio, de un anuncio de contenidos, o bajo el aspecto de una proposición, un lema, el tema no se reduce nunca a ellos. En todo caso, si debemos darle otro nombre que el suyo, diremos que el tema es nada más que un *axioma*. No porque sea un principio a demostrar, a probar con ejemplos, sino porque es aquello que guía mostrando el camino (*agein*, *agere*), aquello que merece ser observado porque es lo más digno de consideración (*axios*). El ejemplo es ejemplo (*case*) sólo si hace caso al axioma, en tanto encaminándose a él lo manifiesta como la acción rectora que todo lo guía, todo lo encamina. Sólo entonces el ejemplo es sabio (*sage*), sagaz: sólo cuando, percibiendo agudamente, sabe seguir las huellas (*sagire*) con que la sabiduría del axioma lo encamina. Por eso el ejemplo es, estrictamente, *exégesis* del axioma. Los ejemplos son los caminos del axioma; llevan al axioma dejándose guiar por él, permaneciendo en camino según el desvío, la inclinación, la caída (*casus*) que les son propios, pero reunidos siempre según la exigencia del axioma. El axioma designa así el lugar a partir del que los ejemplos divergen, la convergencia de la divergencia como tal. El axioma, el tema, designa el lugar vacío del poema: el poema como *cifra*, indiferente y sin enigmas, definitivamente libre, dice Girri, de toda crítica.

La exégesis, pues, no es un comentario exterior añadido al poema. Es el poema mismo el que es exégesis, exégesis de sí en la medida en que es la reverberación quieta de la cifra, el dibujo de los caminos que la llevan como su envés, como llevan las voces sordera y silencio, como lleva la foto su negatividad, como el nombre lleva su opacidad de cosa.

La exégesis no es la lectura del poema. Es el modo en que el poema se preserva como

cifra, la preserva del comentario y de la explicación. El poema como cifra ya no puede ser interpretado. Cosa hecha de palabras, sólo dice que es, y nada más. Sin embargo, en su ser así, en su ser tal, el poema llama, aguarda un nombre. Este nombre, propio del poema, es el *aforismo*. "Vocación aforística del poema", escribe Girri. El poema llama al aforismo a que nombre su ser así, la cifra de su así, y lo conserve de ese modo en el llamado. El aforismo es el nombre que corresponde al poema. La única lectura es la lectura aforística. El aforismo, dice Girri, constituye la forma misma de la verdad del poema, porque el poema es una cosa y exige entonces una verdad - cosa, una verdad que diga, que sea literalmente su ser cosa como tal. Modelo compartido, frase hecha, sentencia dura, concisa, discreta, arrancada de la vana cháchara, vulgar locuacidad, cerrada sobre sí misma, como una piedra que se puede dar vueltas en la mano y dice siempre lo mismo, el quieto devenir de lo mismo, el aforismo es la verdad del poema, el ser cosa de la verdad.

Aforismo significa, en sentido estricto, lo que separa del resto y determina: *definitio*, definición. El aforismo delimita, localiza el lugar vacío del poema diciendo: A es B, o mejor: A es A. El aforismo es en Girri una definición tautológica, una tautología. No predica propiamente nada del poema, no le agrega nada a su ser cifra, pero así lo nombra, corresponde a su opacidad con la opacidad del nombre.

Sin embargo, la estética de nuestro sentido común nos impide aceptar que la verdad del poema sea esta frase reificada, esta sentencia seca, irrefutable sólo a causa de su obviedad, y que llamamos, distraídamente, tautología. Porque ¿acaso sabemos, estamos seguros de saber qué es una tautología?

Nadie dudaría frente a esta pregunta. Cualquiera podría escribir en una hoja: A es A, y levantarla diciendo: he aquí una tautología. La tautología es evidente; y lo es porque es el signo mismo de la evidencia. Ella dice lo que ya sabíamos: que la cosa es lo que es. La tautología nos pone de golpe ante el mero *que es* de la cosa. "La copa es la copa", dice la tautología. "El poema es el poema". Pero advertimos que en estos casos se trata de nombres, que está en juego la nominación como designación del ser tal de lo que es y no la descripción como desarrollo predicativo de un sujeto. El nombre tiene aquí todo el peso del nombre propio. "Copa", "poema", se dicen aquí como se dice "Sócrates". Si, para tomar un ejemplo de Levinas, "Sócrates es Sócrates" significa "Sócrates socratiza", si la tautología expresa el modo de ser- Sócrates, el socratizar como modalidad del ser desde el punto de vista que llamamos "Sócrates", entonces "El poema es el poema" quiere decir "El poema poetiza", significa que el poetizar es el así de la poesía desde la perspectiva singular del poema. Sin duda, la tautología puede estar y está a menudo enmascarada en el aforismo, pero el aforismo es siempre tautológico. Si un aforismo dice, por ejemplo: "El poema es holganza", expresa con ello que "El poema huelga", que el holgar es el modo de ser poema del poema, el modo en que el poema dice que es, y nada más.

Al definir tautológicamente, el aforismo pronuncia, pues, una sola palabra: "Tal", "Así". Enseña el modo en que el poema es. Pero el poema enseña lo que ya se sabía. Por eso la enseñanza del aforismo se limita a una seña, un gesto de reconocimiento: "Tal",

"Así". El aforismo reconoce al poema en su ser, lo reconoce antes de todo conocimiento, empieza por reconocerlo. Saber no es conocer; reconocer es saber, porque saber es haber sabido. Saber es recordar, preservar en la memoria. El aforismo es el sabio recuerdo de lo que ya se sabía. Pero la memoria es la sabiduría misma, paciencia que todo lo acoge, soltura que lo acuerda todo, en la insignificancia del único llamado.

* El presente trabajo forma parte de una investigación que el autor lleva a cabo como becario del C.I.U.N.R. bajo la dirección del Dr. Nicolás Rosa.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter. 1971. Sartre, Jean Paul. 1966. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa.
- Foucault, Michel. 1981. *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama.
- Marin, Louis. 1970. "Textes en représentation", *Critique*, 282. 909-934.
- Sartre, Jean Paul 1966 *El hombre y las cosas*, Buenos Aires, Losada.

PARADISO: LA RESPUESTA POR EL TESTIMONIO

Adriana Kanzepolsky

Introducción

Preguntándose por la cercanía de los nombres de René Char y Heráclito, Blanchot escribe:

"Heráclito, desde cierto punto de vista responde a Sócrates reconociendo en esto que hace de la palabra impersonal del oráculo un peligro y un escándalo, la verdadera y propia autoridad del lenguaje: 'El Dios cuyo oráculo está en Delfos no expresa y no disimula nada, pero indica'. (1)

En *Sierpe de don Luis de Góngora*, poeta ligado a su destino, Lezama Lima lee en las frases de Heráclito la cifra de toda poesía: "Los acogidos a la tranquila infancia de una escisión poética, les debe de irritar, como la descarga de una vesícula urticante, la presencia de ese juglar hermético, que sigue las usanzas de Delfos, ni dice, ni oculta, sino hace señales. Esas jaculatorias y señales, ese mostrarse divertidamente misterioso para que el peregrino tome momentánea posesión o penetre, esos recursos lanzados por el juglar de entonación o por el hermético, tienen que estar agazapados en toda poesía." (2)

El objeto de este trabajo es preguntarnos y tal vez intentar una respuesta acerca de cómo juega esta premisa en el interior de la obra de José Lezama Lima. Cuáles son las señales que este "poeta hermético" traza entre su poesía y su novela.

Fuera de mi propósito y de mi alcance está pretender dar cuenta de esta relación en su totalidad. He tomado dos momentos de su obra: un fragmento del capítulo VI de *Paradiso* y algunos versos de *Figuras del sueño* del libro *Enemigo rumor*, que por gusto personal, caprichoso, se presentaron en mi lectura como íntimamente conectados.

La novela lo acecha desde niño. Los dichos que llenan los días comunes se corporizan en larvas de metáforas como en evaporaciones de novelas.

La ausencia del padre -repite de un modo u otro- lo vuelve hipersensible a la presencia de una imagen. Allí sitúa, en un momento temprano, el origen de su poesía como también de una poética que se construye obsesivamente en torno de este concepto.

Por años los ensayos y la poesía se alternan, según rondase por lo claro

o lo más oscuro. La primera madurez repite una experiencia de infancia. Nuevamente la palabra, queriéndose convertir en otra cosa. No es ya el decir cotidiano, sino la poesía la que hierve, bulle, afanosa por convertirse en otro mundo, "... cada imagen en una situación en la novela en sí..." (3) -dice Lezama en un reportaje-.

A finales de la década del 60 publica *Paradiso*. Por esos años, requerida su opinión acerca de la literatura latinoamericana contemporánea responde: "...el gran espacio que en la actualidad ocupa la novela americana, ha sido un ensanchamiento de la poesía..." (4) Esta respuesta ensaya una definición de la novela latinoamericana, al tiempo que desplaza el eje de la preocupación hacia la poesía. Las palabras de Lezama comportan un doble movimiento; por un lado ponen en entredicho, vuelven polémica la relación entre la poesía y la novela (preeminencia, calidad, etc.) y por otro "hacen señales" acerca de la relación de la poesía de Lezama con *Paradiso*.

En el marco de ligereza de un reportaje, iluminando una zona (la de la relación de la novela con la poesía) y ocultándose en otra, Lezama postula el modo en que desea que su novela sea leída.

La novela latinoamericana es un género derivado, afirma Lezama, en un momento en que ésta reunía los favores del público y crítica. La novela es ensanchamiento, dilatación de aquello, que por una ley de género se halla condensado en el poema.

Valery escribió que la poesía es la reducción de la literatura a sus principios activos; traigo a colación este aforismo porque creo que él constituye la cara complementaria de la reflexión de Lezama. Sólo es posible pensar la novela como ensanchamiento de la poesía, si uno concibe a esta última en los términos de Valery, como sinónimo de la literatura, o como la literatura misma hecha acto en el espacio limitado de un poema.

La novela es ensanchamiento de la poesía -afirma temerario- quien en su correspondencia escribía: "yo engordo, engordo, y sólo me queda la solución del estallido, de la piel que revienta". Palabras que al tiempo que describen el tránsito de su cuerpo a la desmesura, parecen encerrar el secreto de una prosa que estalla lo que la piel del poema todavía contiene.

La novela lo acecha -decíamos en un comienzo-, pero no como creía un joven Reinaldo Arenas, para definir el destino final de su obra, sino que lo aguarda en el corazón mismo de los poemas.

A la novela convergen los poemas, pero de ella, también huyen deseosas evaporaciones para constituirse en el cuerpo resistente de un poema. Podríamos decir que *Paradiso*, más que un destino, más que una suma, es el reverso continuo (aquel cuya carencia en el interior de la novela señaló Cortázar) de la poesía de Lezama, como también que ella es la urdimbre sobre la que la novela se entreteje.

La última frase del capítulo VI de *Paradiso* atisba una certeza: que el

sentido no se ha perdido, que la fijeza de una mirada preserva a Cemí del desvarío, de la pérdida de sí.

"Se sostuvo de unos ojos que lo miraban con inexorable fijeza. (...) la fijeza de los ojos que habían pasado frente a la puerta, parecían recogerlo, impedir que perdiese el sentido". (5)

El sueño y el asma son las variantes sucesivas que asume dicha amenaza a lo largo de este capítulo: "los fantasmas y la muerte lo asedian" en las formas del ahogo o del sueño.

Sobre estos dos motivos se organiza el relato (6); la narración minuciosa del miedo al ahogo, la descripción del ataque, la liberación dificultosa, aparecen dichas y vueltas a decir de diversos modos en este capítulo. El sueño repite o alivia del ahogo, el asma desata pesadillas. Ambos motivos comparten una función: distanciar a Cemí de sí mismo, hacerlo partícipe de otra naturaleza.

El final del capítulo dice que sin embargo el sentido no se ha perdido. Quien muere es el padre y no Cemí y la mirada de Licario anticipa el advenimiento de un nuevo modo de mirar (conocer). (7)

Con el asma y el sueño, el deseo incipiente pero desesperado de escribir, se presenta como una necesidad imperiosa, que ante la posibilidad de no concretarse se vuelve presagio de ahogo. "Tiene como la angustia de quedarse dormido. En el sueño gira, se desespera quiere escribir en las almohadas" -dice alguien mirando dormir a Cemí- y luego agrega: "Cada sueño que no puede contar lo ahoga ahí ya está el asma". (8)

Habría entonces dos motivos que esta frase condiciona a la posibilidad o no de escribir(los).

Me interesa detenerme en la escena que esta frase inaugura porque en ella se entrelazan los tres motivos como una sola amenaza: el silencio, porque también cada vez que el silencio se ciñe como tal, sea a partir de la dupla sueño/asma o de la tríada, sueño/asma/intervención paterna, la escritura "acontece" impidiéndolo.

El episodio se articula en dos niveles: el de la evocación de la vivencia infantil, el recuerdo desgraciado del asma, las pesadillas y la autoridad omnímoda del padre y el registro que Lezama elige para relatar esa experiencia.

La irrupción de la escritura a partir de privilegiar recursos como el desvío hacia lo poético, el desvío hacia el humor o simplemente la focalización en la persona del narrador como artífice de esa puesta en escena, impide el silencio, del mismo modo que se distancia de la dramaticidad de aquello que evoca.

Lezama en "Confluencias" se preguntaba qué hacer con una experiencia de terror nocturno, común quizá a muchos niños, pero no por ello menos personal. (9) Esta página de *Paradiso* responde ejemplarmente a esa pregunta. Ante el recuerdo doloroso, lo que pone en escena es una literatura que se

construye en la no complicidad del recuerdo infantil. En todo caso lo que aparece es la novela como un modo de, al narrarla en otro registro, conjurar la pesadilla.

El sueño como secuestro:

"Tiene como la angustia de quedarse dormido. En el sueño gira, se desespera, quiere escribir en las almohadas" -dice alguien mirando dormir a Cemí-. Cemí duerme. Alguien sueña. Los padres velan por el durmiente asmático. La misma voz agrega: "Cada sueño que no puede contar lo ahoga, ahí está ya el asma".

Por el movimiento acaso agitado, del cuerpo del durmiente, José Eugenio Cemí adivina el deseo tanto como la imposibilidad de su hijo de contar (el sueño) mientras duerme. Al pequeño Cemí no contar (cada sueño) lo ahoga, o lo que es lo mismo, para este niño contar (cada sueño) constituye la posibilidad única de respirar.

El padre sabe que el sueño es un secuestro, "la propia pertenencia real", por eso quiere hacerlo dormir, curarle los nervios. Hacerlo dormir en un sueño sin sueños.

Nada sabemos de lo que el soñante sueña. Junto a los padres, permanecemos ajenos, contemplando al durmiente. Estándonos vedado el prodigio de espiar el interior del sueño, vislumbramos sus espumas sobre la superficie de la realidad.

Los padres observan al hijo dormido; en la conversación el asma y el dormir se entrelazan como desde siempre, en este relato. No es la noche aislada la que ellos refieren, no es esa noche la que los preocupa. Es una noche sustraída al tiempo mientras velan al durmiente, en tanto no lo secuestran del sueño.

La noche transita lenta en el borde de las palabras, hasta que, abrupto, el narrador abandona la digresión en la que el relato estaba suspendido y comienza a seguir al Coronel. Las acciones se precipitan en un pretérito indefinido, que se confunde por su inmediatez con el presente y nos prepara para el advenimiento del sacrificio de Cemí. La escena del sacrificio se convierte así en el primer engaño de este episodio. Construida como condensación o como punto culminante de una serie de ahogos y "sacrificios menores" (10) el texto avanza hacia la resolución de una tensión o hacia el estallido de la misma, para resolverse finalmente, ahora sí, en un verdadero pacto de palabra". (11)

Las acciones se suceden rápidas y ya nos encontramos con Cemí sumergido en el hielo para la cura o el sacrificio. El tiempo de la cura, ese pretérito que confundimos con el presente, envuelve únicamente al padre, es un tiempo del que Cemí, como en el sueño, está ausente, suspendido, porque nada se dice de lo que siente durante el tratamiento. El narrador se ocupa de

detallar la superficie lisa de lo visible: las figuras irregulares que los bloques de hielo forman antes de disolverse, el tono morado que adquiere la piel del niño, pero sobre todo, el episodio se satura en la acumulación de los decires paternos. (12)

"José Eugenio fue a buscar a su hijo, le ordenó que se desnudara, sumergiéndolo en la bañera de agua helada, donde todavía flotaban pequeños trozos de hielo que chocaban entre sí, se adherían momentáneamente, y después se separaban licuándose más aún, reduciéndose a figuras irregulares, irreductible geometría ya; cuando se disolvían totalmente." (13)

"La escena -describe el narrador- tenía algo de los antiguos sacrificios." Y luego comenta: "Sólo que el jefe no sabía a qué divinidad la ofrecía." (14) Esta observación desactiva la promesa de dramaticidad que la descripción previa ofrece. Elegir la duda del sentido entre todos los sentimientos posibles ante la inminencia del sacrificio, no sólo socava la dramaticidad del acontecimiento, sino que instaurado en la distancia, se desdibuja hasta convertirse en un episodio ligeramente ridículo. Este comentario, sumamente irónico, por el que la única vez que el narrador se introduce en el interior de un personaje es para informarnos de su no saber, quiebra la dramaticidad e impide la identificación del lector con el sufrimiento del Cemí.

Sumado el detenimiento amoroso del narrador en las figuras que forman los bloques de hielo, junto a la proliferación incesante y desordenada de los decires paternos, la dramaticidad se desvanece en estatismo poético, en "inmóvil paisaje".

Podríamos decir, entonces, que el movimiento que este texto realiza (movimiento que lo mantiene vacilante entre la novela y al poesía) es articularse sobre una promesa de dramaticidad para prolijamente diferir su cumplimiento para siempre.

"El sueño -escribe Blanchot- es recuperado por la escritura en su exterioridad; el presente del sueño coincide con la no presencia de escritura. Al menos tal es el postulado de la empresa que se podría formular así: Sueño luego, *ello* se escribe". (15)

No existe simultaneidad entre el sueño y su relato -dice Blanchot-; podemos contarlo, escribirlo, a condición de permanecer fuera de él. Forzados a contar nuestros sueños en pasado, nos son tan ajenos como aquellos que nos miran dormir; eso aconteció y ya no nos pertenece.

"Quiere escribir en las almohadas..." -dice alguien, tal vez el padre- mirando dormir a Cemí. ¿Qué desear escribir en las almohadas sino los sueños? Desde fuera el padre cree saber la inutilidad del intento; confundido decide quitarle el ahogo, acabar con el asma.

En *Paradiso* un brazo cae por el costado de la pequeña cama y nos introduce en el transcurrir del sueño. Un sueño sin durmiente, aún sin soñante, solos nosotros contemplando su devenir. El brazo a punto siempre de tocar los rosetones del sueño, pende como único lazo entre el durmiente y el soñante.

Asistimos alegres e ingenuos a ese transcurrir en el cual un pez anchuroso y navideño contempla un dedo y ríe.

Este sueño finaliza en la formulación de un deseo que es su propio cumplimiento. "Si de nuevo -aventura del narrador- tal vez por algún prodigio de la glándula pineal, pudiésemos ver el interior de su sueño, contemplaríamos una estrella de mar, que se contraía o se expandía a la cercanía del pez, que se borraba en el reposo de hojas gigantescas, de visible circulación cloroflica, para metamorfosearse en el rostro de su madre." (16)

No hay tránsito entre la formulación del deseo y su cumplimiento, los verbos en modo subjuntivo y condicional pasan, sin solución de continuidad, al indicativo. Tampoco la sintaxis registra una pausa, el deseo y el cumplimiento están narrados en un solo período.

Humilde, con una humildad que se resuelve en jactancia, el narrador dice que puede introducimos al interior del sueño cuantas veces desee producir el prodigio.

A esta altura cabe preguntarse al sueño de quién hemos asistido? ¿a qué sueño? y ¿cuál es el nombre del prodigio?

El sueño es recuperado en su exterioridad -escribía Blanchot- el relato de Lezama no lo desdice, sino que se afirma en otro lugar.

El sueño de Cemí es pasible de ser contemplado en su interior porque la suya no es la materia de los sueños, su materia no es otra que las palabras, lo que no empequeñece el prodigio, sino que lo desplaza, lo acerca al artificio.

El comentario del narrador está allí, situado entre dos sueños, para agrietar un pacto, el del verosímil realista, pero a la vez para reafirmar una complicidad entre el lector y la ficción que tiene lugar únicamente a partir y por la palabra.

Cuando prescindentes de los personajes y de cualquier voz, creemos haber obtenido el privilegio de estar solos frente a un sueño sin durmiente, en ese punto exacto entre dos sueños, el narrador nos advierte que eso es sólo prodigio; señala desde dentro que aquello a lo que hemos asistido es sólo ficción.

Antes que Lezama, Góngora había escrito:

"el sueño (autor de representaciones),
en su teatro, sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello." (17)

Estos versos, sin embargo, acercan peligrosamente el sueño y la literatura. ¿Quién, si no la ficción, arma su teatro sobre el viento?

"La poesía ve lo sucesivo como simultáneo"

José Lezama Lima, *Diario*.

"Quede tu brazo alzado
lo reconoceré pendiente
más de prisa en su sueño".

Estos tres versos abren el fragmento I de "Figuras del sueño". El poema se inicia con una invocación al ausente, que en la ausencia sueña. Aparentemente existen aquí dos sujetos: el que susurra el ruego, ofreciendo el reconocimiento en el espacio del sueño y el que recibe el pedido. Sin embargo ese sujeto está omitido; el verbo en primera o tercera persona del subjuntivo no prevé la presencia de un interlocutor. Pero la existencia del "tú" nos inclina a creer que ese brazo alzado a alguien pertenece ¿pero a quién? o aún ¿desde cuándo? "Lo reconoceré pendiente" -dice el poema-. Pendiente es lo que cae hacia el suelo, por el costado de la cama en *Paradiso*, pero pendiente es también aquello que está a la espera, aún sin resolverse.

¿Quién habla en este poema? ¿y quién espera?, serían entonces las preguntas.

Los tres primeros versos:

"Quede tu brazo alzado
lo reconoceré pendiente
más de prisa en su sueño"

instauran al sujeto de la enunciación en dos espacios, el exterior del durmiente y el interior del sueño. Quien habla en este poema, puede ver el brazo alzado y reconocerlo en el sueño pendiente.

La imagen del brazo ocupa casi toda la extensión del fragmento I. La primera persona

"Adivino en las venas
un tumulto que mira y se fija"

da paso a una pregunta, que presupone un sujeto otro, pero que queda aún sin responder:

¿"Comprendes la mano alzada
flor de hilo y de venas
la propia pertenencia real
y el diapason sin eco?"

En el fragmento V, cuando "el día nace entre dioses menores", la imagen del brazo reaparece en la luminosidad jubilosa del despertar

La curva de su brazo
planicie de sus espaldas
y los más lentos trineos".

Si en el fragmento I hay un sujeto que habla y crea la ilusión de un otro, en el V la única referencia en ese sentido son los dos adjetivos posesivos, que nombran a alguien que está pero ausente.

¿Quién habla y quién duerme en este poema?, podríamos preguntarnos, e incluso ¿a quién se invoca en un comienzo?

En *Paradiso* leemos: "El brazo caía por un costado de la *pequeña* cama. Por momentos era recorrido el brazo, *pendiente* como si en el agua buscara una casi invisible salvación..." "Luego, la calma, el brazo se iba encogiendo hasta cruzarse sobre el pecho. (...) El sudor de un nuevo brazo, y comenzaba a reproducir la separación del dedo de su padre". Más adelante leemos: "El brazo se extendió de nuevo, en su torcida tensión pareció que iba a tocar los rosetones del sueño." (18)

Por el narrador sabemos que quien duerme es Cemf, también por la gracia del artificio (prodigio) él pone ante nuestros ojos las figuras del sueño.

El poema prescinde de un narrador que diferencie espacios y tiempos, no hay uno que sueñe, otro que duerma y alguien que cuente. Pura simultaneidad, puro presente, el que duerme, es el que mira el sueño y el que habla.

"Quede tu brazo alzado
lo reconoceré pendiente
más de prisa en su sueño"

dice el poema al comenzar.

Contra el presente, los dos verbos instauran al poema en la dimensión de la espera; lo suspenden a la espera del cumplimiento de una promesa que en el poema no se salda nunca, porque el lugar de su concreción es otro y su dimensión temporal es la futuridad. La promesa que formula el sujeto en el poema encuentra su realización en *Paradiso*. El brazo alzado como señal de lo pendiente habitará en la novela el sueño de Cemf.

Decíamos al comienzo que el poema se abre con una invocación al ausente, que en la ausencia sueña; ese ausente con el que Lezama dialoga en el poema no es otro que Cemf cuando sueña.

Privilegiando la impersonalidad, el poema se abre al desfile de las figuras que lo habitan; ligeras como el gamo que atraviesa el sueño, o tenazmente adormiladas como la cal eterna en una fuga helada.

Los fragmentos de este poema son heterogéneos; diferentes criaturas lo transitan como diferentes preguntas asedian al que duerme o aún al que sueña. Si nos dejamos ganar por ese desfile vemos que el blanco y el frío se reiteran como una constante. Si nos atrevemos un poco más leemos en el fragmento II, el centro duro del episodio que trabajamos en *Paradiso*:

"La disciplina del cielo
cae justa
en el nombre de su cuello,
posado junto a la fuente
que en el sueño
lo reencuentra" (19)

¿Qué evocan estos versos si no el episodio del estanque, y el reencuentro con esa autoridad pesadillesca en el sueño? (20)

¿Qué recuerda la insistencia de fríos materiales blancos en una siesta de trópico sino aquellos episodios que Lezama narrará más tarde en *Paradiso*, para saldar eso que en el poema queda pendiente?

La muerte de su padre -dice Lezama- lo hizo hipersensible a la presencia de una imagen. Esa ausencia lo predispuso a escribir entre lo visible y lo invisible, entre lo que está y lo que está a punto de extinguirse. En *Paradiso* Rialta convierte esa ausencia en mandato de escritura: "La muerte de tu padre fue un hecho profundo, sé que mis hijos y yo le daremos profundidad mientras vivamos, porque me dejó soñando que alguno de nosotros daríamos testimonio al transfigurarnos para llenar esa ausencia..." "...siempre he soñado, y esa ensoñación será siempre la raíz de mi vivir, que esa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta." (21)

NOTAS

(1) Blanchot, Maurice, 1982. La bestia de Lascaux, Fata Morgana (ed), versión española de G.C. según la traducción italiana de Franco Marconi y Sandro Toni, edizioni Cavaliere azzurro, 1983.

(2) Lezama Lima, José, 1988. *Sierpe de don Luis Góngora* en *Confluencias*, La Habana, Ed. Letras Cubanas.

(3) *Interrogando a Lezama Lima* en *José Lezama Lima serie valoración múltiple*, Casa de las Américas, La Habana.

(4) Idem.

(5) Lezama Lima, José, 1968. *Paradiso*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, p. 209.

(6) En adelante cuando analizó ciertas estrategias y hablo de "texto" o de "relato", etc. me refiero exclusivamente al cap. VI de *Paradiso* y en especial a un episodio que he recortado dentro del mismo a los fines de mi análisis.

(7) Licario "inicia" a Cemí en el conocimiento por lo oscuro, en el conocimiento órfico. La aparición de esta figura (Licario) produce una ruptura, un corte, en el modo de concebir la imagen cognoscente. La muerte del padre, el encuentro con Licario y en consecuencia el cambio de estatuto de la imagen cognoscente ponen punto final a la infancia de Cemí. En adelante no volveremos a encontrarnos con el conocimiento luminoso, sensual, privilegiado en los primeros años de la vida de este niño, sino que junto a él se nos abrirán las puertas de un conocimiento especulativo, en un proceso de progresivo "desencarnamiento" de la imagen. La familia deja de ser su lugar de emplazamiento para librarla así de toda carnadura.

(8) Lezama Lima, José, op. cit. p. 174.

(9) Ante la comprobación de que la "mano de lo invisible", que lo visitaba con frecuencia durante su infancia, ya estaba en los *Cuadernos* de Rilke e incluso en todos los manuales de psicología infantil, Lezama escribe: "Ahí estaba ya el devenir heraclítico y la unidad parmídea ¿Retirar la mano? ¿Disminuir mi terrible experiencia porque ya otro la había

sufrido? ¿Convertir una experiencia decisiva y terrible en juego verbal, en literatura? El tiempo transcurrido me daba una solemne lección: el convencimiento de que lo que nos sucede, les sucede a todos. Esa experiencia de la mano sobre la mano seguirá siendo en extremo valiosa, aunque todas las manos extendidas se encontrasen con todas las manos de lo invisible".

Lezama Lima, José. *Confluencias* en *Confluencias*. p. 417.

(10) Cfr. en el Cap. VI el episodio del estanque, el ahogo y el salvataje de Violante, hermana de Cemí, y a este personaje cumpliendo la función de una réplica desvaída del primero.

(11) Ante el altar del sacrificio, dispuesto a ofrendar a su único hijo, Abraham es beneficiado por la clemencia de Jehová. El Dios decide renovar la Alianza a través del "brith milá". La circuncisión es nombrada en la Torá como un "pacto de palabra".

(12) "El agua fría te curará los nervios. Creo que es la única manera de quitarte ese mal. No te asustes, después te daremos fricciones con alcohol, para que la sangre vuelva a entrar en los bronquios, limpiándolos de sus adherencias, que son las que te impiden respirar bien".

Lezama Lima, José. op. cit. p. 175.

(13) Lezama Lima, José. op. cit. p. 175.

(14) Idem. p. 175.

(15) Blanchot, Maurice, 1976. *Soñar, Escribir* en *La Risa de los Dioses*, Madrid, Taurus, p. 129.

((16) Lezama Lima, José, op. cit. p. 176.

(17) de Góngora, Luis, 1969. Soneto 72 en esta edición, en *Sonetos Completos*, Madrid, clásicos castalia, p. 137.

(18) Lezama Lima, José, op. cit. p. 177.

(19) Todas las citas señaladas como versos pertenecen a Lezama Lima, José, 1941. *Figuras del sueño, Filosofía del clavel* en *Enemigo Rumor. Poesía Completa*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1985.

(20) Cfr. en el capítulo VI de *Paradiso* (edición indicada) las páginas 170 y subsiguientes.

(21) op. cit. págs. 307/8

"NADJA" DE BRETON: UN VIAJE AL PARAISO DE LAS TRAMPAS

Analia Montes

I. Pervertir un lugar

" Je m'étais rendu au "marché aux puces" de Saint- Ouen (j'y suis souvent, en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, *pervers* enfin au sens où je l'entends et où je l'aime. . .)"

BRETON, *Nadja* (1)

Un "imperativo antiliterario" permite justificar a Breton (*Prólogo* a la edición corregida de 1962) la inclusión de fotografías en *Nadja*: eliminar toda descripción, ya condenada por el Manifiesto del Surrealismo. El tono envejecido que algunas de esas imágenes fotográficas difunden en el texto surge como un efecto, seguramente imprevisto, de la sustitución. Los carros tirados por caballos, la decoración de las vidrieras, los precios exhibidos, la vestimenta de las personas que, casuales y anónimas, quedaron allí detenidas, dicen flagrantes el paso del tiempo. Dificilmente una descripción verbal forjara tan fuertemente la certeza de lo que ha sido, de lo que ya no es: el París de los surrealistas.

Una impresión diferente deben de haber promovido las fotos en los lectores contemporáneos de la primera publicación. El reconocimiento de lugares familiares. Cierta connivencia con el autor. La seguridad, que sólo la vista otorga, acerca del aspecto habitual de esos lugares. Sobre estas sensaciones trabaja, en contrapunto, el relato.

"Qui suis-je?" pregunta el comienzo de *Nadja*. "La beauté sera convulsive ou ne sera pas" declara el final. El carácter convulsivo de la belleza postulado en la última frase es convulsión efectiva en la palabra que interroga. "Qui suis-je?" Irrumpe y trastorna el orden de las certezas. Exhibiendo el desconocimiento más íntimo, impulsa hacia un saber improbable, con la violencia de una cuestión que, recortándose en el ámbito de la identidad del sujeto, no deja nada sin interrogar.

En otro tono, un adagio le resta énfasis: "Qui je hante?" Si el narrador lo comenta privilegiando el matiz fantasmal de "hanter", preferimos quedarnos con la idea de frecuentar, visitar muy seguido, atormentar. El sujeto pregunta por su identidad y el proverbio lo imagina visitante, imprimiendo su presencia frecuente en un otro, portador de la clave.

Una zona de París, trazada al azar, oficia a la vez de escenario de la

búsqueda- "cette poursuite éperdue" - y de otro atormentado. Espacio conocido y re-conocido: lugares nombrados con precisión documental y mostrados por fotos que garantizan su apariencia familiar.

Breton y Nadja visitan ese espacio y lo fisuran. Sus cuerpos abren surcos y dejan impresos sus fragmentos. Mano, boca, ojos, labran hitos en el camino de la transfiguración espacial, al tiempo que duplican - son doblados por - imágenes que habitan cuadros y dibujos. Una mano parece señalar un rumbo sobre el río pero se consume en su propia llama. Anunciada por guantes extraños, doblada por la mano de un afiche publicitario, prolifera en el dibujo de Nadja, en los cuadros de Chirico y de Max Ernst. (2). Los pensamientos manando de una fuente de Tuileries doblan la viñeta del libro de Berkeley de 1750. Las miradas que se sumergen para confundirse en el agua iluminada del Sena, reiteran el motivo de otro dibujo de Nadja, *La flor de los amantes*. Una boca ofrece sus dientes como hostias, y convoca el cuadro de Ucello, *La profanación de la hostia*. La intermitencia de cuerpos preñados de símbolos impone extrañeza a la frecuentación y la multiplicación de las figuraciones del relato en imágenes plásticas consagra el imperio de lo imaginario. El espacio familiar deviene espacio cifrado.

Espacio visitado por los ojos de Nadja, "curieusement fardée". Maquillados intensamente, como para la escena teatral, visitan, en sentido etimológico "van a ver" los lugares públicos. Señal, ellos mismos de una alteración, desarreglan los lugares que recorren. Ojos del misterio, transparencia de contrastes - "que s'y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d'orgueil?" - ven y prevén otros arreglos: acercamientos súbitos, coincidencias paralizantes, encadenamientos fortuitos. Nadja en su soliloquio nombra a Gorgona y se apropia de la potencia temible de su mirada. Ojos fascinantes, vertiginosos. Encienden una llama, compartida por Breton, y arrojan su pura energía a las calles. Destruyen, purifican, regeneran. Poder del mirar, poder del sujeto que aparece condensado en tres relatos breves. El cuadro cambiante de la "dame au gant" representa un tigre, un jarrón o un ángel, de acuerdo a la posición corporal de quien lo mire. El letrero MAISON ROUGE, leído " con cierta oblicuidad" anuncia POLICE. Los hombres, encerrados de noche en un museo, que contemplan durante un tiempo ilícito el retrato de un mujer apenas iluminado. Un deseo de ubicuidad atraviesa esos relatos y los preside la concepción del mirar como un acto voluntario: designio de aprehender el mundo al sesgo. Los ojos de Nadja se abren y ven, provocan *la visión*: un saber absoluto sobre el espacio, un saber inmediato sobre el hombre que deambula en él, un verdadero saber " par - dessus les décombres fumeux de la vicille pensée et de la sempiternelle vie".

En una zona de París, espacio funcional, con direcciones, usos, costumbres, se imprime un andar " sans but", "au hasard des pas", un *errar* que confiere gratuidad a todo lo que explora. Circularidad y contingencia invisten el mapa

urbano con las leyes del juego y recorrerlo se transforma en un potente ejercicio de libertad. Entrar en los cines sin consultar el programa, cenar en su interior con gran escándalo, viajar en *métro* sólo para observar el rostro de los trabajadores, pedir y escuchar los consejos de una estatua son - más allá de la provocación - y al igual que el errar, actos de permanente desvío: vacían de utilidad, alteran las funciones, invierten el sentido. Actos que pervierten un lugar en busca de la revelación.

La leyenda medieval de Melusina ha sido señalada como presencia fuerte en *Nadja*. Presta varios motivos a la historia. (3), concurre a la configuración feérica del personaje y provee una lectura en registro simbólico de la relación Breton -Nadja. (4). Un núcleo significativo de la leyenda, casi una sentencia que se desprende de la ceguera de Raymundín frente a la periódica metamorfosis en sirena de su mujer, a saber: se puede vivir con una realidad frente a sí y no ver su verdad, acompaña en *Nadja* la convicción que impulsa la búsqueda. "Est-il vraie que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie?" Y el tono interrogativo no puede ocultar la certeza que la proposición enuncia. Es necesario pervertir un lugar para penetrarlo. Trastocar las leyes de un espacio, emblema de lo más familiar, lo más cotidiano, y que figura por tanto todo lo conocido, las formas acostumbradas del pensar, las tradiciones y prejuicios más arraigados. Instaurar en su centro el juego y la gratuidad, cargarlo de señales, transfigurarle. Hacer del espacio un texto y morar entre símbolos. Postular su estatuto poético y vagar tras la quimera del sentido, de un sentido que apacigüe el temblor de la pregunta inicial, que colme la incompletud que ella revela.

II. El eterno manifiesto

Todos nos sentimos afectados por la convulsión de "Qui suis-je?" en tanto podemos proferir "yo" y hacernos cargo de la pregunta. Todos sentimos estar interrogándonos en ella. Pero la inserción en una serie de nombres admirables acota ese "yo" y lo parangona a Víctor - Hugo, Flaubert, Lautréamont. La pregunta, francamente, nos implica de otra manera. Receptores de un discurso de "autor", estamos confinados a valorar la importancia de lo que se nos entrega. Porque si, en efecto, el andar de los personajes es un errar sin destino prefijado, la palabra de *Nadja* no es palabra errante. Tiene un objetivo claro: documentar, dar a conocer los "menus faits de la vie courante" del autor. Documento privado, deseable, casi imprescindible.

Y Nadja queda "asentada" en ese documento. La búsqueda que la pregunta impulsa pervierte un lugar: lo vacía de utilidad y lo hace gratuito, puro espacio de juego. De la misma manera, aunque inversamente, Nadja es mujer perversa por la escritura de Breton. Se ofrece en su pura gratuidad para ser amada y - considerada sólo un hito en la *quête de l'amour* - es usada como instrumento de la argumentación surrealista. La prueba más potente, la más

bella entre todas las innumerables anécdotas que verifican las asociaciones de ideas, la aparición de señales, las percepciones profundas. Nadja es manifiesto vivo, pura manifestación ficcional del vivir surrealista. Su plenitud simbólica y su carnadura poética se sostienen intactas frente al embate explicativo de la palabra que documenta y argumenta.

Nadja comienza con una pregunta y termina con una afirmación; y la diferencia elocutiva entre ambas es locuaz: habla acerca de la escritura bretoniana. "La beauté sera convulsive ou ne sera pas". La convulsión reducida a un postulado no trastorna como una pregunta convulsiva, fuerte revelación del deseo que enciende la búsqueda. Una práctica agitada de libertad sin paralelo en la palabra usada para declamar contra la sociedad capitalista, el trabajo, la psiquiatría, la lógica, para argumentar en favor del surrealismo, para eternamente manifestar. Lejos de la escritura automática, lejos de su poesía, la prosa de Breton es un "decir - manifiesto" que no trastorna las palabras, no las pervierte. ¿Es que acaso podrían, libres, actuar por cuenta propia y "hacer el amor" cuando están al servicio de la persuasión y de la entonación algo ampulosa del Manifiesto?

NOTAS

(1) BRETON, André. *Nadja*. París, Gallimard (Folio), 1964. (1ra. edición 1928; 2da. edición corregida por el autor, 1962).

(2) Se trata de *L'Angoissant Voyage ou L'Enigme de la Fatalité* de Chirico, reproducido en la página 151 y de *Mais les hommes n'en sauront rien* de Max Ernst, reproducido en la página 153.

(3) Podemos señalar los siguientes: Nadja descubre horrorizada una malformación en las manos de su antiguo novio como el conde de Lusignan descubre la cola de sirena de su mujer. Breton utiliza la metáfora "habitar un palacio de cristal" y es así como la leyenda describe la morada del hada. Nadja señala una habitación secreta en la torre del castillo Saint-Germain y Melusina anuncia, desde un lugar similar, las desgracias que habrían de acaecer.

(4) Ver Durozoi, G. - Lecherbonnier, B. (Cf. Bibliografía) pp.114-119.

BIBLIOGRAFIA

BRETON, A. *Nadja*. París, Gallimard, Folio, 1964.
Manifestes du Surréalisme. París, Gallimard, Folio-Essais,

AUDOIN, Ph *Les Surréalistes*. Paris, Seuil, Ecrivains de Toujours, 1973.

BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

BEHAR, H. *Le surréalisme. Textes et Débats*. Librairie Générale Française, Le livre de poche, 1984.

BLANCHOT, M.

DUROZOI, G. -
LECHERBONNIER, B

Réflexions sur le surréalisme. En su: *La part du feu*. Paris, Gallimard, 1949.

André Breton, la escritura surrealista. Madrid, Gaudarrama. 1976.

**"FRIEDRICH HÖLDERLIN Y RAINER MARIA RILKE:
METAFÓRICA DE LO ÍNTIMO Y CANTO DE LA
TOTALIDAD EN 3 SIGLOS DE POESÍA ALEMANA"**

Héctor A. Piccoli - Guillermo C. Colussi

"Ein lebend Glied im großen Lebensringe"
Hugo von Hofmannsthal (El necio y la muerte)

En su "Observación preliminar" a una lectura de los poemas de Hölderlin, Martin Heidegger nos hace oír -citando al poeta mismo- estas palabras:

"todo es íntimo"

y continúa del siguiente modo: "esto quiere decir: lo uno está transpropiado hacia lo otro, pero de tal modo, que en ello permanece justamente en lo propio: dioses y hombres, tierra y cielo".

Lo que el pensador ahífla aquí en forma de enunciación, constituye un concepto. Mas, qué hemos de entender por *concepto*? La sobria enunciación de Heidegger no apunta, primordialmente, a poner de relieve la autonomía de los elementos en particular; dintorna -por el contrario- su co-pertenencia esencial, la cual se manifiesta de un modo muy especial en la poesía de Hölderlin. Lo que es, ha llegado a ser por mor de lo otro; cuán imposible es que algo despliegue su ser en y para sí, sin la necesaria mediatización, se torna visible en un lugar del poetizar señalado por el pensamiento: este lugar es el romanticismo alemán, que, iniciado a fines del siglo XVIII, prolonga y alimenta una corriente poética que alcanza hasta el XX.

Concepto no designa aquí la amplitud ni el contenido de una representación; no designa, ni el producto de un proceso intelectual de carácter lógico, meramente encaminado a la abstracción, ni la aprehensión racional del momento en que lo uno se encontrara en algún tipo de conexión con lo otro (esto es, guardara una relación susceptible de comparación o de mensura); concepto menta, antes bien, la relacionabilidad (Bezogenheit) siempre naciente y renovada, merced a la cual lo en cada caso *uno*, conjuntamente con lo otro, se vincula integrando un todo y alcanza con ello su propia esencia.

¿Qué conceptos es capaz de presentarnos, en imágenes, la poesía de Hölderlin? La mención de los conceptos no pretende en modo alguno definitiva y exhaustiva representabilidad. Mencionar un concepto implica no más que exhibir el lugar que se despeja en la plenitud de lo dicho, lugar sólo a partir del cual se iluminan y aun se fundan ulteriores relaciones contextuales. A la mención únicamente le está permitido aprisionar momentáneamente la palabra, detener su variado discurrir, para volver a liberarla luego al esplendor del movimiento, al ámbito más vasto de su vuelo. De este modo, se descubre y se valora, esencialmente, la estructura reticular de los conceptos del poema, y se concede a su fuerza configuradora la importancia que le corresponde.

*".....; desde allí
percibí sin sospecharlo
un destino, ". . .*

(El Rin)

Lo que encontramos en uno de los poemas tardíos de Hölderlin no es una construcción arbitraria de la lengua himnica, que dispensara a la lectura de una meditación ulterior. El sino, esto es, aquella configuración en la cual el hombre que habita en el seno de la naturaleza, en el resguardo, ha de insertarse, es percibido junto al Rin, en la ribera del agua vagarosa. Allí

*"donde empero
secretamente aún mucho decidido
llega hasta los hombres;"*

Destino no ha de comprenderse ni como la determinación unilateral del futuro, ni como la mera condición de determinado de lo por venir. Lo que anuncia el destino en tanto destino, tiene más bien que ver con una temporalidad pensada de otro modo. El destino no impulsa simplemente hacia adelante en tanto que pasado, reúne, convoca, llama a sí, en tanto que lo siempre vivamente *sido*.

Abandonando la lumbre hogareña, la inmediata cercanía desde la que puede oírse el murmullo de la fuente, parte alguien en peregrinación. El peregrino no anda al azar errante de un lugar a otro, y es consciente -en forma peculiar- de la meta a la que se encamina. ¿Quién, empero, marca en la senda el compás de sus pasos? ¿Qué lo mueve en el fondo, a volver la espalda a la vecindad, a la protectora familiaridad del terruño? -Quien "mora cerca del origen", sólo abandona el lugar, para regresar al lugar.

*"Por tanto da, agua inocente,
oh, danos alas, para, con el sentido más fiel,*

cruzar al otro lado, y retornar."

(Patmos)

El retorno es la meta de la peregrinación. Su tiempo, la superada distancia hacia lo propio. El retorno al terruño acaece en tanto reencuentro de lo extraño de sí.

¿Cómo alguien que en algún lugar está en su casa puede, empero, buscando un terruño marchar a la distancia, para recién desde allí apropiarse de lo doméstico? -El "bien deparado destino", el morar "en la margen segura", esto es, en la cercanía del propio origen, sólo se justifica, en tanto se remonta en peregrinación la senda hacia el origen mismo. ¿Qué inquietante extrañeza acecha en el amable paisaje, para hacer necesaria la partida, el amparo de la separación?

En el XX de los sonetos a Orfeo (II Parte), se lee:

*"Destino, nos mide quizás con el palmo del ente,
de modo tal que nos parece extraño;"*

Puesto que medidos con él, podemos enfrentar, serenos, la propia condición (humana) y nos atrevemos a afirmar una primera intuición de existencia, mediante la más original extrañeza: así nos diferenciamos de los demás entes.

Como un secreto a indagar, el principio vuelve incesantemente a cobrar vida en lo manifiesto. No obstante, no se presentifica como retorno al punto de partida de un acontecer; supera, por el contrario, la articulación triádica del curso 'histórico' (de la sucesividad 'histórica'), en tanto reconciliación destinal de toda temporalidad en el acontecimiento. Tan sólo de esta fuente inagotable puede advenir y medrar *historia*. Se supera con ello la consideración tradicional, caracterizada por la linealidad.

*"y ecuanime
es por un momento el destino."*

(Hölderlin, lug. cit.)

Resumiendo, podría formularse del siguiente modo: la 'escisión' original, fundamentalmente existencial de lo familiar, toma la forma de una contradicción interna, susceptible en principio de ser salvada únicamente por el camino del extrañamiento (Entfremdung), cuya superación definitiva, no obstante, sólo se concreta por el retorno al hogar, o, más precisamente, por la reconciliación preparada por él. En el orden mítico-poético, el origen anhelado encuentra su temática ora en la antigüedad clásica -sobre todo en Grecia-, ora

en la tradición folklórica, cuando no en la propia infancia y su terruño.

El concepto representa de modo dramático -en el sentido del acontecer- la tensión que fuerza a desplegar, resignando por imposible toda inmediatez. El peregrino debe iniciar su inexorable partida puesto que el origen no es nunca algo *dado*, sino una meta. Lo poético no se opone entonces al 'trabajo' con conceptos: de modo peculiar los exhibe en su movimiento y despliegue, urdiendo así la trama misma del poema.

La vivencia singular de Hölderlin (romántico temprano) de lo ya contenido en el origen, la apertura de una dimensión en este sentido incólume, carente de intersticios, sigue obrando largo tiempo en la poesía y el pensamiento alemanes:

*"No creáis, que el destino sea más, que la densidad de la
/infancia;"*

(Rilke, la séptima elegía)

La Tierra (Land) de Promisión del romanticismo temprano ("buscada, intuida y jamás conocida²") se torna en la poesía madura de R. M. Rilke, en el augurio de una sutil alquimia mediatizada por su substancia y su suelo; el país (Land) se vuelve *tierra* (Erde):

*"Tierra, no es esto, lo que quieres: resurgir
invisible en nosotros? - No es tu sueño, ser
alguna vez invisible? - ¡Tierra! ¡invisible!
¿Qué, sino transmutación, es tu perentorio mandato?"*

(La novena elegía)

la mudanza se manifiesta en la forma de una aparente sublimación, que finalmente, empero, se evidencia como completud, como última conquista del quehacer humano. Trayendo aparejada una ampliación inédita, lindante con lo sobrenatural, de la capacidad perceptiva, la transfiguración se anuncia a la criatura humana como el mandato terrenal esencial: el hombre mismo ha de volverse "ángel"³.

Vista así, la apropiación rilkeana de la figura del ángel, corporiza también la meta de otro tipo de peregrinación. Con la misión que le ha tocado en la tierra, marcha ahora sobre el camino de la vida un nuevo "*peregrino querubínico*": el hombre, querube peregrino en ciernes.

*"Mas las favoritas del éter, ellas, las dichosas aves,
moran y juegan con deleite en el eterno recinto del
/padre!
Suficiente espacio hay para todas. Para ninguna está
/ el sendero señalado,
y libres se mueven en la casa las grandes y pequeñas."*

(Hölderlin, Al éter)

A pesar de la simplicidad del éter, la ardiente residencia de los dioses, se problematiza después el espacio de manera peculiar: experimentar lo espacial no significa solamente plantear en último término la gran pregunta de lo "abierto"; significa en primer lugar desplegar un verbo vivo y hacerlo traslucir a través de la tracería del poema, como a través de un rosetón, significa realizar la obra verbal misma: *se poetiza, se hace el poema, en tanto se piensa el espacio*. La rosa de Rilke simboliza este -por así decirlo- gótico impulso de la poesía alemana. Ha sido por cierto acuñada como epitafio. Mas la "pura contradicción" de su esencia determina desde el principio la palabra del poeta:

*"Dónde hay para este adentro
un afuera? Sobre qué dolor
se tiende un lienzo así?
Qué cielos se reflejan allí
dentro, en el lago interior
de estas rosas abiertas,
....."*

(El interior de las rosas)

*"Vida silenciosa, abrirse sin fin,
precisar espacio sin tomar de aquel
espacio, que las cosas en derredor
empequeñecen, no ser casi dintornado,
como el claro en blanco y un puro interior,
mucho de extrañamente tierno
e iluminándose a sí - hasta la linde:
nos es algo conocido como esto?
Y luego como esto: que surja un sentimiento,
porque pétalos tocan pétalos?"*

(La piel de las rosas)

Ambos poemas provienen del año 1907. En sus versos, el "objeto inagotable"⁴ está ya lo suficientemente dintornado, como para permitirnos reconocer la profundidad de la conciencia poética y hacernos abismar en la pura potencia de su visión. La claridad, no obstante, a veces deslumbra: con referencia a la obra de Rilke, más de un crítico habla aún de 'cifras'. Es que nada nos es -nos ha llegado a ser- más extraño que esto: el sabernos *uno* con las demás criaturas, el entrelazamiento de todo lo vivo, la inclusión de la muerte (de esa -como la de la luna- siempre oculta cara) en nuestra experiencia vital.

Justamente en este sentido -sobre todo en lo que concierne a los dos aspectos mencionados en primer término-, nos parece que la exégesis heideggeriana no ha hecho justicia a la obra poética de Rilke. Lejos de omitir un "esencialmente más original despeje del ser"⁵, despliega esta poesía una más diferenciada *saga del ser*, una saga que trasciende lo meramente humano, para abarcar la totalidad de la creación. La compenetración, la íntima unión con el mundo, se transforma en la reconocida unidad de la criatura:

*"A través de todos los seres se extiende un espacio:
el espacio interior del mundo. Las aves vuelan
/silenciosas
a través de nosotros. Oh, yo, que quiero crecer
....."*

(Señas invitan al contacto)

Por más clara que aparezca la unidad, no en menor grado se subrayan las diferencias. Así atraviesan las "favoritas del éter", el firmamento intacto de la octava elegía:

*"Y mira la seguridad a medias del ave,
que sabe casi ambas cosas por su origen,
.....
Y cuán azorado está aquél, que debe volar
y proviene de un seno. Como espantado de sí mismo,
surca el aire estremecido, cual una rajadura
a través de una taza. Así hiende la huella
del murciélago, la porcelana del atardecer."*

Nosotros, los más perecederos, a los que aun las cosas nos asignan algo salvador; nosotros, los que, erguidos en el borde del destino, prestamos aun destino a los demás seres del reino; ¿por qué nos ha sido deparado el anhelo? el anhelo de algo que nosotros mismos eludimos?

Rilke a Hölderlin:

"Para ti, tú, magnífico, . . . , para ti fue, . . . , una vida entera la imagen apremiante, cuando la pronunciabas, se cerraba el renglón como destino, . . . "

El íntimo coloquio termina con una pregunta dirigida a nosotros. La pregunta dice:

"¿Cómo, habiendo existido uno tal, eterno, recelamos aún de lo terrenal? En lugar de aprender, gravemente, en lo provisorio, los sentimientos, para qué inclinación, futura, en el espacio?"

Sólo aquél que recorriera esta pregunta línea a línea, renglón por renglón, conocería las pérdidas de la tierra; sólo él

"cantaría el corazón, hacia el todo nacido."

NOTAS

¹ El presente artículo reproduce -con ligeras modificaciones- el texto de la ponencia leída en el VII Congreso Latinoamericano de Germanística (Mendoza, octubre de 1991): "F. Hölderlin und R. M. Rilke: Metaphorik der Innigkeit und Gesang des Ganzen durch 3 Jahrhunderte".

² Georg Philipp Schmidt von Lübeck: "Der Wanderer".

³ Cfr. el lugar -también citado por M. Heidegger- de la carta a Witold Hulewicz del 13 de noviembre de 1925: "el ángel de las elegías es esa criatura, en la que la transmutación de lo visible en invisible, que nosotros ejecutamos, aparece ya cumplida"

⁴ Sonetos a Orfeo, VI (2da. parte).

⁵ M. Heidegger: Wozu Dichter?

"EL SERVUS CALLIDUS COMO 'IMPERATOR': ENTRE EL HACER Y EL DECIR DE LA INSTITUCIÓN

Beatriz Rabaza, Liliana Pérez
Aldo Pricco, Darío Maiorana

"...ut mea Roma caput orbis Terrarum sit; proinde rem militarem colant sciantque et ita posteris tradant nullas opes humanas armis Romanis resistere posse."

T. Liv. I, 16, 8

Recorriendo el corpus plautino y dirigiendo nuestra lectura hacia la relación entre aquél y su contexto de producción, volvemos a advertir una "marca" de la intensa dinámica que se establece entre las dos series.

Es significativo el hecho de que se provoque un "corrimiento" evidente de la palliata respecto de sus referentes griegos: la intervención de focos de "opacidad" en la reescritura plautina se podría explicar desde el desarrollo de una proyección de discursos sociales-institucionales que a modo de cuña o progresiva contaminación, van plagando la textualidad de voces que no provienen del entorno helénico sino de la República romana.

Es así como -apoyándose en una de las máscaras de mayor frecuencia de obtención dramática- el *servus callidus* es construido pautando una conducta que lo acerca, en decires y haceres al *miles*.

La necesidad de articular una morfología del comportamiento del personaje teatral ha llevado a la caracterización de ciertos lugares que se han dado en llamar "actanciales". Partiendo de los trabajos fundantes de Vladimir Propp ("Morfología del cuento ruso") y E. Souriau, pasando por la "Semántica Estructural" de Algirdas Greimas y, últimamente, Anne Ubersfeld "Sur le theatre", se ha llegado a una formulación de la "función" en constante modificación que, por el momento, constituye casi un punto de apoyo primordial de la semiótica teatral.

De este modo, se ha hecho frecuente el abordaje de materiales dramáticos desde un anclaje en la base que parece prestarse como la más adecuada para determinar, describir y seleccionar procedimientos de *semiosis escénica*: la función de la *estructura profunda*, una gramática de las acciones que sistematice la relación de las figuras estructurales que sostienen a los "personajes" de la

superficie textual. Estos lugares actanciales, que con su marco teórico han aportado al diseño de otras hipótesis respecto de las máscaras plautinas, contribuirían a la lectura de ciertos discursos de personajes atravesados por una "iteración" evidente y apreciable que nos ha sugerido escudriñarla como una huella sumamente marcada, como un objeto de estudio que en su condición contrastativa bien puede suponer un dato en el proceso de ficcionalización.

La confrontación entre "texto dramático"/"texto espectacular" y relación con el auditorio -léase la Roma de los siglos III-II a C.-, es decir, esa "producción" que necesariamente pasa por el artefacto significativo para devenir "concretización", estimamos que podría reconstituirse si consideramos aquella "presencia tautológica" que mencionamos más arriba. Esta insistencia actancial en cuestión se construye en la zona del mando, se articula en el rol "conductor" del *servus* que es posible armar en el juego intertextual de los parlamentos de la palliata, partiendo, si se quiere, de directas asignaciones como es posible observar en Bacchides v. 759 en donde el *adulescens* Pistoclero llama al *servus* Crysalus:

759 O *imperatorem* probum.

Así, creemos, el conjunto de rasgos bajo la unidad de una designación, *servus callidus*, adquiere homogeneidad desde la caracterización de un sujeto mandante, exhortante, conductor, *dux*. Así en Bacc. 709 y ss. el *servus* Crysalus dice, asumiendo este lugar:

709 ... de ducentis nummis primum intendam ballistam in senem; ea ballista si pervertam turrim et propugnacula recta porta invadam extemplo in oppidum antiquum et vetus.

Aparecen aquí sustantivos como "ballista", "turrim", "propugnacula", "porta", "oppidum", palabras técnicas de la jerga militar que describen claramente el asalto a una fortaleza, hecho por un jefe. Además los verbos "intendam", "pervortam" e "invadam", en un significativo *increcendo*, ponen de relieve la actitud de *imperator* de Crysalus. Nótese por último, la mención del objetivo del ataque al final del primero y del último verso de este fragmento: *senem/vetus*, identificados con *oppidum*.

Lo mismo es observable en Pseudolus v. 426 y 586 y ss. donde Pseudolus dice:

426 ... nil est praedae praedatoribus.
586 ... atque huc meas legiones adducam; si expugno
facilem hanc rem meis civibus faciam
post ad *oppidum* hoc *vetus* continuo *meum exercitum*
protinus obducam...

Las estrategias llevadas a cabo en las distintas maquinaciones "serviles" que sostienen la estructura del relato dramático se organizan en torno de este investimento de conducta, al que se otorga su propia verosimilitud ya que, de tanto insistir en el cumplimiento de los *loci* fundantes del rol, proyecta su propio universo de coherencia y contención. De esta manera, las órdenes dadas por el *servus* son acatadas por los hombres libres y por otros esclavos. En Bacc. v. 228 el joven Pistoclero le dice al *servus* Crysalus:

228 *faciam ut iubes.*

El mismo joven en el v. 715 dice:

715 *iam faxo, hic erunt..*

En el verso 726 y ss. Pistoclero informa sobre la orden cumplida:

726 Pist. quae *imperavisti*, Imperatum bene bonis factum ilicost.
Chry. quid parasti?
Pist. quae parari tu *iussisti* omnia.

En Mostelaria v. 419 el *servus* Tranio felicita a otro esclavo por cumplir convenientemente sus órdenes:

419 Optime.
Praeceptis *paruisti*.

A veces los hombres libres tienen confianza en el *servus* como en un jefe que puede salvarlos, equiparándolo a los dioses, tal como lo dice la matrona Fanóstrata al *servus* Lampadio en Cist. v. 596:

596 Deos teque *spero*.

El *servus*, actor, entidad física donde concurren diversas estructuraciones, obtiene unidad textual en tanto se apodera de discursos institucionalizados que, ya en el ámbito ficcional helénico, ya en el contexto de recepción romano, no se corresponden con una resultante de conducta esperada. Incluso, el mismo personaje, "actuando" la praxis militar se compara con exempla de generales míticos y, por ello, célebres. Crysalus en Bacc. 935 y ss., en el reparto de los personajes legendarios de la Ilíada, se reserva los dos más importantes en ese momento de la destrucción de Troya:

940 ego sum Ulixes, cuius consilio haec gerunt.
946 ego Agamemno.

Es decir los roles de *callidus* e *imperator*, *astutia* y *virtus*. De la convención surge una quiebra y se organiza otra convención.

En un marco de referencia adecuado y descontados los presupuestos de una inversión de roles como parte constitutiva del juego dramático, los diálogos nunca "referidos" de los diferentes *dramatis personae* condicionan y orientan nuestra lectura hacia los frecuentes territorios de la habitualidad militar, ya no del *miles* sino del *imperator*, plantea y dirige la batalla. Así vemos al *servus callidus* dar órdenes a la manera de un jefe de combate: En Most. v. 380 el *servus* Tranio ordena al joven Philolaches y a la cortesana Delphium:

385 *Abripite hunc intro actutum inter manus.*

y más tarde el senex Theopropides:

522 *Cave respexis, fuge, operi caput.*

En Bacc. v. 227 el *servus* Crysalus ordena:

227 *abi intro, ego hic curabo, tu intus dicito.*

En Pseudolus v. 755-6, Pseudolus dice:

755 Hominem cum ornamentis omnibus
exornatum *adducite* ad me iam ad trapezitam
Aesceginum.
Sed properate

en 752 plantea:

752 Dicam. Ubi hominem exornavero,
subditivom fieri ego illum militis servom *volo*;

y más tarde le dice al senex Sinon v. 1327:

1327 *Fac quod te iubeo.*

En Rudens v. 1224 el *servus* Trachalio ordena al senex Daemones:

1224 iam hic ero. Tu interibi adorna ceterum quod
opust.

y más tarde en v. 1280 el *adulescens* Plesidippus le dice al *servus* Trachalio:

1280 *Duc me, mi patrone, quo libet.*

Podemos decir, además, que todo este conjunto textual presenta una rúbrica desde el apoyo constante del lenguaje técnico específico: en Asinaria v. 554 el

servus Libanus dice:

554 *ea nunc legiones, copiae exercitusque eorum*
 vi pugnando, peiuriis nostris fugae potiti

En Pseudolus v. 1036 el *servus* Pseudolus dice:

1036 *victor sum, vici cautos custodes meos*

y más tarde en 1269

1269 *...ut volui perpetravi*
 hostibus fugatis

En Bacc. 925 y ss., en la *narratio* del aria de Troya, el *servus* Crysalus utiliza palabras técnicas de la jerga militar como: "*armis*", "*equis*", "*exercitus*", "*bellatoribus*", "*navium*", entre otras. Luego, al iniciar la *comparatio* entre aquel "hecho magno" y lo que él hará a su amo, retoma el lenguaje técnico diciendo:

929 *sine classe, sineque exercitu et*
 tanto numero militum.

Los ejemplos configurados, reconocidos algunos como "actos ilocucionarios *directivos*", construyen una tendencia discursiva que cabe más en la atribución de personajes libres y/o militares de rango que en la de un esclavo; incluso, se compone al *servus* con una práctica propia de los héroes militares: el honor del triunfo, tal como se plantea a través del *servus* Crysalus en Bacc. 1069:

1069 *evenit ut ovans praeda onustus cederem.*

El honor militar del triunfo estaba reservado a los principales magistrados con Imperium: pretores, cónsules y dictadores. Era ésta la única ocasión en que un general podía desfilar con sus tropas por las calles de Roma.

Es por ello que la denegación que el *servus* lleva a cabo se cumple por un procedimiento paródico.

Sí, como dice Genette, la parodia nos ubica en un desvío del contexto, en una citación que implica un contrapunto con otro texto, el discurso del *servus miles* u *orator* se construye como verosímil si es atravesado por la parodia. La retórica de la institución militar, así como la de la senatorial son parodias en la *palliata* plautina, poniendo en escena las relaciones de poder de la Roma republicana de los Siglos III y II a C., el "estatismo" de esas relaciones. El

servus de la *palliata* se apropia de los discursos circulantes, de los decires de esas instituciones, como difusor de sus voces, como portavoz que no cuestiona, que no censura más que lo que se cuestiona y censura cuando se elige como procedimiento la parodia. Doble del lenguaje, corrimiento velado, artificio retórico. Juego de significantes que diseminan la palabra de las instituciones romanas, que se apartan de la comedia Griega, a la que, supuestamente, la *palliata* "traduce".

La Roma republicana se diseña a partir de los personajes plautinos: las relaciones vigentes en una sociedad que empieza a perfilarse como esclavista, con una institución senatorial que otorga investidura de portavoz a un orador cuyo decir legítima, porque es el decir de la Institución. Además, la Institución militar es la que aparenta regular el *cursus honorum* y, a partir de allí, la ubicación del *civis Romanus* en la Institución senatorial.

El ejército romano cumplía un importante papel en la sociedad aunque, al menos en el período de producción de la *palliata*, no se constituyó como el poder preponderante del Estado. En efecto, desde la expulsión de los Tarquinos, el Imperium pasó a ser desempeñado por los dos cónsules, quienes subsumieron los antiguos poderes del rey, pero bajo el férreo control del Senado. De esta manera se constituyó el denominado Ejército-Estado, institución claramente insertada en la estructura del poder político -Senado- y controlada por éste. Con posterioridad se producirá el fenómeno del Ejército-Caudillo, institución que antepone el poder del caudillo con imperium a los intereses del Estado.

De este modo, es la institución senatorial la que, en primera instancia, instaura el juego discursivo, la que controla y legisla los decires de todas las instituciones, que quedan subordinadas a ella.

El discurso de la institución militar se construye en función de varias tópicas: la importancia de la lucha frente al enemigo exterior -recordemos que el imperialismo romano comienza a partir de las luchas con los pueblos vecinos; el valor en batalla (*virtus*), -concepto que se articula con el sistema axiológico de las *mores maiorum* y, por último, la gloria del triunfo, -estrictamente ritualizada.

Este discurso se constituye a sí mismo como sin fisuras, como no contrapuesto con otros discursos. En efecto, el poder político clausura el espacio de todo discurso no militarista, no imperialista. En general no encontraremos ni en la tradición, ni en las series discursivas de la época, ningún tópico que remita a los horrores de la guerra, la humillación de la derrota o las pérdidas materiales o humanas. Sin embargo sabemos, por ejemplo, que durante la primera mitad del siglo II a. C., fueron 100.000 los muertos en batalla, sobre una población total de 1.000.000 de habitantes. Los horrores, peligros y consecuencias desfavorables que provienen de la guerra se ocultaban tras discursos y prácticas triunfalistas.

En definitiva, el *servus callidus* se apropia de este discurso militarista

e imperialista regulado por la institución senatorial. Podríamos pensar esta apropiación como parte de una instancia propagandística, como forma de mediatizar el discurso institucional que reproduciría el esquema de poder social: así como, en el plano de la ficción el *servus-imperator* -actancialmente- actúa en función no de carencias propias sino de las necesidades del amo, en la sociedad romana de los siglos III y II a.C., la institución política interviene, actúa, en virtud de lo establecido por la institución política, el Senado, de acuerdo con la necesidad de la *res publica*, tal como se verbaliza a través del esclavo Epidicus en los versos 158 y ss.:

158 ...Ego de re argentaria
iam senatum convocabo in corde consiliarum,
quoi potissimum indicatur bellum unde argentum
auferam...

El *servus callidus* -por más investidura de poder que despliegue- sigue prestando un servicio, sigue soportando el peso de una *facultatis fictio*.

BIBLIOGRAFIA

- BEARE, W.: "La escena Romana". Bs. As., EUDEBA, 1972.
BENVENISTE, E.: "Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas". Madrid, Taurus, 1985.
BRADLEY, K.: "Slaves and Masters in the Roman Empire". Bruselas, Latomus, 1984.
BRUNT, P.: "Conflictos sociales en la república romana". Bs. As., EUDEBA, 1973.
CROUZET, M. (Dir.): "Roma y su imperio". Barcelona, Destino, 1980.
DUCKWORTH, G.: "The nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment". New Jersey, P.U.P., 1952.
DUPONT, F.: "L'acteur-roi. Le théâtre dans la Rome antique". Paris, Les Belles Lettres, 1985.
ERNOUT A.: "Introduction" en *Plaute tome I*. Paris, Les Belles Lettres, 1952.
FRANK, T.: "Vida y Literatura en la república romana". Bs. As., EUDEBA, 1961.
FRAENKEL, E.: "Elementi plautini in Plauto". Firenze, 1965.
GENETTE, G.: "Palimpsestos". mimeo.
GREIMAS A.: "Semántica estructural". Madrid, Gredos, 1976.

- GUILLEMIN, A.: "Le public et la vie littéraire a Rome" en REL. Paris, 1934.
GUILLEN, J.: "Urbs Roma. Vida y costumbres de los romanos." Salamanca, Sígueme, 1980.
HOPKINS, K.: "Conquistadores y esclavos". Barcelona, Península, 1981.
KOVALIOV, S.: "Historia de Roma". Madrid, Akal, 1979.
LYNDSAY, W.: "Syntax of Plautus". New York, Stechert, 1936.
MARCHESI, C.: "Storia della letteratura latina". Milán, Principato, 1959.
MARINIS, M. de: "Semiótica del teatro". Milán, Bompiani, 1982.
MARTINO, F. de: "Historia económica de Roma". Madrid, Akal, 1985.
NICOLET, C.: "Roma y la conquista del Mediterráneo". Barcelona, Labor, 1982.
PARATORE, E.: "Il teatro di Plauto e di Terenzio". Roma, Ateneo, 1958.
PAVIS, P.: "Diccionario de teatro". Barcelona, Paidós, 1983.
PERNA, R.: "L'originalité di Plauto". Bari, L.D.V., 1955.
PLAUTUS: Obra completa. Paris, Les Belles Lettres, 1958-67.
TORO, F. de: "Semiótica del Teatro". Bs. As. Galerna, 1987.
VOGHT, J.: "Ancient slavery and the ideal of man" Oxford, B. Blackwell, 1974.
AAVV: "La esclavitud en la antigüedad". Madrid, Akal, 1982.
DIZIONARIO Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature... " Milán, Bompiani, 1947-64.

POLÍTICA Y RETÓRICA EN LAS "ORATIONES CAESARIANAE"

Beatriz Rabaza

Elizabeth Caballero de Del Sastre

Alicia Schniebs de Rossi

Dario Maiorana

Las *Orationes Caesarianae* generalmente son analizadas desde una perspectiva fáctica, que privilegia lo extratextual en detrimento del texto. En este trabajo, a partir del estudio de la estrategia retórica subyacente en los tres discursos, intentaremos señalar un conjunto de relaciones que, independientemente del canon retórico de cada discurso (los *genera* aristotélicos que constituyen la estructura superficial), configuran un sustrato común.

Según la retórica, el *Pro Marcello* es una *laudatio* que, por tanto, se inscribe en el *genus demonstrativum*, en tanto que el *Pro Ligario* y el *Pro rege Deiotaro* pertenecen al *genus iudiciale*. Esta clasificación implica diferencias formales entre los tres discursos. El campo diferencial, según nuestro criterio, sólo mantendría su validez en la estructura de superficie, no así en la profunda (1). En este nivel, o sea en la estructura profunda, haciendo abstracción del plano cronológico, esto es de la datación de los tres discursos, y teniendo en cuenta los elementos referenciales comunes a los tres textos, comprobaremos que existe entre ellos una relación de intertextualidad (2) tal que permite considerar al *Pro Marcello* como matriz conceptual de los otros dos.

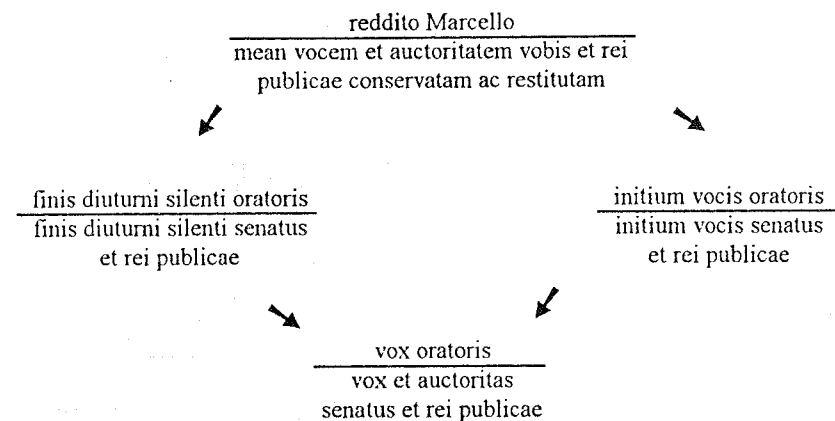
La oración que abre el *Pro Marcello* - "Diuturni silenti, patres conscripti, quo erat his temporibus usus - non timore aliquo, sed partim dolore, partim verecundia - finem hodiernus dies attulit, idemque initium quae vellem quaeque sentirem meo pristino more dicendi" - gira en torno a dos núcleos semánticos: la voz y el tiempo. De estos dos núcleos semánticos, puestos a partir de aquí en estrecha vinculación, uno, la voz, es el acto mismo de enunciar el discurso. El otro, el tiempo, es la categoría narrativa que, como veremos, articula toda la estructura profunda y se constituye, por lo tanto, en una clave que permite rescatar el significado y el sentido de esta *oratio*, la cual, como todo discurso, construye su propia realidad y crea un universo ficcional.

La recurrencia de los deicticos de presente, a lo largo del texto, resalta especialmente el presente dentro de la categoría funcional: "hodiernus dies" (I 1), "hodierno die" (I 3), "hodierno die" (I 4), "hunc... diem" (IV 11), "hodierno... die" (IV 12), "hodie" (X 32) y "hoc tempore" (XI 34). De ese *hodiernus dies*,

eje o epicentro de la categoría temporal, se predica que "finem ... attulit idemque initium ..." (I 1). De esto se infiere no un presente durativo, sino una instancia puntual ceñida al día, al momento mismo de la enunciación del discurso. En el fluir temporal, este presente aparece como un corte que marca la clausura del pasado y el comienzo de un futuro, en la medida en que el citado sintagma tiene un valor a la vez puntual, perfectivo e ingresivo. Lo que termina ese día es el silencio del orador, lo que se inicia es su voz ante César, el que es investido por el discurso como interlocutor.

El acto desencadenante de ese cambio puesto en escena, es el perdón de Marcelo, que Cicerón expresamente designa como un *signum*, el cual, en tanto tal, es susceptible de ser interpretado y cargado de significación. Así leemos "... et his omnibus ad bene de omni re publica sperandum quasi *signum* aliquod sustulisti." (I 2). El mismo orador se encargará de semantizar ese signo y orientar su decodificación. Así Cicerón claramente expresa que el acto del interlocutor, César, realizado "in summa potestate" (I 1), debe ser interpretado como la restitución de la *autoritas* a la república, encarnada en la voz del orador que ha quebrado su largo silencio: "M. enim Marcello vobis, patres conscripti, reique publicae redditum, non illius solum sed etiam meam vocem et auctoritatem vobis et rei publicae conservatam ac restitutam puto" (I 2).

Si consideramos la relación significante/significado como constitutiva del signo podemos trazar el *esquema A*:



Este esquema es el soporte de una aguda argumentación en la cual la voz del orador es la *auctoritas* y, forzando las instituciones, mediante un notable juego retórico, el *initium vocis ante Caesarem* abre, en la realidad discursiva, una nueva instancia en la que se suman la *auctoritas* y la *summa potestas*. Así leemos: "cum summo consensu senatus tuo iudicio..." (I 3) y "... de nobis quos in re publica tecum simul esse voluisti" (VI 19).

Esta manipulación del presente, que afecta no sólo a los actos sino también a los agentes de esos actos, implica por parte del orador, al predicarlo como fin y principio, una determinada construcción del pasado y una expectativa del futuro, espacios para los cuales, según veremos, también el orador oficia como intérprete.

El pasado que este *hodiernus dies* clausura no es monolítico ni puntual sino múltiple, tal cual aparece ya sugerido en el exordio. Hay, por lo pronto, un pasado del silencio y un pasado anterior a éste, el de la voz ("... meo pristino more dicendi" (I 1); "... meae pristinae vitae consuetudinem" (I 2)).

Ahora bien, en la medida en que el acto del interlocutor se realiza sobre un hecho de ese pasado, dicho acto supone e implica una cierta valoración de ese lapso temporal. Si este acto es presentado como un *signum*, también aquí será el orador quien otorgue contenido a ese pasado, quien lo diseñe y lo construya, y lo hace de manera tal que el interlocutor parece compartir esa valoración: "Nunc cum M. Marcellum deprecantibus vobis rei publicae conservavit; me et mihi et item rei publicae, nullo deprecante, reliquos amplissimos viros et sibi ipsos et patriae reddidit, quorum et frequentiam et dignitatem hoc ipso in consessu videtis, non ille hostis induxit in curiam, sed iudicavit a plerisque ignoratione potius et falso atque inani metu quam cupiditate aut crudelitate bellum esse susceptum" (V 13), "...qui vero victor pacis autores diligit, is profecto declarat maluisse se non dimicare quam vincere" (V 15).

El pasado que construye el orador, está conformado por los siguientes momentos:

1.- La *pax* anterior a la guerra civil, caracterizada por la violencia de la *res publica*, la *autoritas* y la *pristina vox* del orador (I 1 y 2) (3).

2.- El *bellum civile*, que produce la destrucción de la *res publica*: "Non fuit recusandum in tanto civili bello, tanto animorum ardore et armorum, quin quassata res publica, quicumque belli eventus fuisset, multa perderet et ornamento dignitatis et praesidia stabilitatis suae, multaque uterque dux faceret armatus, quae togatus fieri prohibuisset" (VIII 24). En cuanto a la voz, el orador destaca que él habló a favor de la paz, pero su discurso fue repudiado: "Quod quidem meum consilium minime obscurum fuit; nam et in hoc ordine integra re multa de pace dixi, et in ipso bello eadem etiam cum capitis mei periculo sensi" (V 15) y "Quo quidem in bello semper de pace audiendum putavi, semperque dolui non modo pacem, sed etiam orationem pacem flagitantium repudiari," (V 14).

La transición *pax-bellum* es obra ya del *Fatun*, ya de los *di immortales*: "Omnes enim qui ad illa arma fato sumus nescio quo rei publicae misero funestoque

compulsi, etsi aliqua culpa tenemur erroris humani, ab scelere certe liberati sumus" (V 13), y "... ut mihi quidem videantur *di immortales* etiam si poenas a populo Romano ob aliquod delictum expetiverunt, qui civile bellum tantum et tam luctuosum excitaverunt..." (VI 18)

3.- La *victoria Caesaria*, que señala el fin de la guerra y la implantación de la *summa potestas*, lapso que corresponde al "diuturni silentii" (I 1).

La *transición bellum-victoria* es obra de la Fortuna: "erat obscuritas quaedam, erat certamen inter clarissimos duces; multi dubitabant quid optimum esset, multi quid sibi expediret, multi quid deceret, nonnulli etiam quid liceret. Perfuncta res publica est hoc misero fatalique bello; vicit is qui non Fortuna inflammaret odium suum..." (IX 30 - X 31).

De esta configuración del pasado se deduce que la guerra civil fue obra de la fatalidad y el designio divino, que ambos tuvieron igual comportamiento y que el triunfo se debió a la Fortuna y no al predominio de la mejor causa sobre la peor. Por lo tanto no hay jueces ni culpables, sino simplemente vencedores y vencido. Así, la figura del *iudicium*, con la cual se designa al acto de César, desaparece como tal pues los reos, es decir los partidarios de Pompeyo, no han cometido para con la República ningún crimen que no haya cometido el mismo juez, César. El único juez posible es, en consecuencia, la República, cuya voz se arroga el orador. Esto se ve con toda claridad en el texto pues, al final de todo el planteo, el orador ya no habla de *iudicium*, sino de *consilium*: "... nisi belli civilis incendium salute patriae restinxis, ut illud fati videatur fuisse, hoc consili." (IX 29).

No es la victoria lo que clausura el pasado sino el acto de César puesto en escena o, más exactamente, el significado político que le confiere el orador, el cual transforma a César de vencedor en gobernante pues la victoria es un hecho individual, en tanto que la restitución de la *autoritas* es un hecho institucional. Así dice Cicerón a César, a propósito de su victoria: "Satis, si ita vis, fortasse naturae, addo etiam, si placet, gloriae; at, quod maximum est, patriae certe parum." (VIII 25).

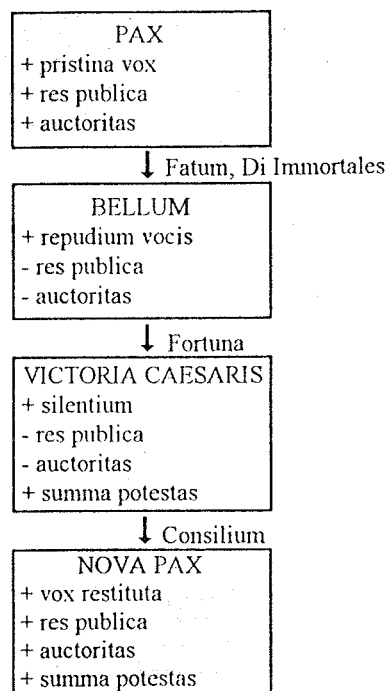
El estado de cosas que, en el universo narrativo, inicia este gesto, define una *nueva pax* que se encadena con el pasado por medio del acto que lo clausura y lo hace en un doble sentido: clausura la guerra y también el antiguo régimen republicano e instaura otro nuevo *in summa potestate* que, sin embargo, a través de la *vox restituta*, mantiene la *res publica*. Por esta razón, el *hodiernus dies* señala un *initium*.

Podemos trazar el siguiente esquema B:

F
I
N
I
S

HODIERNUS DIES

I
N
I
T
I
U
M



En cuanto al futuro, el mantenimiento del nuevo orden, definido como la convivencia del senado y la *summa potestas* de César, es algo por hacer y el responsable es el mismo César, en virtud de la *potestas*: "Quae quidem tibi nunc omnia bella volnera sananda sunt, quibus praeter te mederi nemo potest" (VIII 24); "Haec igitur tibi reliqua pars est, hic restat actus, in hoc elaborandum est ut rem publicam constituas ..." (IX 27).

Esa misma institución, que ahora debe reconstruirse y mantenerse, será la que juzgará sus actos. De este modo, César se transforma para el futuro en un reo que será juzgado no ya por su fortuita victoria sino por sus actos responsables y voluntarios en el tiempo de paz. El juez será la *urbs*, *haec urbs*, esto es la misma Roma, encarnada en la voz del orador: "Sed nisi haec urbs stabilita tuis consiliis et institutis erit, vagabitur modo tuum nomen longe atque late, sedem stabilem et domicilium certum non habebit. Erit inter eos etiam qui nascentur, sicut inter nos fuit, magna dissensio, cum alii laudibus ad caelum res tuas gestas efferent, alii fortasse aliquid requirent, idque vel maximum, nisi belli civilis incendium salute patriae restinxeris, ut illud fati videatur fuisse hoc

consili. Servi igitur *eis iudicibus* qui multis post saeculis de te *iudicabunt* et quidem haud scio an incorruptius quam nos; nam et sine amore et sine cupiditate et rursus sine odio et sine invidia *iudicabunt*." (IX 29).

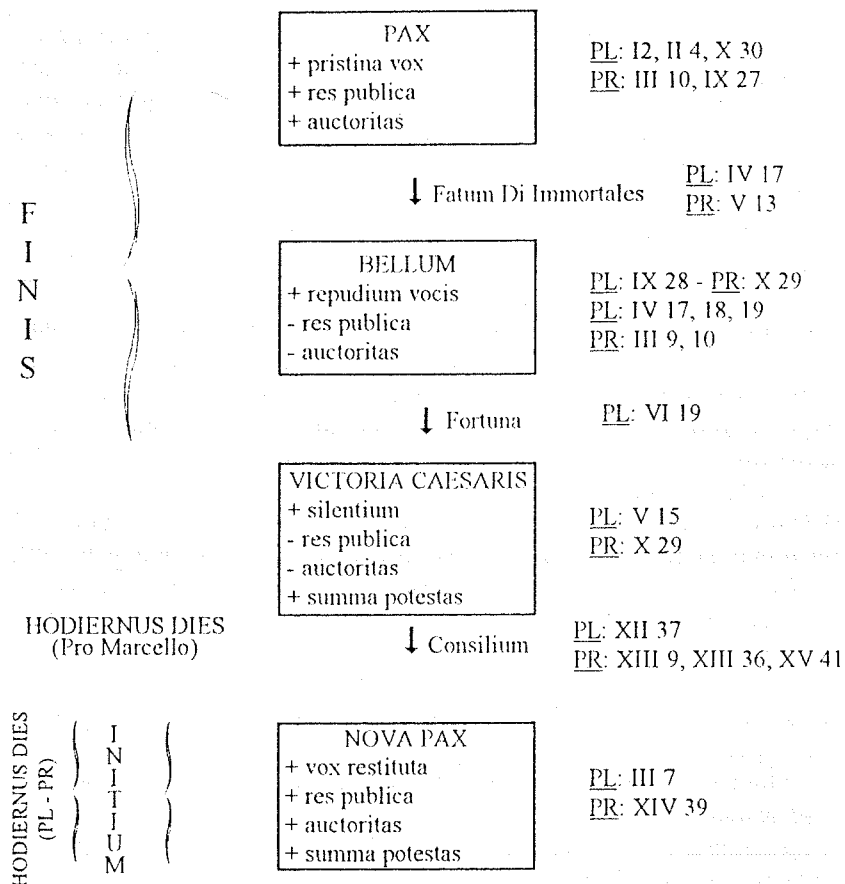
Si la *mansuetudo* y la *clementia* llevaron a César a no hacer uso de sus derechos de vencedor, ahora es otra la virtud que se espera de él: la *sapientia*. En esta ficción, las dos primeras corresponden al pasado de la victoria que él mismo ha clausurado. La tercera al futuro de la *pax* que él mismo a inaugurado. Las relaciones que hemos señalado están claramente anticipadas en el *exordium*: "Tanta enim mansuetudinem, tam inusitatum inauditamque clementiam, tantum in summa potestate rerum omnium modum, tam denique incredibilem sapientiam ac paene divinam tacitus praeterire nullo modo possum" (I 1). Lo que en el pasado se predico como virtudes, ahora son deberes que la institución reclama.

En la ficción narrativa, la conciliación de la *summa potestas* y la *auctoritas senatus*, hace su presentación final como un pacto por el cual las partes se ligan en el recíproco deber de velar la una por la otra para restaurar la república: "Quare omnes te, qui haec *salva* esse volumus, et hortamur et obsecramus ut vitae, ut saluti tuae consulas, omnesque tibi, ut pro aliis etiam loquar quod de me ipso sentio. quoniam subesse aliquid putas quod cavendum sit, non modo excubias et custodias, sed etiam laterum nostrorum oppositus et corporum pollicemur" (X 32) y "... nam laetari omnis non ut de unius solum ut de *omnium salutem* sentio" (XI 33).

Ahora bien, el acto de enunciación del *Pro Ligario* y del *Pro rege Deiotaro* se instaura, precisamente, en la especial configuración institucional que hemos ubicado en el espacio temporal que corresponde al *initium*. Es decir que, la ficción narrativa que estos dos discursos construyen, presupone el pacto subyacente en la estructura del *Pro Marcello* como celebrado y asumido. Más aun, no sólo supone el pacto, sino también todo el diseño semántico planteado en el *Pro Marcello*, como universo de contención de estos dos discursos. Así, leemos en el *Pro Ligario* III 7: "Suscepto bello ... ad ea arma profectus sum quae erant sumpta contra te. Apud quem hoc dico? Nempe apud eum qui, cum hoc sciret, tamen me ante quam vidit rei publicae reddidit..." y, en XII 37: "Fac igitur quod de homine nobilissimo et clarissimo fecisti nuper in curia, nunc idem in foro de optimis et huic omni frequentiae probatissimis fratribus. Ut concessisti illum senatui, sic da hunc populo, cuius voluntatem carissimam semper habuisti...". Vemos, en esta ultima cita, una explícita alusión al *Pro Marcello*. También en el *Pro rege Deiotaro* XIV 39 leemos: "Sed cum de illo laboro, tum de multis amplissimis viris, quibus semel ignotum a te esse oportet, nec tuum beneficium in dubium vocari, nec haerere in animis hominum sollicitudinem sempiternam, nec accidere ut quisquam te timere incipiat eorum qui sint semel a te liberati timore."

Al inscribirse estos discursos en este universo de contención, reproducen el mismo esquema temporal planteado desde el *Pro Marcello*. Pero, a diferencia

de aquel, en estas *orationes*, el *hodiernus dies* se sitúa en el espacio temporal de la nova pax, inaugurada, en el marco de la ficción narrativa, a partir del *Pro Marcello*. Dicha correspondencia se demuestra en el *esquema C*, en el cual se ha utilizado la forma PL y PR para referirse al *Pro Ligario* y *Pro rege Deiotaro*, respectivamente.



Por otro lado, este universo incluye el diseño de espacios discursivos que se corresponden con los tipificados en el *genus iudiciale*, en el cual se inscriben el *Pro Ligario* y el *Pro rege Deiotaro*. En cuanto al *Pro Marcello*, como ya dijimos, pone en escena un *iudicium*, una *actio* y, en consecuencia, echa mano también de los espacios propios de este *genus*: acusado, acusador, juez, crimen (4).

Cada uno de los discursos diseña el espacio de un acusado, es decir de aquel que carga con el peso de un supuesto crimen. En superficie, cada *oratio* pone en escena a un culpable, pasible de ser condenado por un mismo crimen., haber optado por Pompeyo: "... qui altera parte fuisset" (Dei. XIII 35). Estos personajes sirven de máscara al orador, el cual a nivel profundo se constituye mediante su discurso, en cada uno de los alegatos, en el acusado. En otras palabras, Cicerón se coloca en el espacio del reo, asimilándose a cada uno de los otros - Marcelo. Ligario, el rey Deiotario - y, por lo tanto, soportando la misma sospecha, la misma posible condena: *Pro Marcello* I 2: "... cum in eadem causa in qua ego fuisset ..." y, más adelante, en V 13: "... cum M. Marcellum deprecantibus vobis rei publicae conservavit, me et mihi et item reipublicae ..."; en VI 16: "... nostri enim sensus ut in pace semper sic tum etiam in bello congruebant". Por otro lado, en *Pro rege Deiotaro* leemos: "... sed errore communi lapsus est ...", especificando luego, en el mismo párrafo "isdem rebus est perturbatus homo" (III 10) y también "... quem nos omnes secuti sumus" (IV 12). Finalmente, en *Pro Ligario* se verbaliza la estrategia del orador, quien se desenmascara y se nombra a sí mismo: "M. Cicero apud te defendit alium in ea voluntate non fuisse in qua se ipsum confitetur fuisse..." (II 6).

Una vez asumido el peso de la acusación, el orador adopta como estrategia discursiva para encarar su defensa, la caracterización del supuesto crimen y su minimización, la ficcionalización de la guerra civil, de la historia. En efecto, como ya hemos visto, el *bellum civile* aparece en los discursos gestado por los dioses inmortales (*Marc.* VI 18, *Lig.* VI 17), por un *fatum funestum* (*Marc.* V 13) que perturbó profundamente a la república. Los dos jefes más celebres de Roma, iguales en fama y valor, lucharon entre sí. No fue una guerra sino una discordia civil, en la que ambas partes buscaban la salvación de la República (*Lig.* VI 19). Los ciudadanos se vieron sumidos en la confusión ("Obscuritate") (*Marc.* X30), en el error ("errore"), y en el vano y falso temor (*Marc.* VI 13, *Lig.* V 13, *Dei.* III 10), por obra de ese *fatum funestum*, algunos juzgando equivocadamente su sentido del deber, a causa de la amistad, optaron por el lado de Pompeyo. Sin embargo "venció aquel que no inflamó su odio con su destino de triunfo, sino que lo atenuó con su bondad innata..." (*Marc.* X 31, *Lig.* VI 19), el destinado por los dioses. El supuesto crimen de haber optado por pompeyo, de haber seguido los dictados de un juicio errado, de un deber equivocado, queda expuesto por el acusado ante el juez. Su alegato: la decisión de los dioses, el *fatum funestum*, la confesión, el error involuntario. En síntesis, todo tipifica, todo pone en escena la inimputabilidad de los acusados.

Por otro lado, también los discursos invisten al interlocutor, César, con el rol de un juez, lo instituyen como un *iudex* encargado de dilucidar el crimen y emitir un juicio sobre los acusados. Este investimento se produce mediante una recurrencia de verbos y de construcciones propias de la práctica jurídico - forense: "clementiae tuae iudicio sumus" (*Marc.* IV 12), "Dic, te, Caesar, de

facto Ligari iudicem esse" (*Lig.* X 30), "Audiente et discrepante te" (*Dei.* II 6), "aequitas tua" (*Dei.* II 7), "velim existimes hodierno die sententiam tuam" (*Dei.* XI 43).

Pero, por otra parte, también se plantean ciertas características recurrentes que restringen, acotan y especifican el carácter de este juez puesto en escena. "En *Pro Marcello* IV 2 "clementiae tuae iudicio conservati sumus ...", aparece la clementia de César, modificando al núcleo, indicando que este juez decide ser elemento en el marco del *ius victoris*. Esa relación *clementia* - *victoria* se vuelve a mencionar en el *Pro Marcello* VI 18 ("omnem spem salutis ad clementiam victoris...") y también en el *Pro Ligario* VI 19 y el *Pro rege Deiotaro* XII 34 ("... clementissimum in victoria vidimus ..."). Se lo predica también a César como de singular *sapientia* (*Marc.* VI 19) atributo que adquiere significación si se lo compara con el parrafo anterior "... ad clementiam victoris et sapientiam contulisse..." (VI 18), donde observamos la relación *sapientia* - *victoria* - *clementia*. En *Pro rege Deiotaro* II 4, va todavía más allá y la *sapientia* de César puede transformar un asunto desfavorable en favorable: "... re enim iniquum est, sed tua sapientia fit acquissimum".

Finalmente, y a partir de *Pro Marcello* I 1; III 8; *Pro Ligario* III 7; *Pro rege Deiotaro* XI 30 y otros, observamos que todas estas recurrencias son contenidas y resignificadas en el marco de la *summa potestas*, esquema que constituye un juez no subordinado institucionalmente, un juez con un estatuto no humano, casi divino, tal como lo leemos en *Pro Marcello* III 8 "...sed simillimum deo iudico" (5).

Por último, perfeccionando este diseño de espacios interactuantes, y a partir de distintas estrategias, los tres discursos establecen el rol de un acusador, de un *actor* que confiere el peso del crimen a los acusados, los instituye en culpables. En este caso, y para realizar una explicación más clara, analizamos en ultimo termino el *Pro Marcello*.

Estos acusadores son ficcionalizados con atributos opuestos a los de los acusados, a los de los verdaderos ciudadanos romanos, a los de la república. La estrategia del sujeto del enunciado es presentarlos, en contraposición a los reos, sumidos en la *crudelitas*, propia de los bárbaros, y aún en la *indignitas*, propia de los esclavos, de los no ciudadanos. Así los vemos en *Pro rege Deiotaro* XII 32, llegando a un grado argumental sumo en *Pro Ligario* V 16: "Haec nec hominis, nec ad hominem vox est, qui utetur suam citius obiecit humanitatem", donde se la quita a los acusadores la condición humana (6) y, por extensión, la de ciudadanos, para finalizar clausurando su espacio discursivo, la posibilidad de que su voz circule. En síntesis, los acusadores (*actores*), en contra del *officium* propio de los ciudadanos, acusan a inimputables, despojándose así de su calidad de hombres y, renunciando, por ende, al derecho a la palabra.

Finalmente, en *Pro Marcello*, en función del canon retórico, ya que formalmente, como dijimos, es un discurso laudatorio, el sujeto del enunciado

adopta una estrategia distinta a la planteada en los otros discursos: traslada el espacio del acusador, haciéndolo coincidir con el del juez, del *iudex*, en función de la disyunción excluyente establecida entre la *crudelitas*, propia del *actor*, y el rasgo constitutivo del *iudex*: *sapientia* - *simillimus deo*, todo englobado en la *clementia in victoria*. Esta disyunción se ve claramente en *Pro rege Deiotaro* XV 43: "Quorum alterum potare illorum crudelitatis est, alterum conservare clementiae tuae..." y en *Pro Ligario* V 15 "... qui te crudelem esse velint, nolint te esse in alias misericordem".

Ahora bien, en función de esta disyunción y a partir de *Pro Marcello* IV 12 ("... hodierno vero die te ipse vicisti ..."), vemos que el interlocutor opta por la clemencia, o sea que se produce una traslación desde el espacio del acusador al espacio del juez.

En conclusión, todas estas correspondencia señalan una estrecha vinculación entre los tres discursos, los cuales establecen entre sí una relación de intertextualidad tal que, según se ha visto, pueden leerse como un único texto. Los tres muestran, en efecto, una determinada concepción de la *res*, cuyos distintos aspectos tienen diversos grados de desarrollo en cada oratio, y muestran, además, el mecanismo discursivo que la plasma. Sin embargo, en la medida en que el *Pro Marcello* construye una realidad política, ya que se ocupa de la organización institucional del poder (7) y establece el papel que en ella juegan el orador y su interlocutor, constituye, a nuestro juicio, la matriz conceptual de los otros dos discursos.

Efectivamente, el *Pro Ligario* y el *Pro rege Deiotaro* claramente presuponen el acto de enunciación del *Pro Marcello*, el cual, al presentarse a sí mismo, según se ha demostrado, como un gesto inaugural, funciona como una suerte de *exordium* de los otros dos que no hacen sino expandir el universo que aquel explicita.

NOTAS

(1) Ver: Jean Cohen, Teoría de la figura", *Investigaciones Retóricas* II. Buenos Aires 1974.

(2) Ver: Gérard Genette, *Palimpsestes*, París 1982.

(3) En tal sentido, Cicerón en *Rep.* II, XXXIII 57 dice: "id enim tenetote, quod initio dixi, nisi aequabilis haec in civitate compensatio sit et iuris et officii et munus, ut et potestatis satis in magistratibus et auctoritatis in principum consilio et libertatis in populo sit, non posse hunc incommutabilem rei publicae conservari statum".

(4) Ver Lausberg, H., *Manual de retórica literaria*, Madrid 1966, pag 123 y ss. Desde otra perspectiva teórica, Sergio Torres Charles (en: "Qué es la semiótica jurídica?", *Crítica Jurídica* 4, 1986) dice: "El lenguaje del derecho es aquel mediante el cual el legislador enuncia la norma jurídica y, como todo lenguaje, posee su propio vocabulario

que semióticamente se conforma por expresiones definidas e indefinidas, divididos en cuantificadores como: "todos los ciudadanos" - funtores -, como "debe hacer" y "debe no hacer", y nombres como el juez, "el apelante, etc." (pags. 136 y 137).

(5) Cfr. Cicerón, *Rep.* I, XXIX 45: "... cum cognosse sapientis est, tumvero prospicere inpendentis in gubernanda re publica moderantem cursum atque in sua potestate

retinentem magni cuiusdam civis et divini pacne est viri".

(6) Cfr. Cicerón, *Rep.* I, XVII 29: "... cui persuasum sit appellari ceteros homines esse solos eos, qui essent politi propriis humanitatis artibus"

(7) Ver: Ricardo Entelman. "Discurso normativo y organización del poder", *Crítica Jurídica*, 4, 1986.

LA DIMENSION DE LO POETICO

Roberto Retamoso

"Sombras sobre vidrio esmerilado" (1) narra la gestación de un poema. Por ello, se trata de un relato que cuenta las circunstancias en que el poema emerge, pero también las formas incipientes -anunciadas, entrevistas, nunca definitivas ni autónomas- que ese poema adquiere en el desenvolvimiento de la historia.

Centrado en la mirada y la palabra de Adelina Flores, una poetisa ya próxima a las formas crepusculares de su existencia, "Sombras..." despliega el conjunto de los motivos que organizan buena parte de la literatura de Juan José Saer. Porque en "Sombras..." se trata del paso del tiempo, con la fuerza de cambio que este paso despliega, pero también del recuerdo, y de las formas posibles o imposibles de percepción de las cosas y del mundo que tanto el recuerdo como la mirada (o la mirada como recuerdo) suscitan, como así también de la densidad inextricable de ese mundo que se resiste a ser reducido por cualquier lenguaje que quisiera, vanamente, ordenarlo.

Pero además, en "Sombras..." se trata del corte, esto es, de una figura que tematiza los procedimientos mismos que organizan la construcción y el advenimiento del relato. En "Sombras...", la historia se construye a partir de una escena elemental: Adelina sentada sobre una reposera, mira -ve- las sombras que el cuerpo de su cuñado Leopoldo proyecta sobre el vidrio de la puerta del baño, desde el living de la casa donde viven junto con su hermana.

Desde ese lugar, y meciéndose en la reposera con un movimiento de vaivén que se corresponde con los movimientos temporales de su "monólogo interior", Adelina oscila o se desplaza desde el presente hacia el pasado, para alternar la enunciación de lo que ocurre - Leopoldo disponiéndose a bañarse, su hermana yendo al consultorio del médico- con la enunciación de lo que, en distintos momentos, ocurrió: el diálogo ríspido con Tomatis, un escritor joven que le reprocha su continencia, la muerte de su padre y de su madre, pero sobre todo su visión de los cuerpos semidesnudos de Leopoldo y su hermana a punto de consumar el coito, en una suerte de "escena primitiva" que, como tal, habrá de marcar férreamente su vida.

De ese modo, si la relación que vincula al pasado con el

presente está dada por la figura de lo disrupto (los recuerdos irrumpen, sin razón o necesidad aparente que determine el momento de su emergencia en el relato), la relación que establece su percepción con lo percibido está determinada por la figura del corte, actualizada por la imagen del vidrio que se interpone entre su mirada y Leopoldo.

Así, el corte parece ser la figura que constituye tanto a la percepción como al recuerdo. Pero además, y mientras Adelina se desplaza tanto desde el presente hacia el pasado como desde lo pretérito hacia lo actual, en su discurso va inscribiendo las formas incipientes de un poema que repiten -o mejor: transponen- en el lenguaje de la poesía lo que ella va narrando en el lenguaje prosaico del relato.

Significativamente, y como si el relato quisiera mostrar el hacerse del poema antes que el poema hecho (su texto, como tal, nunca se exhibe), el discurso de Adelina enuncia fragmentos de sus versos. Esos fragmentos no reconocen ningún orden ni medida, ya que se trazan arbitrariamente, quebrando la linealidad y la unidad de la secuencia métrica. Por otra parte, esos fragmentos se recortan y se identifican mediante el uso de paréntesis y comillas que enmarcan su textura, desgajándolos, o patentizándolos como tales, respecto del texto del relato.

Así, muchas veces la sintaxis de las frases que narran la "historia" de Adelina se ve interrumpida por la irrupción imprevista de esos fragmentos, de la misma manera que la sintaxis de esos versos inconclusos se ve quebrada por la reaparición de las frases que los contienen. Por tal razón, la elipsis deviene en la figura protagónica que configura la textualidad de "Sombras sobre vidrio esmerilado".

Extremando nuestra interpretación, podríamos decir que "Sombras..." es un texto radicalmente elíptico. El corte y la supresión parecen gobernar el advenimiento del relato y del sentido, como si tratase de simbolizar la única posibilidad de figurabilidad con que contaría, para realizar su trabajo, el escritor.

Pero también, y más allá de representar simbólicamente la figurabilidad de la escritura, la forma elíptica del texto viene a "escenificar" la emergencia de la poesía y su lenguaje en el ámbito específico de la prosa.

Habría, en tal sentido, por lo menos dos maneras de leer (de interpretar) la inscripción del poema en el relato. Por un lado, evidentemente, se puede practicar una lectura que, siguiendo las convenciones que rigen la función y el valor de representación de la literatura, entienda la escritura fragmentaria del poema como una "vuelta de tuerca" en el juego mismo de la representación, como una

suerte de "representación de la representación" consistente en proyectar, sobre un segundo nivel de representaciones, lo que estaba o está representando en un nivel primero. Esa lectura es absolutamente pertinente, puesto que el texto del poema viene a significar, en la escritura global del relato, la forma y el sentido poético con que Adelina reescribe aquello que su memoria recupera en el decurso de lo narrado.

Pero por otro lado, esa inscripción del poema en el texto del relato también puede leerse como la representación simbólica, o, aún más, como la "materialización" de la voluntad del autor por fusionar dos universos discursivos (la prosa, la poesía) es una única escritura.

Desde ese punto de vista, "Sombras sobre vidrio esmerilado" sería casi uno de los casos mayores o extremos donde esa voluntad se manifiesta. Porque, en rigor, prácticamente la totalidad de los textos narrativos de Juan José Saer actualizan esa voluntad: "El limonero real", "Nadie Nada Nunca", "El Entenado" o los textos breves en "La Mayor", por mencionar algunos de los más significativos, construyen sus historias con un lenguaje tan rico y tan intenso, tan pleno de imágenes, como el lenguaje de la poesía, y como él, nutrido por las formas de un ritmo cuyas canciones y cuyos intervalos se basan, en su particular registro, en una sintaxis abierta y proliferante.

Pero "Sombras..." es, en tal sentido, y como se dijo más arriba, un caso extremo, porque en él no se trata solamente de incorporar las características del lenguaje poético a la narración, sino también de incorporar su sustancia o su materialidad a la sustancia narrativa. Ya no se trata solamente de la transposición o del préstamo de los lenguajes que se desplazan de un género a otro, sino además de la penetración de los textos característicos de un género en los textos pertenecientes a otro.

Lógicamente que ese proceder supone tensiones, intensidades opuestas, que aquí encuentran formas brillantes de resolución. El poema que escribe Adelina nunca termina de ser expuesto como tal, porque de él solamente se leen trozos, fragmentos, que son al mismo tiempo como ramalazos o destellos de su texto.

Por ello, paradójicamente, ese poema que nunca termina de ser dicho, ese poema que nunca termina de configurarse y de mostrarse como tal, tal vez encarne el ideal mismo de la poesía y de lo poético. Porque la poesía probablemente no sea más que eso, momentos o instante fugaces en los que un destello intenso del mundo pueda ser captado por la fragilidad de una palabra que, en su evanescencia, logra ceñir algo de eso que el cosmos le envía, como si fuese un signo opaco -"una señal oscura de sentido"- al que solamente, y a su manera, la poesía alumbra.

En uno de los extensos poemas de "El Arte de Narrar" -"El fin de Higinio Gómez" (2)- Adelina Flores reaparece, pero en un lugar y en una situación absolutamente diferentes respecto de los que ocupaba en "Sombras sobre vidrio esmerilado".

Porque ahora Adelina Flores se ha transformado en un personaje absolutamente marginal, en una especie de detalle en el enunciado texto, que en este caso es sostenido por la voz y la mirada de Tomatis, su interlocutor circunstancial en alguno de los pasajes de "Sombras..." Esa mutación, característica de la escritura de Juan José Saer, seguramente que podría entenderse como una de las tantas manifestaciones de la combinatoria que organiza su universo narrativo y poético: según ella, lo que en ciertas ocasiones es central y determina la perspectiva con que se poetiza o se narra, en otras se convierte en algo marginal, incidental, que transfiere la capacidad de focalización a otros elementos.

Esa mutabilidad, en la que podría reconocerse incluso las actualizaciones de una suerte de "ley" que presidiría la escritura de Saer -consistente en disponer un estado de transformación permanente de los mismos elementos para obtener resultados diversos-, ha sido señalada a propósito de la obra narrativa. Como es público y notorio, en los relatos de Saer los personajes y las perspectivas que ocupan el centro de la escena en ciertos casos ceden su lugar en otros, pero sin abandonar el espacio de la escena por completo, ya que se desplazan, en una significativa persistencia, a los lugares laterales del proscenio.

En tal sentido, hablar de los relatos de Juan José Saer en términos de "saga" resulta una obviedad y un lugar común de la crítica, ya que la repetición de esa expresión no constituye ningún aporte significativo para su lectura. Pero si la idea misma de "saga" pretende representar una especie de continuidad o de recurrencia de ciertos elementos a través de los textos que constituyen la obra de un autor, tal vez podamos aprovechar esa idea, más allá de su uso "endoxal", para pensar en los vínculos intensos que ligan, ya no a los textos narrativos de Saer entre sí, sino a los textos narrativos con los textos poéticos.

Porque en casos como el del poema mencionado, las afinidades entre la obra narrativa y la obra poética son harto evidentes. Desde ese punto de vista, diríase que en ambas se trata de lo mismo, esto es, de la representación de un universo donde los actores y los dramas se reiteran, insistiendo en la repetición de los actos y las situaciones que encarnan esos dramas mediante los matices que establecen, en cada caso, los cambios de la escena y de la mirada con que se las representa.

Sin embargo, decir eso sería parcialmente verdadero, lo cual, como se sabe, puede ser simplemente una forma de lo parcialmente falso. Porque negar las diferencias existentes entre la obra poética y la obra narrativa en la escritura de Juan José Saer probablemente sería una operación tan simplificadora como engañosa, que no soportaría la prueba de una lectura atenta o desprejuiciada.

Para esa lectura, es evidente que a pesar de su contaminación recíproca, los poemas y los relatos se siguen leyendo como unidades genéricamente diferenciadas, como textos cuya composición ha obedecido, en cada caso, a convenciones y normas específicas que no pueden reducirse a ninguna clase de denominador común. Por ello, "El fin de Higinio Gómez" es, antes que nada, un poema, al que nadie ni nada debería confundir con un relato.

Pero -y seguramente que esto es el nudo profundo del problema- ese poema también esté penetrado, como el texto de "Sombras...", por las formas del otro género: "El fin de Higinio Gómez" es, en tal sentido, un texto mixturado, un texto "híbrido", en el que las formas del relato atraviesan su escritura para sobreimprimir, en las formas canónicas de su género, las formas extrañas -extranjeras- de lo narrado.

El fin de Higinio Gómez es un poema, en primer lugar, por las determinaciones materiales de su forma: se trata de un texto escrito en versos, cuya composición se basa en una particular modulación de sus aspectos rítmicos y sonoros, y que hace de la imagen o de la metáfora la forma elocutiva singular con que se inviste al sentido en su texto.

Y está atravesado además por las formas extranjeras de lo narrado porque relata una situación esencialmente "novelesca" (el suicidio y el entierro de Higinio Gómez) desde la mirada y la palabra de uno de los personajes que reaparece, incesantemente, a lo largo de los relatos de Juan José Saer.

Esta conjunción de rasgos genéricos, que podrían leerse como el correlato simétrico de la "poetización" de los relatos, no es privativa de este texto solamente, ya que puede encontrarse en la mayoría de los poemas de "El Arte de Narrar".

Aún para una lectura superficial, resulta claro que muchos de los textos de este libro suponen situaciones y personajes típicamente "narrativos", que han sido tratados con el lenguaje y con las formas de la poesía.

En tal sentido, "El Arte de Narrar" podría pensarse -en consonancia con el sentido equívoco de su título- como un espacio de

contaminación de diversos lenguaje y géneros, en el cual los rasgos característicos de unos no cesan de penetrar en los rasgos distintivos de otros: así, lo que caracteriza finalmente a su escritura, no es solamente la proliferación de rasgos y formas heterogéneas, sino también una cierta ambigüedad -incluso una especie de polivalencia- a nivel de sus aspectos y de sus formas significantes.

Esa ambigüedad y esa polivalencia probablemente puedan explicarse a partir de su sintaxis, dado que la sintaxis de los textos poéticos de Saer no difiere esencialmente de la sintaxis de sus textos narrativos. En ambos casos se trata de articulaciones abiertas, fragmentadas, que conectan muchas veces unidades y secuencias no contiguas o disociadas en la superficie de los enunciados.

Sobre la base de esas articulaciones formales en común, los textos de "El Arte de Narrar" oscilan entre las formas abiertamente poéticas y las formas prácticamente prosaicas. Porque así como hay poemas en los que la unidad métrica de los versos es destacada por el recurso "modernista" de su patentización por medio de la "espacialización" del texto ("El deshielo", "De los álamos"), en otros se trata simplemente de enunciados prosaicos ("Tinta verde", "De Polonio a Laertes"). Entre esos extremos, la mayoría de los textos del libro se organizan formalmente como poemas, sobre la base de esa particular sintaxis que sobreimprime, en los efectos rítmicos característicos del metro, los efectos rítmicos que genera una articulación no lineal de sus unidades.

De qué hablan los poemas de "El Arte de Narrar?... Tratándose de textos de Juan José Saer, no es difícil esbozar una respuesta, ya que hablan de lo mismo que hablan sus relatos.

Como en ellos, se trata del mundo, y del tiempo, y de la percepción que de ellos pueda tener un sujeto impreciso y ubicuo que no es sino como alguien o algo que, fatalmente, está permanentemente cambiando: el ser (el modo de ser) de ese sujeto que ora se encarna en algún personaje y que ora se manifiesta simplemente como el poeta, está dado por la instantaneidad de sus palabras, que se agotan -y con ellas en gran medida el sujeto que las profiere- en la instancia irrepetible de cada acto elocutivo.

Lo efímero de ese sujeto y de sus palabras parece corresponder con lo efímero del mundo: el universo que instaure la escritura de Saer, se sabe, es un universo evanescente, de contornos frágiles y mutantes, cuya condición esencial probablemente sea estar continuamente, para decirlo con palabras del autor, "a medio borrar".

De ese mundo singular, que recurre incesantemente en las fábulas saereanas, también hablan sus poemas, aunque lo hacen, lógicamente, con la modalidad característica que supone su lenguaje y sus rasgos discursivos. Pero además, y como si "El Arte de Narrar" quisiera mostrarse asimismo como un tratado sobre literatura, el mundo poetizado, -a diferencia del mundo narrado en las ficciones- es, esencialmente, un mundo "literario".

O dicho de otro modo: si en las narraciones de Saer la literatura es lo que *media* la relación del texto con el mundo, en "El Arte de Narrar" la literatura prácticamente *es* el mundo, independientemente (o más allá) de cualquier clase de mediación.

La crítica ha señalado, insistentemente, el aspecto "hiperliterario" de la escritura de Saer: así se ha demostrado de qué modo en textos como "El limonero real", "Nadie Nada Nunca" o "El Entenado", por citar algunos de los más significativos, las relaciones (y la dimensión) "intertextuales" determinan la configuración textual de esa escritura. Diríase que, en el caso de esas novelas, el recurso al "texto-otro" es lo que posibilita, en el proceso de su apropiación pero también de su transformación, el advenimiento del propio texto. Pero si en los textos narrativos la literatura es lo que mediatiza el vínculo poético (dialógico) con el mundo, en los textos de "El Arte de Narrar" la literatura se convierte en el aspecto primordial del mundo poetizado, constituyéndose en el destinatario (y en el objeto) fundamental del enunciado poético, o en otros términos, ya no en la mediación sino en el otro polo del vínculo dialógico.

De esa manera, podría decir de que en "El Arte de Narrar" se trata de hablar tanto *de* la literatura como *con* la literatura. Por ello, si los tres poemas cuyo nombre reproduce el título del libro no son más que una metaforización de las circunstancias en que se produce la creación poética, la serie de textos donde se habla de temas, autores y personajes literarios no hace más que desplegar esa capacidad de metaforización para representar, poéticamente, la situación esencialmente patética -acaso trágica- que caracteriza a los actos y a los momentos en los que la creación acontece.

Probablemente por ello en los textos de "El Arte de Narrar" hablen, indistintamente, los personajes y los autores literarios o el sujeto que sostiene su discurso poético. Porque ya se trata de la palabra de los otros, o de la palabra propia, en todos los casos lo que se dirime es la necesidad de significar la inexplicable contigüidad que vincula la grandeza de sus obras con la historia deslucida o miserable de sus vidas. Patéticos, a veces locos, por momentos sórdidos, los escritores de los que habla el libro parecen encarnar todas las formas

posibles de esa lucha perenne que libran con la palabra y el mundo: porque querrían domeñarlos, para apresar las claves más íntimas de su sentido enigmático, sólo consiguen rozar, con sus precarios ademanes, el brillo inasible donde ese sentido, intermitente pero persistentemente, relumbra.

"EL Arte de Narrar" está dedicado a Juan L. Ortiz y Aldo Oliva.

Y si toda dedicatoria supone algún modo de homenaje o del tributo, en el caso de Aldo ello se potencia con el bellísimo poema ("*Aldo*") que integra el cuerpo del libro.

La figura de Juan L. no reaparece como tal en sus páginas -pero cuánto sí hay de su escritura, en la modulación exasperada de su sintaxis, en el modo *sinuoso* de su decir-, aunque lo hace, tiempo después, en ese singular "tratado" sobre la argentina que es "El río sin orillas" (3).

Curiosamente, en ese libro diferente, que ya no es poesía ni ficción pero que, en muchos de sus pasajes, no deja de estar también contaminado por las formas de esos géneros, la única figura poética que se yergue, como tal, es la de Juan L. Ortiz. Porque si bien, en varias de sus páginas, se menciona a otros poetas argentinos, cuando se trata de trazar la semblanza de aquel que expresa de la mejor manera posible la densa y confusa sustancia de la "argentinidad", la imagen y la voz evocadas son las de Juan L. Ortiz.

Extraña elección, pero no inexplicable para nosotros. Porque seguramente que no se trataba de señalar a quienes hubieran cantado a las ciudades, como Borges o Gironde, y ni siquiera a quienes hubieran cantado asimismo al río, como Lugones, sino de señalar al que, probablemente, se visualiza como el Poeta mayor de los argentinos.

Acaso para la lejanía que supone la mirada actual de un escritor que también cantó, incesantemente, al país y al paisaje del río, la figura de Juan L., en la menuda fragilidad de su ser y sus palabras, represente el Modelo donde lo poético, maravillosamente, se consuma.

NOTAS

- (1) publicado en "Unidad de lugar", de Juan José Saer. Buenos Aires, Galerna, 1967.
- (2) Juan José Saer: "El Arte de Narrar". Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1988.
- (3) Juan José Saer: "El río sin orillas". Buenos Aires, Alianza, 1991.

CARCEL DE AMOR

Nicolas Rosa

"Darino.- Yo te beso, carta, que traes razones pensadas del gentil entendimiento de aquella que no tiene comparación, o palabras escritas por aquella mano blanca y delicada, o papel guardado en aquella arquilla donde tiene aquella dama el espejo y ataúdos sin los cuales ella puede parecer donde quiere y ninguna delante de ella ...". Penitencia de amor. Pedro Manuel de Urrea, 1514.-

Charles Sanders Peirce intercambiaba cartas con Lady Viola Welby, curiosa mujer que siempre me pareció un personaje de Jane Austen, dedicada a la filosofía y cruel crítica de Bertrand Russell. Entre ambos exponían sus diversas opiniones sobre "el estudio de los signos", esperando proféticamente algún eco en el futuro. Esas cartas me parecieron siempre otra cosa, algo entre las cartas de amor y las cartas eróticas. Son cartas aburridas, lejos del ingenio brillante y burlón de Voltaire (*Cartas Filosóficas*) y del protocolo de Descartes cuando discurre en clásica prosa, tan clara y distintiva, con la reina de Suecia a través de sus cartas. Por momentos, un destello de cierto hálito íntimo se desprende de las premisas semióticas.

De las improbables cartas de Platón hasta las panglósicas cartas de Voltaire pasando por las cartas de amor de Derrida ("Podríamos rechazar *a priori* las cartas de Platón bajo pretexto de que una masa de apócrifos fue compuesta y provocada en una época tardía", dice precisamente Derrida de Platón), podríamos sostener que estas cartas, por contaminación, son cartas de amor, contaminan el amor del *Banquete* y la filosofía queda contaminada desde el inicio de una falsedad retórica como presupuesto de un ambicioso espíritu: traicionar el espacio público y adueñarse del espacio privado: el espacio de una carta, de una cartografía imaginaria que reúne los bordes del territorio que llamamos humano. Sade genera el interregno entre la filosofía como discurso público y la filosofía interior, la filosofía en el "boudoir". Las cartas de Sade a su suegra, personaje casi arlitiano por su energía falsificadora en el remedo de la constitución de una pareja, presupone que la filosofía, más allá de sus ecos redentoristas, se traslada a un espacio íntimo del cual ya no será desalojada: invasión del campo de la dramaturgia más aceante, la de la literatura.

Es curioso y no lo es tanto que las cartas del Marqués de Sade, al menos las que conocemos, pues muchas de ellas pertenecen a los herederos y no han sido publicadas, son todas formas de demanda en el sentido judicial y psicoanalítico

del término. A su mujer, a sus carceleros, al pueblo de la nación francesa - garante de su libertad como la entendía el furor liberticida de la utopía libertina-, proclamaban la circulación de todos los cuerpos dentro de un régimen que negaba el valor de cambio. La circulación y transmisión de la totalidad de los cuerpos - la utopía sadiana - tiende al desgaste - el horror de Sade - donde los cuerpos y sus atributos son intercambiables, y en oposición a Hegel, el victimario de hoy es la víctima de mañana y por propio exceso - la extremidad de la circulación - la víctima esclerosada en víctima pura: privilegio de los cuerpos santificados. Este hecho es datable, proviene no de la identidad sino de la repetición y por ende es reduplicable, detiene la circulación extendida, pero quizá sea indispensable para la propiedad de los cuerpos: los cuerpos gastados - envejecidos y lúbricos de los victimarios de Sade - cobran un nuevo brillo, una nueva luz, una superlujuria. La *escritura en prisión* - la carta detenida -, la carta "en souffrance", genera un delirio de transmisión, los envíos, los carnets, las esquelas, las notas, las cartas, y simultáneamente una retórica del pedido, del llamado, de la petición - dilirio querulante - y por momentos de la súplica. Si la *retórica* sadiana es una *erótica* al decir de Barthes, esa que le falta al psicoanálisis, al decir de Lacan, entonces podemos pensar en una *retoerótica* convalidada por este interrrogante: ¿el exceso extremo no es también una destrucción del cuerpo paradigmático, o en última instancia, el discurso sadiano no tiende, aunque perfilado en una épistémè racionalista, a convertirse en una *stigmata* agonística del cuerpo social? La escritura del odio es *casi* imposible, necesita dedicación y tenacidad. Sade las tuvo para con su suegra. Las cartas de Mme. la Presidenta Montreuil - El envés de las otras cartas de Mme. la Presidenta Tourvel de las "relaciones peligrosas" en el punto más alto del *roman a lettres* -, muestran una *cuestión social* invertida: Sade "revolucionario" pero perteneciente a la "vieja nobleza" (la de espada) escribe sus denuestos aristocráticos a Mme. de Montreuil, perteneciente a la "burguesía de toga" con aspiraciones de ascenso social y sobre todo de riqueza. Las cartas son ruines, anticipan ciertas novelas de Balzac. Las demandas de dinero del Marqués se doblan sobre la tercería de este "engendro del infierno", ducha como Harpagon en las malolientes cuestiones de dinero. Frente al dispendio de Sade, la economía de ahorro de Mme. de Montreuil, frente al fasto del derroche de las orgías sadianas, la avaricia de una "parvenue", frente a la escenografía folletinesca y gótica del deseo sadiano, el estricto telón de fondo - trama de pleitos familiares - de una mercenaria de títulos. ¿Qué se disputa cuando se disputa el dinero? ¿Y cuando la disputa es entre Yerno y Suegra? La vulgata psicoanalítica y la antropológica nos lo dicen: una desmultiplicación invertida del Edipo, pero por qué no, en el *caso* Sade, la envidia de la procreación, del engendramiento, la envidia paranoica de la criatura al Creador, a la Gran Creadora: el odio que trasuntan las cartas de Sade nos permiten afirmar que ese odio es trascendental y al mismo tiempo palingenésico: odio a la gran *matrem*, la madre fálica, la Vetusta.

En asuntos y porfías de dinero, nadie más entendido que Charles Baudelaire. Se dice que en la traducción de la obra de E.A. Poe trabajó durante diecisiete años. Entre esas obras, estaba por supuesto "The Pourloined Letter", texto que Lacan y Derrida emplean para sus correrías postales. Baudelaire sabía también mucho de la correspondencia como mecanismo de la demanda. La voluminosa correspondencia que mantiene con su madre establece una relación incierta a partir del nuevo matrimonio con el Coronel Aupick, el eterno rival de Baudelaire en el corazón materno. Las cartas son una sutilísima estrategia de devoción y de reproche, solicitudes y rechazos elaborados a partir de una refinada combinación de la segunda persona.

Desde el tuteo franco que por momentos permite la aproximación de los corresponsales (aun en una misma carta) hasta la fría distanciaci3n del Ud. nada ceremonial sino cargado de rabia y desengaño, se va elaborando una alquitarada ret3rica amorosa: un galanteo que por momentos recuerda las peripecias de un coraz3n suplicante. "Mi madre es fantástica; es preciso temerla y agradarla". Si el "doble" de Baudelaire es Poe, entonces es posible creer en la definici3n que da de lo Bello: "Es algo ardiente y triste, una cosa un poco vaga que abre paso a la *conjetura*". Subrayamos, por puro descaro, la palabra conjetura.

Entre las cartas de Rousseau y la gestaci3n del g3nero epistolar, entre el *Werther* de Goethe (la novela lacrim3gena, las l3grimas que tanto deslumbra-ban a Barthes en el *Fragmento*) y *Julia o La Nueva Heloisa*, sobreviene un nuevo espacio de la comunicaci3n. Madame de Sevign3 escribía, desde su retiro de pobreza, las cartas "privadas" a su hija Mde. de Grignon, para que fuesen leídas en el entorno cortesano; eran cartas de una privacidad extendida - fraguada - por el hombre de corte que necesariamente era p3blico. La lenta evoluci3n del espacio p3blico cortesano a la interioridad burguesa y a la publicidad de los actos populares - el sexo como efracci3n y dial3ctica de lo privado y lo p3blico - hecho que todavía subsiste.

Pero Rousseau coloca entre Julia y Saint - Preux todas las inflexiones de la pasi3n moderna (romántica) que va desde la fingida indiferencia hasta la lamentaci3n, desde el alterado egoísmo hasta la súplica ret3rica estableciendo una verdadera fenomenología de la carta - misiva moderna. La carta -misiva engendra todos los registros disciplinarios de la emisi3n y la recepci3n, de la carta que se emite y de la carta que se recibe: en ese *intervalo* se fragan los deslices er3ticos de la carta.

Liliana Lukin escribe cartas, cartas *entre* mujeres: el *entre* es la intimidad absoluta. El estar entre hombres es una intimidad p3blica: el oximoron se sostiene por obra del discurso; el entrediscurso de los hombres es la palabra p3blica, aquella que rehuye de la endogamizaci3n del discurso que vuelve sobre sí mismo, la entretela, el doble forro, que desorganiza la relaci3n para- semi3tica entre exterior e interior, el derecho y el rev3s de la palabra. El

estar entre mujeres es doble: los hombres entre mujeres se feminizan ("ser el otro de nosotras es poca cosa/ y ellos siempre querrán ser una más") por potenciar su varonía, mientras que el estar entre mujeres de las mujeres potencia su femeneidad hasta el grado último que desacierta el paradigma: la *varuna* engendra la mujer absoluta más allá de los g3neros y más acá de las especies. Las cartas entre mujeres es como decir la destituci3n de la paridad incierta de los interlocutores. Los hombres entre mujeres se sofocan. Las mujeres entre mujeres alcanzan su substancialidad y reniegan del discurso: apenas un tartamudeo, un tartajco, un balbuceo, el "¿no es cierto?", el "¿no te parece?", el sostenido murmullo de una infraconversaci3n que viene desde lejos y desde siempre ("el murmullo de palomas que cambiamos"). Las mujeres que se hablan, que se susurran, no por enigmáticas sino porque el habla queda abandonada a una cierta divagaci3n, a un desvío, a una deriva que al intensificar la confidencialidad acerca la *oreja a la boca* y por lo tanto abomina de la palabra exaltada. La cartas entre mujeres, entre *las mujeres* ("¿qué sería de nosotras sin nosotras?") deshacen la referencia discursiva, e incluso la interferencia de la correspondencia misiva, pues descansan sobre un sobreentendido ancestral: "en su falla lo femenino estalla".

Las cartas entre mujeres como las que escribe Liliana Lukin empapadas de la consustancial falsía del discurso comportan el cumplimiento de la metáfora - la metáfora ha sido desde siempre la lengua del amor, al argucia amorosa, mientras que la sinécdoque es un ardid del disimulo -: intentar mostrar la paciente consecuci3n de un logro: la quietud y la ciencia del reposo. La lengua de mujeres, se ramifica en diversos y extraños esperántidos: hablan de la locura-joh! las mujeres, ¡esas locas!-, el misterio, la cotidianidad para decir otra cosa: la banalidad del discurso es el acertijo de la lengua femenina. Ellas discurren como filósofas - Cristina de Succia o Simone Weil -, o como teólogas siniestras, la bachillerata Juana de Asbaje -, escriben como escritoras - Simone de Beauvoir o Patricia Highsmith -, corresponden como necesitadas de un diálogo para reiniciar la ininterrumpida y venerable tradici3n que las cobija. ¿Qué quieren estas señoras? pregunta que por su formulaci3n pareciera masculina, pero es insensato pensar que ha sido formulada por las mujeres magas, hechiceras o pitonisas: el oráculo de la verdad *todavía* está en manos femeninas.

Una fenomenología de la carta nos revelaría su despropósito. La corresponsabilidad de la carta como discurso es falsa, todo se invierte en el circuito comunicativo, la carta es corta - circuito. La suspensi3n del tiempo en la *espera* de una carta, de esa *carta* - la espera individualiza al destinador y desdibuja al destinatario -, y al particularizarlo lo desubica del g3nero, lo hace femenino. Toda carta feminiza al destinatario invadido por el suspenso, por la suspensi3n que genera la expectaci3n. Si pensamos que contar una experiencia sexual a través de una carta es modificarla de acuerdo con el deseo del correspondiente, por lo que si realmente no hay - y realmente no lo hay - una

correspondencia que permita la interlocución del emisor y del receptor, entonces todo cobra una única figura: la desesperación melancólica de las cartas del novio de Kierkegaard.

La tríada de la correspondencia se superpone al triángulo amoroso. El triángulo original entre Emisor, Receptor y Tercero que garantiza la autenticidad y certifica la legitimidad del Código es simultáneamente verdadero y falso: es *intermitente*. En el caso de Kierkegaard, la correspondencia que conocemos es sospechosa. La lógica de la sospecha - una cierta suspicacia - es la consigna con la que deben leerse las cartas a Regina Olsen: sospecha de la ironía del emisor, sospecha de orgullo, de pretensión y sobre todo de arteria, la arteria de la lengua, la más convincente - la mentira es siempre más auténtica y lujosa que la verdad en el triángulo amoroso - aquella que se instala no tanto a partir del código sino a partir de la falsedad del mensaje, la falsificación del mensaje en su propia autoría: ¿quién es el autor de los mensajes de la correspondencia amorosa, de esa disimetría que los correspondientes no alcanzan a saldar? La sospecha se instala en los supuestos dobles del tercero, su propia multiplicación. Falso el mensaje, falsario el emisor - como los falsos monederos -, el desconcierto del tercero que certifica la emisión es substancial a la emisión misma: la coquetería intelectual que embarga al melancólico Kierkegaard o la superchería de su propia condición de novio ausente, de novio en ruptura, de correspondiente que se define como puro respondiente, como poseedor de todas las "cartas", de todas las respuestas, en tanto éstas se anulan en sus roles de incitación, de provocación o de conclusión. El emisor es el dueño de todas las tiradas, de todos los juegos, de todos los golpes de azar: el conocimiento de todas las posturas lo convierte en un corresponsal que practica la juglaría original de todas las cartas, que se convierten en una cartomancia de la que se detentan todos los significados. El trípode constituido por Kierkegaard, Regina Olsen y Emil Bosen produce un traspie, sólo constituye un diccionario mudo, una enciclopedia de una sola letra - y para colmo la letra A -: *amor* o la biblioteca borgiana de un solo libro exhaustivo.

Las cartas de amor, más allá de sus condiciones genéricas - recordemos que Kierkegaard no dejó de escribir sus propias novelas espistolares - recogen el guante de una tradición consolidada: el confidente, propio del teatro clásico, del soliloquio o incluso del monólogo interior, generando una liturgia escénica de la correspondencia amorosa, como bien lo señala Carlos Correas, que proponen una destrucción del género en la medida en que precisan el interlocutor desdibujando la temporalidad. La datación o la posdatación de la correspondencia amorosa es un intento imaginario de postular simultáneamente la integridad del emisor como la del receptor: son *intemporales* que niegan el transcurrir y se postulan como pura instantaneidad. No *corresponden* a los días calendarios, sino al régimen de la mudanza del deseo; la posdatación a las ansiedades de la

escritura tanto como a las del escritor: "Ya que esta carta no tiene fecha y puede entonces ser escrita en cualquier momento. La posdatación, que en el registro imaginario puede pasar como la "espontaneidad" propia de la "esquela", - mínima, natural y ocasional -, revela tanto las angustias de la escritura del emisor como las expectativas del presunto receptor. Entre ambos se produce una disparidad que modifica el régimen de la comunicación: no se trata de un deterioro de la empresa comunicativa, ya harto falaz, sino de un despojo inicial: nadie quiere la respuesta de aquello que se solicita pues sabe de antemano que la recepción de la respuesta estará en falta. El carácter deceptivo de la correspondencia amorosa replica en filigrana la decepción constitutiva del encuentro amoroso. Es sorprendente el lenguaje de Kierkegaard en sus cartas a Regina si se lo compara con el de las cartas a Emil: el engaño, la traición, la ironía entendida como una burla un tanto procaz que funda el engaño e incluso la disciplina que exige la intriga, son la materia de estas cartas. Hay una malicia refinada en Kierkegaard y por momentos una maldad declarada en ese retiro del espíritu tan brusco, en ese semirretiro del cuerpo tan exhibicionista (el viaje de Copenhague a Berlín y el complemento de su desilusión con respecto a Schelling) para entretener una visión del mismo como preciosa en la dialéctica del seductor y el seducido (*Diario de un seductor*).

La idea de Kierkegaard es proponer un sentimiento de destinación como forma de un destino inalcanzable cuya historia sería una delicada arquitectura de encuentros y desencuentros, de promesas e incumplimientos, de ofrecimientos y rechazos: personajes singulares que pretenden no ser vistos sino entrevistos. Aquí el juego parece ser crucial, es hacerse esperar para devenir exasperado, subterfugio de una esperanza anticipadamente desilusionada. El ahínco y la vehemencia de las artimañas de Kierkegaard en relación a su mostración furtiva son folletinescas - él lo reconoce en sus cartas a Emil - pero la negación de su cuerpo es contundente y necesita otro análisis. El elogio del laconismo: el tácito, el taciturno o el callado, el que se *reserva* y la *reserva* es una estrategia que rompe el imaginario contrato de sinceridad de la pareja y al mismo tiempo muestra no tanto la impotencia de las hablas amorosas, sino una avaricia de las palabras: las inviste a cuentagotas y a destiempo. Es la mínima distancia que va del *coitus interruptus* al *coitus reservatus*. Diálogo interrumpido, amor sólo registrable en la correspondencia hecha para alejar y no para acercar, son maneras de diferir las "pruebas de amor" (Stendhal, *Del amor* y la doxa barrial). El elogio del engaño que circula en las cartas a Emil es una lógica típicamente teológica - de teología protestante -: ahorrar el cuerpo para prevenir la calamidad del infortunio y el desgaste en donde la verdad obedece a razones de existencia y por ende está limitada a la Convención. La herencia hegeliana, tan repudiada, reaparece en la significación de la Idea del Amor y de la Idea de Regina donde se ausenta la corporalidad. En realidad, las cartas a Regina parecen no dirigirse a la amada sino a un receptor más vasto, casi público y por ende menos materializable; en

cambio las cartas a Emil son restrictivas, individualiza claramente al receptor en las reticencias, las confesiones, los regañíos y los pedidos de silencio. Las cartas a Regina deben ser entendidas como totalidades del mundo sensible que se acercan pero eluden la inmediatez del cuerpo amoroso. Regina es enaltecida para despojarla de su carnalidad y alejarla en el plano de las vivencias inmediatas: la melancolía kierkegaardiana es una melancolía ontológica pero queda cercada por la fabricación de las intrigas en las cartas a Emil y circundadas en la vida familiar y en la etiqueta burguesa de los pastores de la Iglesia protestante y de la nobleza de toda provinciana de la Copenhague de 1840. La cruz de la melancolía de Kierkegaard proviene de esa intersección entre el "pensamiento irónico" y el "pensamiento rectilíneo", entre el orden inverso y el orden recto, entre lo "estético" y lo "ético". Si la estrategia de Kierkegaard es la de Don Juan, serial (*mille e tre*) y puntual (esta y no la otra), aritmética y geométrica al mismo tiempo, debe debatirse en un cómputo falaz: de todas sólo puedo *saber* una, y allí la indisciplina de la lengua española es feliz y nos presta un auxilio. Si la constitución del régimen de lo simbólico es ternario y el nivel de lo imaginario necesita un otro especular, en el amor ese Otro es una tercera necesaria. Si los amantes solicitan un compañero para describirles, para *escribirles* una jornada de amor pues el deseo sería siempre incompleto si no recibe la sanción de un tercero, y si la tercera es siempre engañosa pues nunca se sabe si uno juega las cartas (de amor) por puro placer o para el placer del otro, es porque el tercero es siempre quien legisla sobre la legitimidad de nuestros actos. Por eso el anónimo de una carta es un atentado contra la correspondencia amorosa: desexualiza o pansexualiza a uno de los corresponsales, lo vuelve algodonoso e impalpable, pero sobre todo lo hace incompatible y con ello eimpentrable a la invectiva o a la denuncia. La falta de compatibilidad reniega el abrazo, la caricia, el estrechamiento de los cuerpos, despierta las pulsiones detectivescas (pulsión de saber) del receptor y el rechazo simultáneo de esa letra impúdica. La carta anónima es un delito contra la semiosis social: viene de alguien innominado hacia el secreto corazón del receptor, la circulación queda detenida pues se despoja a la correspondencia del *flou* necesario para su propia existencia de carta anónima. El anónimo es certero, siempre da en el blanco.

Cuando en la Carta 4, Kierkegaard le pide a Regina, en una *prueba filosófica*, la discontinuidad del acto de vivir, permanecer en la eternidad de la fugacidad, en lo eterno del destello apelando a las metáforas proverbiales pero ineludibles del Dios Amor y de su programa: el evangelio del amor, el *cartero del amor*: "Corre, mi mensajero, corre mi pensamiento, y tú, mi Regina, espera un instante, nada más que un instante, permanece inmóvil", se tejen para el lector contemporáneo en un intrincado teorema las fuentes platónicas del *Banquete* con "mensajes" del Evangelio según Juan (discípulo de amor de Cristo como Judas fue discípulo de odio) y los evangelios sacrílegos de Pier Paolo Passolini. El fantasma de la elación constitutivo de esta carta es el

"ascenso" de una mística tradicionalmente sexual que convoca tanto al deseo como a la frustración. Pensamos que Kierkegaard eligió ser infinitamente libre- "como el pájaro en el aire" - y al elegir la libertad se convirtió en su propio carcelero.

En 1953, William Burroughs, en una carta fechada en el Hotel Nueva Regis de Bogotá, le escribe a Allen Ginsberg: "A un sudamericano se le puede asomar el culo por los pantalones pero seguirá con la corbata puesta". Más allá de esta futilidad sociológica, me place esa tranquila mortalidad que exhalan las Cartas del Yagé.

BIBLIOGRAFIA

- | | |
|---------------------------------------|--|
| BAUDELAIRE, Charles | <i>Cartas a mi madre</i> . Buenos Aires. Ed. Schapire, 1947. Trad. Ulises Petir de Murat.- |
| BURROUGHS, W. y GINSBERG, A. | <i>Cartas del Yagé</i> . Buenos Aires, Ed. Signos, 1971.- |
| DERRIDA, Jacques | Envois. En <i>La Carte Postale</i> . Paris, AubierFlammarion, 1980.- |
| KIERKEGAARD, Soren | <i>Cartas del noviazgo</i> . Buenos Aires, Siglo XX, 1977. Trad. del francés de Carlos Correa. |
| LUKIN, Liliana
MILNER, Jean Claude | Retour à la lettre volée. En <i>Détections fictives</i> . Paris, Seuil, 1985.- |
| PEIRCE, Charles S. | "Letters to Lady Welby", en <i>Selected Writings</i> . New York, Dover Publications, 1958.- |
| ROUSSEAU, J. J. | <i>Julid o La Nueva Heloisa</i> . (Cartas de dos amantes). [*] Buenos Aires. Ed. Futuro, 1946.- |
| SADE, Marquis de | <i>Lettres choisies du Marquis de Sade</i> . Paris, Union Générale d' édiotins, 1969.- |
| V.V.A.A | L'amour. En <i>Le Genre Humain</i> N°13. Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1985.- |

* Este trabajo fue expuesto en las III Jornadas de Literatura Argentina e Iberoamericana realizadas en la Facultad de Humanidades y Artes (U.N.R.) en octubre de 1990.

"AMALIA" EN EL TOCADOR

Raúl Scarpetta

■ La agresión en el origen

Comenzaremos pues a partir de un recordado fragmento de la obra de David Viñas pero del cual según creemos no se han advertido del todo los problemas allí formulados. Diremos, por lo pronto, que, con él se inicia una de las tantas apuesta por historiar la literatura argentina. Una apuesta que situada en este caso en el horizonte de lectura de Viñas intentará articular los motivos históricos - literarios que promovieron la aparición del romanticismo argentino.

La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación. Ese brusco desgarramiento le otorga una identidad diferenciadora respecto del continuo de la literatura de ese momento, y en particular, del romanticismo de escuela. *El Matadero y Amalia*, en lo fundamental no son así sino comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la "carne" sobre el "espíritu". De la "masa" contra las matizadas pero explícitas proyecciones heroicas del Poeta. (Viña 1974,13) (1).

Ante el voluntarismo por determinar el origen de la constitución de un patrimonio (se trata de *nuestra* literatura) y ante las manifiestas vinculaciones por las que se intentan señalar las causas primeras de un posterior desarrollo, Viñas ensaya de entrada un primer movimiento de interferencia y desvío en eso que nombra como "metáfora mayor". En Viñas, es necesario aclararlo, la cuestión del origen no sólo es un problema que funciona en la delimitación de un objeto (periodizar la literatura argentina) sino también en el modo por el cual ese problema debe ser reformulado para posibilitar por el uso de una metáfora la invención del origen. Para decirlo de otro modo: Viñas no se encuentra sustancialmente en o ante el origen de la literatura argentina, ni siquiera con una diversidad de textos de los cuales extraer sus propiedades de conferir lo originario. Su situación de lectura lejos de ser una elección ante lo dado o un reconocimiento cronológico afirma la problematicidad de interrogar el origen. Es por ello que podrá situar históricamente las condiciones de emergencia e instituir como marca original de la literatura argentina al período rosista. (2). A partir de esa marca se van a configurar los signos de una "identidad

diferenciadora": la imagen del escritor liberal romántico que se abre con *Matadero, Facundo y Amalia*. (3). Doble movimiento de lectura entonces en esto que quiere se comienzo de una historia de la literatura argentina: concentración (anclaje histórico pero haciendo emerger su diversidad) y diferenciación (captar allí las fuerzas en pugna). Doble movimiento en el que la oposición inicial que sitúa Viñas - carne/espíritu- se transforma en el fundamento de estos textos. Estos devienen por lo tanto "comentarios" en cuanto están arrojados a una búsqueda de conocimiento: develar en el interior de la oposición las razones por las que se producen los conflictos. Lo que está en juego en la definición de estos textos como comentarios es la necesidad; propia del romanticismo, por explicar esa violencia y por lo tanto las relaciones de rupturas y combates que ella desencadena. En esta oposición se trama pues el espacio de una búsqueda que en todo momento tiende a mostrar las causas - que van desde aspectos antropológicos hasta incluir la geografía misma - que originan el permanente enfrentamiento entre dos mundos altamente polarizados por sus modos de definición.

En el caso específico de *Amalia* el recorrido de esta búsqueda posibilita e incita una singular diégesis en el comentario. Tal vez aquí podría situarse una de las razones de su notable extensión: *Amalia* es considerada una novela "larga" y, por qué no decirlo, ciertos fragmentos que funcionan como detenciones de relato, aburren. Mármol parece aquí demorarse en interpelar los factores condicionantes de la oposición pero sobre todo creemos que es debido a lo abrupto en que ésta acontece y por el hecho de ya estar involucrado en el juego de sus rupturas que se le hace imposible detener la marcha por explicarla. No son por lo tanto interrupciones en la narración, ni incrustaciones de relatos, ni siquiera descripciones (en el sentido de que algo antecede o sucede a una acción). Estos matices de detenciones abiertos en la diégesis intervienen por lo tanto menos como nivel estructural que como la marca de una agresión a la cual se le debe dar una respuesta. Lo importante es que aquí, a diferencia de *Matadero y Facundo*, la posibilidad de una respuesta se torna en la imposibilidad de agotarla: siempre es insuficiente la crítica que se trata de mostrar, ya sea a través de la ponderación de los ideales románticos o a través del cuestionamiento mismo al rosismo. De este modo se advierte lo que la crítica literaria se ha encargado de señalar: largas descripciones alternadas de documentaciones, relatos hagiográficos, extensas parábolas que terminan por configurar alegorías, etc. Por lo tanto no se tratan de detenciones dispersas aún cuando tengan cierto carácter digresivo respecto de la historia que se concentra alrededor de Daniel Bello (el héroe de la novela) sino de momentos de acentuaciones y efectos que apuntan a sedimentar una interpretación de la oposición y a reforzar la explicación de lo desgarrador de la violencia sufrida.

Los dos primeros capítulos parecen escenificar el drama de comentar esta agresión como inicial, es decir, como conflicto que otorgue apertura. En

principio porque la carne guarda correspondencia con el cuerpo en tanto éste implica los rasgos de lo instintivo, lo irracional, en fin, de la barbarie misma. Pero sobre todo porque el espíritu al resguardarse en el ámbito de lo civilizado se constituye en una esencia intocable e inalcanzable *para los otros*. De este modo cuando Mármol refiere el avance inicial de la barbarie sobre Eduardo Belgrano, . . . "poseedor de cuantiosos bienes. . . corazón valiente y generoso e inteligencia privilegiada por Dios". . . le hace corresponder por efecto de esa". . . violencia ejercida desde afuera hacia adentro . . . (Viñas, id.) un cuerpo ensangrentado - marcado - que deviene encarnación del espíritu. Podría decirse que esto ocurre así porque en la perspectiva del romanticismo hay un límite que la violencia no puede franquear, una valla que interfiere su objetivo de destruir el espíritu y por esta razón los rasgos de éste - y no su esencia - se desplazan a su corporización. A partir de aquí *Amalia* lleva a cabo el gesto de registrar las consecuencias de este avance tramando el constante asedio que el cuerpo de Eduardo deberá sortear hasta su total recuperación. Por lo tanto, la marca dispuesta en su cuerpo no sólo es un testimonio de la agresión sino también el lugar que porta la evidencia de un delito. Es por eso que en el capítulo IX de la segunda parte - "El primer acto de un drama" - es sometido por Doña María Josefa Ezcurra a una prueba. Se diría que esa marca en el cuerpo de Eduardo recorre la novela en tanto incita al descubrimiento de una verdad que por permanecer oculta tensiona aún más la oposición. Ella funciona entonces como mediación entre dos mundos que desde el comienzo se articulan como conflictivos.

Es así como pueden leerse en la novela tanto el trazado de los rasgos del escritor liberal romántico como la imagen del libro liberal. Una doble articulación da cuenta de ese espacio en *Amalia*: el programa y la impugnación.

■ El programa

"La asociación en todo y siempre para ser fuertes, para ser poderosos, para ser europeos en América".

Daniel Bello

En el debate de las propuestas de la generación del 37 o en su elaboración que forjó el estatuto de una ideología en una relación de pertenencia a eso que se designó como grupo, Mármol sin dudas puede ser incluido pero de un modo particular puesto que llega a trastornarles el lugar que les confiere equilibrio. A través de los desajustes que dejan entrever Mármol muestra las razones históricas que señalan precisamente el resquebrajamiento teórico de la generación del 37. Sin embargo no se trata, como veremos, de una relación deliberadamente manifiesta. Pero antes evaluemos los términos de lo que en principio constituyeron las carencias del grupo y que por una inversión histórica se transformaron en programa (de acción). (4)

En un notable ensayo sobre (entre otras cosas) las dificultades y los

impedimentos que como generación debieron enfrentarse los artífices de los planteos del 37, Tulio Halperín Donghi ha demostrado el carácter contradictorio del ámbito ideológico desde el cual actuaron. En la progresiva definición de un programa que señalaría el rumbo que la historia argentina para su renovación debía transitar se traman - según el historiador - las relaciones heterogéneas que el grupo como tal no podía conciliar. Si por una parte, como grupo, la generación del 37 expone una firmeza y una convicción poco comunes, por otra, el todo coherente desde el cual creían estructurar un pensamiento revolucionario no encontraba los resultados que la misma historia exigía. Asimismo, si propugnaban un "americanismo literario" es el "antiamericanismo político" el que va a introducirse en las proyecciones de sus planteos. Se podría decir que es en esta relación de ambigüedad donde el grupo muestra su definición. De todos modos la actitud revolucionaria parece insistir en esto: no sólo se trataba de ejercer una ruptura con formas de regímenes tradicionales (lo hispano como encarnación de lo retrógrado) sino de operar un cambio de teorías. Pero no tan sólo eso. El cambio que se buscaba debía ser aún más radical. Si la relación de absorciones teóricas aparecía en principio como un problema de síntesis (entre lo europeo y lo americano), luego el problema se va desplazando hacia el lugar en que esas mismas teorías deberán ser valoradas por su eficacia. Trazar el paralelismo entre las necesidades vividas como propias y las teorías europeas del iluminismo como un corpus apropiable podía ser el primer paso, pero la posibilidad del efectivo alcance de una transformación implicaba una comprensión diferente de las relaciones entre teoría y acción. Lo que está en juego ahora no es la adhesión a cierta teoría política sino el modo en que ella misma, puesta en otro lugar, posibilite un funcionamiento articulable con las carencias propias del grupo. . . . " Si toda teoría política - dice Halperín Donghi - debe ser valorada a la luz de su eficacia en el plano de la acción, los hombres de 1837 tienen un criterio más preciso para valorar a esa teoría a la luz de la circunstancia argentina: la exigencia de unidad." (Halperín, Donghi, 1959, *Contorno*). (5). Y de eso se trata. La unidad que se menciona allí como un factor de pérdida - una falta por suplir - es el núcleo que configura la consecución del programa. Por lo tanto, para el logro de una transformación será preciso que ella constituya la condición primordial. Por lo mismo esta carencia puede ser leída ya no como el fundamento crítico de un grupo desposeído sino como la autocrítica de un grupo desplazado del poder (que comenzó a ser dirigente en 1810 y que ha dejado de serlo hacia 1829). De aquí la función magistral - "magisterial" sería más correcto que el grupo mismo se asignaba en . . . " su pretensión de dirigir la historia " . . . (6)

Entonces el valor de eficacia que penetra las relaciones entre teoría y acción sólo puede ser entendido en el ámbito de esta exigencia de unidad. Mármol expone la funcionalidad de la misma en la confrontación entre

Eduardo Belgrano y Daniel Bello. Ambos se hallan *exigidos* en la determinación sobre las formas de fundamentar y rebatir esa exigencia de la generación del 37. Es en ese sentido que *Amalia* se sitúa en los planteos propios del grupo del 37. Sin embargo, Mármol va a articular - a través de las figuras de Eduardo y Daniel - lo conflictivo de esa falta de unidad haciendo aparecer así los efectos contradictorios del programa.

Es de esta forma que desde el comienzo de la novela asistimos a la confrontación de dos tesis. Se trata de una escena matriz que desencadena los mecanismos de una polaridad intensiva. Casi todos los personajes deberán pasar por los postulados que ésta plantea, o mejor, se encuentran ante el ejercicio de decidir por uno de los dos polos. *Por una parte*, la necesaria exigencia de unidad vivida como la peculiar asunción de un destino: resistir y luchar desde Buenos Aires contra el poder de Rosas. Aquí el destierro o, mejor, la emigración es un acto negativizado en tanto encuentra su causa en los valores individuales. En este sentido la Asociación señala el pasaje hacia el logro de un estado de civilización. *Por otra parte*, la emigración aparece como el único camino posible para escamotear el régimen rosista y la única vía de encuentro con los valores perdidos y que ahora deben buscarse fuera del territorio ocupado por la barbarie.

Si bien es en el capítulo inicial de la novela donde se postulan ambas tesis será sin embargo en el capítulo VIII de la segunda parte - "Daniel Bello - donde alcanzarán su punto aleatorio. Recuérdese que el primer capítulo se titula "Traición ". Allí, según dijimos, se disponen los términos del programa de acción. Sin embargo una de las tesis ya se encuentra desplegada en el horizonte de su eficacia: la emigración es puesta a prueba en la escena matriz como política y estrategia para combatir el orden rosista. La traición que allí se nombra como una eventualidad - la delación - es, en realidad, desde el postulado de la exigencia de Asociación el nombre de la emigración y Eduardo Belgrano deberá en el mencionado capítulo VII de la segunda parte, en las vísperas del 25 de mayo, resarcir esa falta en la cual ha incurrido y que se revela como "... una contradicción." Dice Eduardo en ese capítulo: "... y los hombres nos juntamos, nos hablamos, nos convenimos hoy, y mañana nos separamos, *nos hacemos traición*, o cuando menos, nos olvidamos de volver a juntarnos." (Mármol op. cit., I, 299). El fracaso de esta tesis (emigrar) y la necesidad de mantenerse fiel al lugar propio tiende progresivamente a la consolidación del programa que adquiere los atributos de una lucha " desde adentro ". Piénsese en los constantes intentos de Don Cándido por emigrar pero también en el viaje de Daniel a Montevideo, el cual sólo confirma que se trata de un viaje deceptivo y que la traición a los ideales románticos reside en la emigración misma. (7) Daniel Bello, en el citado capítulo: " La emigración deja en poder de las mujeres, de los cobardes y de los mazorqueros la ciudad de Buenos Aires ... Pero señores ... ¿ no hay miseria y humillación en el destierro ? " (Mármol op. cit., I, 296-7).

Sin embargo, lo que hasta aquí podría ser el desarrollo axiomático de una pugna de proposiciones, a partir del desenvolvimiento de la oposición (emigrar/resistir) del cual se derivaría la transparencia del programa (la Asociación), el mismo se interrumpe o, mejor, se produce una fisura que lleva hasta el trastorno y el descontrol la presumida coherencia de sus postulados. Nos referimos al capítulo con que Mármol cierra la novela en la publicación de 1851: " De cuarenta sólo diez ". En ese capítulo se diversifican los cambios y las transformaciones que hacen desbaratar el programa inicial. Se trata de un punto álgido donde no sólo se refiere la ausencia de asociación sino que también se la experimenta como acto. Poco menos de cuatro meses han pasado de aquella reunión en la que se ajustó un modelo de acción y por el cual Daniel debió sufrir constantes avatares. La singularidad del héroe romántico reside en este punto en que logra siempre una transformación: no una adecuación a los límites impuestos por una situación - el fracaso actual de la organización colectiva - sino un recomenzar incesante en lo novedoso. Dice Daniel: " Hasta ahora he tratado de ser el dique de la emigración. Ahora la escena ha cambiado, y seré su puente." (Mármol op. cit., II, 346/7). La escena ha cambiado, es decir, lo que era en principio una formulación antagónica en la escena matriz se convierte en el resultado de un nuevo programa. Pero esta transformación dice algo más: dice la ausencia de un programa eficaz, contradice y desdice el programa inicial que mantiene correspondencia con el de la generación del 37. Nuevamente Daniel: "... tenemos desde hoy que comenzar bajo otro programa de trabajo, incesante, fatigoso, de resultados lentos, pero que dará su fruto con el tiempo. El trabajo de la emigración." (Mármol op. cit. II, 346). En Daniel a diferencia de Eduardo no hay traición a una ley puesto que esa escena primera ha cambiado y con ella él. El enunciado, " el trabajo de la emigración ", pronunciado por Daniel si bien tiene el carácter de una contradicción - en relación a lo que viene sosteniendo - su alcance recide en negarla pero manteniéndola al incorporar en su enunciaci3n un desequilibrio a las propuestas del 37 en particular a aquella que promulgaba la exigencia de unidad la cual, a la vez que dirigía y penetraba las relaciones entre teoríay acción, resultaba la más eficaz.

Carencia de programa y asunción de esa carencia pero sólo una vez que se la ha experimentado. A partir de aquí se enuncia en las páginas que restan del capítulo una extensa y heterogénea lista de Sociedades existentes en Inglaterra que intensifican y refuerzan la voz de Daniel que dice en un final imposible: " Abracémonos y despedámonos hasta el extranjero ". De aquí entonces la notable transformación de Daniel que lo distancia y lo acerca a la vez a Eduardo y que lo convierte aún contra los presupuestos ideológicos del 37 pero a partir de ellos en héroe de la novela.

Una escena anterior en este mismo capítulo nos ofrece el otro momento de la articulación: la impugnación.

■ La impugnación

" Hablar, es en verdad, una delegación"

D.Viñas

En esa escena se contraponen dos figuras. El marcado antagonismo en que ambas se encuentran dispuestas provee bajo la forma del diálogo enunciados que señalan una disputa, un combate verbal. En principio el objeto de la polémica parece ser la puja por determinar el poder, es decir, la funcionalidad y el grado de eficacia de ciertos bienes de uso como son los papeles o más estrictamente los documentos y las armas. Se plantea entonces el dilema por discernir cuál de esos bienes resulta el mejor instrumento para luchar contra el régimen rosista. Sin embargo, este primer momento de la polémica se va convirtiendo progresivamente en una transacción de las propiedades que convergen en las figuras que ambos bienes señalan: el escritor y el militar. Escuchemos la secuencia:

- Pero, entonces ¿ qué quiere hacer usted en la casa de Rosas? - repuso aquel el más grave de todos - ¿ cree usted que los rosinos se irán a esconder allí?.
- No, no creo tal tontería.
- ¿ y entonces?
- Los papeles.
- ¡ Ah !
- Los papeles, eso es lo que yo quiero.
- Muy buen provecho le hagan a usted amigo mío, pero me parece que los papeles, y la carabina de Ambrosio, han de valer lo mismo.
- Para los militares, puede ser; para los escritores, no - contestó el joven de los papeles, algo picado.
- ¡ Pues ! Y como vamos a deber a los escritores la caída de Rosas, justo es que ellos continúen la obra - repuso con aire burlón el que lo tenía de militar.
- Puede ser que no se equivoque usted.
- ¡ Por supuesto ! Un cañonazo de gacetas haría un estrago terrible en campamento de Rosas.
- Eso ya es personal, caballero.
- Pero, señores, por amor a Dios - dijo otro que no había hablado todavía - ¿ es posible que no podamos estar juntos cuatro argentinos sin que nos pongamos en anarquía ? ¡ Todavía no hemos vencido a Rosas, y ya nos ponemos a disputar sobre si el elemento militar ha sido más poderoso para derrocarlo que la propaganda literaria ! (Mármol op. cit., II, 343).

Este régimen de trueque de valores definidos por su uso tiende a configurar la concepción e imagen del Libro liberal que Mármol articula por contraposición. El Libro que es en principio una materia didáctica - se trata de instruir, informar y ejemplificar relaciones históricas de un tiempo réprobo para la historia de la nación (8) es luego también *arma* - instrumento de lucha que

incita, persuade y produce ciertos efectos retóricos. De aquí que en *Amalia* pueda hablarse, o mejor habla una política de la escritura que se organiza a partir de la impugnación por el Libro a ciertos valores ejercidos desde afuera. Esta política se apoya en la creencia en cierta eficacia de la literatura como poder de acción y como acción de poder. Es de este modo que Mármol, a través de esta promulgada cultura libresca, vuelve a trazar nuevamente la oposición carne/ espíritu: la ignorancia que es la barbarie es combatida e impugnada por el de la civilización ("las letras doblegando la materia"). En este sentido el escritor pasa a ser el sacerdote de la cultura - el vicario - que transmite una verdad histórica por delegación: se le delega ese poder de decir que es su arma de combate que lo esencializa y lo justifica frente a los otros. He aquí una de las funciones a la que todo escritor romántico se halla comprometido.

Sin embargo hay más. Esta escena se sitúa en el capítulo final de la publicación folletinesca cuando, según apreciamos, asistimos al derrumbe del programa político del 37. Es como si ante el horror de un vacío de propuesta, ante el peligro que suscita la falta de un espacio contestatario o ante la situación de vacilación y turbulencia en la que se ve envuelto, a Mármol se le hiciera necesario borrar esa zona de no afirmación que la literatura comparte. Para decirlo de otro modo: hay una exigencia de restituir esa falta de programa devolviéndole a la literatura su valor como arma de impugnación. La impugnación emerge entonces por el Libro como programa. Mármol en *El Paraná* (1851) declara: "*La Amalia*, *la Agustina* y *las Noches de Palermo* son tres novelas que comprenden los diez últimos años de la dictadura de Rosas. Y si en su origen, cuando en el rincón de nuestro destierro las escribíamos ó delineábamos, sin la esperanza de ver en muchos años el cielo de la patria, tuvieron un fin político contra Rosas, no es menos cierto que tienen también una trama y una faz literaria, las cuales no han podido ser extinguidas ni el 3 de febrero ni el 11 de setiembre" (9). Faz literaria y fin político son ahora los términos de un mismo condensado de los cuales se le hace necesario sin embargo acentuar el carácter estético de la obra. La impugnación como programa debe entenderse entonces como una fuerza que reformula constantemente su destino.

Mármol cifra la novela, dispone allí en el inicio una coordinada espacio-temporal: "Montevideo, Mayo de 1851". Este tópico ha sido leído por la crítica como el establecimiento de una figura exterior en la lectura: el lugar y la fecha serían algo así como una señal, un aviso que articula el autor con su época. Articulación que provee de este modo una acumulación de sentido en tanto ella misma despliega una vía de retorno hacia una certeza que siempre se tuvo: Mármol escribe desde el exilio y por lo mismo la novela entra en el circuito de relaciones que van de la vida del autor a la obra y a la inversa. Es como si la "Explicación" que precede a la novela nos introdujera directamente por un gesto cronotópico al desarraigo perpetuo de Mármol en *Amalia* pero que sin embargo anula así la distancia raigal y variante que éste mantiene con su lugar.

Precisamente es ésta paradoja (estar dentro y estar afuera, pertenecer y ser excluido) la que pone en crisis la estabilidad crítica de la oposición propio/ajeno. Diremos entonces que Mármol escribe *para* agudizar, profundizar e intensificar esa distancia que va del lugar propio al lugar ajeno, *para* separar aún más la zona de la barbarie de la civilización (10). Pero a la vez escribe fatalmente *para* restringirla, para acercar los términos hasta tal punto en que disolverla se transforma en un imposible de la ficción.

Aquí reside el gesto que señala su concepción romántica de la Argentina: la Argentina como un espacio que hay que poseer (a través de la relación con el afuera) y la Argentina como un enigma que exige el acercamiento perverso de su interpretación (a través de la relación con el adentro).

Dos relaciones intercambiables: las relaciones con el afuera y las relaciones con el adentro (11).

Si mantenemos los términos de la oposición - dentro/fuera - es precisamente para mostrar el carácter paradójico con que la novela elabora sus propios límites ofreciéndoles a la vez una diversidad de problemas. Las constantes e insistentes alusiones a lugares y recorridos - el tramado de una verdadera geografía textual - sostienen esta falla de los límites entre lo interior y lo exterior. En *Amalia* es posible discriminar usos y funciones reservados para cada espacio. Sin embargo, es en la movilidad y la transposición de éstos donde se va a establecer un nuevo sentido topográfico. Son estas relaciones de intercambios las que producen una constante transformación del sentido pleno a que cada lugar estaba arrojado por principio.

Si en el transcurso de la novela, como dijimos, el viaje de Daniel a Montevideo ocupa la función de una travesía deceptiva es precisamente para intensificar aún más esta transposición de los polos. Estar geográficamente fuera de Buenos Aires no asegura que se ha salido de Buenos Aires. Para decirlo de otro modo: Daniel permanece tan fuertemente ligado a Buenos Aires que el viaje a Montevideo es la afirmación de esa permanencia. El problema está en otro lugar. ¿Cómo es que Daniel sin estar fuera de Buenos Aires se conecta con el afuera? ¿Cómo itenera en el adentro de modo que le permita conectarse con el afuera? Y por último, ¿qué efectos produce este itinerario?

La cuestión de los lugares es en *Amalia* una cuestión de transformación y conversión. Tanto los interiores como los exteriores pueden alcanzar las significaciones opuestas a ellos. Se trata de un acto por el cual cada lugar sufre una transformación en su identidad raigal y constitutiva que lo distancia de otros lugares pero sobre todo de sí mismo. El interior - que no se corresponde a uno de los términos de la oposición público/ privado - es el lugar de lo espiritual, de lo inaccesible para la barbarie, es la civilización misma como resguardo y defensa de los valores europeos e iluministas, como vía de acceso al afuera que extranjeriza y diferencia los cuerpos, las voluntades y los proyectos allí instalados. Sin embargo (he aquí la condena del romanticismo) se trata de un

espacio eminentemente clandestino. Las reuniones por alcanzar la Asociación dicen esta transformación por la cual ese interior alojado en territorio bárbaro se cierne sobre sí mismo, rechaza el afuera ocupado por la "masa" y llega a ser otra cosa diferente de él. El espacio consagrado y privilegiado para la generación del 37 que los convertiría en elegidos y extranjeros sería "El Salón Literario" de Marcos Sastre, como región que oficia de pasaje hacia otro lugar donde la biblioteca "... a la vez resulta la *catacumba* del libro, el *recinto sagrado* de la escritura, el *tabernáculo* de la lectura y la *cripta* del escritor." (Viñas *id*, 16). (12).

Entonces es comprensible que estas relaciones con el adentro y el afuera tengan la características de mantener no una relación de complementariedad sino de conflicto. Tanto unas como otras llevan a cabo rupturas con otros lugares y distorsionan lo que cada lugar dice sostener. Es de este modo que las casa de Rosas, por una parte, y la alcoba y el tocador de Amalia, por otra, especifican no sólo la diametralidad de dos zonas (dos modos de referir que se oponen) sino también los problemas y las vacilaciones por resolver una verdad estética que se liga a la cuestión de los espacios. Tanto el tocador como la alcoba de Amalia son interiores que apelan a situar objetos exóticos de un afuera ideal en el adentro bárbaro. Los valores estéticos y de uso de cada uno de ellos tienden a proyectarse en el espacio del afuera civilizado. *Amalia* misma podría habitar como pretensión y fuerza esa abultada colección de objetos: objeto de decorado - de una época -, reliquia extravagante - ¿acaso no se la sitúa como la primer novela argentina? - *Amalia* anhela situarse en un más *allá* del *aquí* de la barbarie (13). La paradoja consiste en esta búsqueda que se afana en señalar lo extranjero en el interior de lo propio, en señalarse afuera de un adentro, en imponer su diferencia dentro de *su* ámbito.

Sin embargo esta paradoja existe en tanto fuerza que fuerza los límites y hace entrar en conflicto los fundamentos de cada espacio. En este sentido la casa de Rosas dirá el fracaso de aquel anhelo o mejor, mostrará que se trata no de la consecución de un proyecto estético sino de su señalamiento. Es por ésto que la habitación y el tocador de Amalia debido a la hipercodificación estética que expone deviene un espacio falso e irresuelto como si allí la extranjerización no se decidiese aún a instalarse. En cambio, lo acotado y moroso de la descripción de la casa de Rosas, su espacio denso e inesperado suscita la aparición de lo enigmático y profundamente extraño del *aquí*. Eso que es el lugar de la barbarie y del americanismo impugnado del adentro es el sitio por el cual debo pasar y comprometerme pero a la vez por el que resulto *extrañamente* expulsado al afuera de mi compromiso ideológico.

El europeísmo de Mármol falla en estas relaciones pero de un modo tal que lo convierte en un extranjero. Se trata de la "doble mirada" de Echeverría que aquí también se vuelve una tensión indisoluble (tanto ideológica como estética) al punto que Mármol no puede comprenderla ni interpellarla. Toda la escena final muestra que el exilio ideológico de Mármol está en otra parte y ese

espacio interior - la alcoba y el tocador de Amalia - sacralizado, europeizado y frustrado es en definitiva el escenario final de la agresión bárbara (que destruye y roba los preciados objetos) es el espacio de su misma traición y resquebrajamiento a la teoría inicial del 37, pero el cual él mismo que oficiaba como límite resulta también violado.

■ De la desaparición de los cuerpos

La escena final, la invasión de la barbarie en la casa de Amalia (a través del tocador y la alcoba) sorprende por lo abrupto en que ésta acontece.

Este acontecimiento produce una resistencia o al menos la declaración de una resistencia: "La pluma, el pensamiento mismo, no puede alcanzar todos los accidentes de esta escena, en todo su movimiento súbito y veloz". (Mármol op. cit. II, 420). La voz del narrador irrumpe aquí en medio del estrépito de los sucesos para señalar una insuficiencia de escritura, una imposibilidad de captación que leída como gesto en el origen del género declara no sólo su falta sino también y paradójicamente su poder. Esta declaración instauro de este modo una economía particular en la narración de la escena. Sólo al final, pocos párrafos antes de culminar el capítulo, tenemos conformado el cuadro de la situación: las muertes de Eduardo, Amalia y Daniel ocurren de un modo preciso pero a la vez confuso debido acaso a aquella pluma que no puede desplegar más datos y circunstancias como si al final se ciñera a un grado actual de los acontecimientos pero también debido también al código eminentemente romántico que Mármol utiliza en ese momento.

Y todo oyeron esa voz menos Eduardo, cuya alma, en este instante, volaba hacia Dios, y su cabeza caía sobre el seno de Amalia, que dobló exánime su frente y quedó tendida en un lecho de sangre junto al cadáver de su esposo de su Eduardo. En ese instante el reloj daba las once de la noche.

- Aquí, padre mío, aquí, salve usted a Amalia - dijo Daniel al oír la voz y conocer a su padre.

¡Y al mismo tiempo, el joven, que había recibido otra profunda herida en la cabeza, caía sin voz y sin fuerza en los brazos de su padre, que con una sola palabra había suspendido el puñal que esa misma palabra levantara para tanta desgracia y para tanto crimen! (Mármol op. cit. II, 423/4).

Pero la insuficiencia insiste aunque ya no como insuficiencia y poder sino como enigma en la "Especie de Epílogo" con que termina la novela. Allí la escena vuelve sobre sí misma pero no para esclarecerse o retomarse sino para interrogar el espacio de lo que se resiste a ser nombrado: la desaparición inquietante y violenta, el destino enigmático de los cuerpos de Eduardo, Daniel y Amalia que ya no ocupan ningún lugar sino como presencias inenabrazables.

La crónica, que nos revelará más tarde, quizás, algo interesante sobre

el destino de ciertos personajes que han figurado en esta larga narración, por ahora sólo cuenta que al siguiente día de aquel sangriento drama, los vecinos de Barracas que entraron por curiosidad a la quinta asaltada, nos encontraron sino cuatro cadáveres: el de Pedro, cuya cabeza había sido separada del tronco, y de los tres miembros de la sociedad Popular Restauradora." (Mármol op. cit. II, 425) *

NOTAS

Todas las citas de *Amalia* corresponden a Ediciones Estrada con prólogo y notas de Adolfo Mitre, Clásicos Argentinos, Buenos Aires, 1944.

1 - Viñas, David *De Sarmiento a Cortázar*, Ed. Siglo Veinte, Bs. As., 1974, capítulo "El escritor liberal romántico", pag. 13.

2 - El mismo movimiento de lectura pero con otra intensidad y por lo mismo diferente, se repite en las páginas iniciales de *Literatura argentina y realidad política* acerca de las coordenadas que se entrecruzan en el período rosista. CEDAL, Bs. As. 1982, "Rosas, romanticismo y literatura nacional", pag. 15/7.

3 - Es más eso que señala el gesto de Viñas? es en esencia lo que lo constituye: instaurar la agresión en el origen de la literatura argentina pero en lo que tiene de agresivo toda relación de comienzo. Se nos dirá, acaso con razón, que la literatura argentina ya había comenzado o mejor que aún estaba por fundarse. Lo que aquí nos interesa, más allá de operar ciertas distancias pero más acá de lo que esas distancias dejan de decir, es el carácter equivoco de un lugar y por lo mismo la forma - los modos de lectura - en que se lo utiliza y transforma en una función. En Viñas, podemos decir, no hay acto fundacional.

4 - Sabemos de los problemas que acarrea hablar de "grupo" o "generación" pero aquí son estas categorías las que cuestionan las zonas de problematización donde Mármol puede ser incluido. Desvincularlas del análisis o rechazarlas de entrada no asegura que se halla salido del cerco que ellas mismas han instalado. Mantenerlas en cambio como problemas significa someter a una constante reformulación lo que a ellas se les escapa.

5 - Halperin Donghi, Tulio, *El espejo de la historia*, en Revista Contorno, 9/10, abril 1959.

6 - Halperin Donghi, op. cit.

7 - Los ejemplos podrían multiplicarse en la novela: Florencia Dupasquier, Amalia misma, etc.

8 - En la "Explicación" ese didactismo toma las características de una pedagogía: mostrar a las "generaciones futuras" el horror de una época.

9 - Véase *Contribución a la bibliografía de José Mármol*, Liliana Giannangeli Univ. Nac. de la Plata, 1972, 132.

10 - Esta situación se corresponde a uno de los momentos señalados por Jitrik en el juego dicotómico civilización/ barbarie en Facundo, donde Buenos Aires ocupa el lugar de la barbarie y Montevideo pasa a ser el lugar civilizado. Véase *Muerte y resurrección del Facundo*, CEDAL, 1983, Bs. As.

11 - La referencia principal es en este punto, Gastón Bachelard en *La poética del espacio*, FCE, México, 1983. En especial el capítulo "La dialéctica de lo dentro y de lo de fuera", págs 250/70.

12 - Viñas, David op. cit. pag. 16.

13 - Sobre este acto de extranjerización de una zona Mármol mismo resulta ser un ejemplo. Dice escribir sus primeros versos desde la cárcel en 1839: "Muestra a mis ojos espantosa muerte/ mis miembros todos en cadena pon/ ¡Bárbaro, nunca matarás el alma/ ni pondrás grillos a mi mente, no ! " A partir de esa marca - la escritura como estigma - el espacio de la barbarie sin dejar de ser él mismo el adentro que debo conjurar se convierte en el sitio donde impongo mi diferencia, me distancio y me encuentro

expulsado al afuera. Gesto que puede ser leído como el anverso al de Sarmiento. Sarmiento se encuentra en una situación de huida. La situación de Mármol es la del encierro y su gesto anuncia aunque de otro modo el escape, físico y la fuga idiomática de Sarmiento.

Con respecto a la descripción de la casa de Rosas y la habitación de Amalia la referencia es nuevamente Viñas en *Literatura argentina y realidad política*, pero también Grüner Eduardo quien las ha comprendido en términos de un exilio ideológico en *La Argentina como pentimento*, en Revista Sitio, 3, 1983.

LA MAGNITUD DEL SIMULACRO
(Sobre un soneto de Ronsard)

Sonia M. Yebara

*Que ne m'a fait celuy, qui tout compose,
Les yeulx plus grands, affin de mieux pouvoir
En leur grandeur la grandeur recevoir
Du simulachre, où ma vie est enclose?*

Pierre de Ronsard (*Les Amours*)

El lamento del poeta dice el pesar de una carencia al tiempo que inscribe la magnitud del simulacro (1). Cuando la dignidad del simulacro resplandece en las imágenes promueve la codicia: reclama, con la desmesura de los ojos, la exorbitancia de una percepción desmesurada (2). Y a nosotros -presintiendo el placer del enorme mirar- nos crecen ansias "voyeuristes".

El poema XX de *Les Amours*, de Ronsard, exhibe en espectáculo (3) mitos tradicionales de metamorfosis que fabulan viajes en el ser, desplazamientos que a merced de las transfiguraciones se aventuran por los avatares de la analogía. La ilusión de metamorfosis, respuesta aportada por el deseo a la problemática amorosa, cede ante las sugerencias de la palabra poética produciendo un simbolismo segundo. La poética de la metamorfosis deviene una simbólica incitante que, provocando el deseo de frecuentar el simulacro, nos une en el encanto de rasgar el velo mítico para aprehender los vuelos de la metáfora:

*Je voudroy bien richement jaissant
En pluye d'or goutte à goutte descendre
Dans le beau sein de ma belle Casandre,
Lors qu'en ses yeulx le somme va glissant.*

*Je voudroy bien en toreau blandissant
Me transformer pour finement la prendre,
Quand elle va par l'herbe la plus tendre
Seule à l'escart mille fleurs ravissant.*

*Je voudroy bien afin d'aiser ma peine
Estre un Narcisse, & elle une fontaine
Pour m'y plonger une nuit à sejour.*

Et voudroy bien que ceste nuit encore

Durast tousjours sans que jamais l'Aurore
D'un front nouveau nous r'allumast le jour. (4)

Insistente, iterativo, el querer se disemina en el soneto propagándose en todas las estrofas: "Je voudroy bien"... apenas una aspiración, casi un ensueño, ajeno a la voluntad y al poder -a la voluntad del poder- este querer se resuelve en la imaginación hipotética del placer. Tendencia que el adverbio confirma, y aun confina, en el aficionar.

El modo verbal y la sintaxis anafórica estructuran una retórica de la ilusión que se despliega inscribiendo los antiguos mitos de Zeus y Narciso, haciendo proliferar el deseo erótico de metamorfosis mitológicas, en el que la ilusión de voluptuosidad no es sino un mero simulacro.

La metamorfosis, el cambio de forma y de naturaleza, es lo que permanece, lo que insiste en la recurrencia del deseo. La configuración mineral de la lluvia, la conformación seductora del animal y la belleza sin parangón de Narciso hacen imagen: lo aparential de las figuras, lo aparential de las formas es lo que comparece una y otra vez en esta sucesión de imágenes.

Apariencias, formas ilusionadas de la transfiguración que desatadas por la memoria mítica se anudarán en simulacros. *Pluye d'or, toreau blandissant, Narcisse*(5) son los hilos conductores por los que transcurren el deseo y la ilusión.

En los cuartetos, la instrumentalización del mito se realiza a través de metonimias (Zeus es aludido metonímicamente por sus transfiguraciones) que urden -en ausencia de la palabra propia- una retórica de la figuración, en la cual las imágenes de la metamorfosis funcionan como metáforas de la sensualidad y del poder de seducción. *Pluye d'or* y *toreau blandissant* son apariencias admirables que tienen ya un probado poder de seducción (Dánae y Europa lo confirman).

La fuerza esplendente del oro y la fuerza fecundante del animal serán el sueño imaginado para encantar a Casandra. Encantamiento que reviste la forma de una figura totalmente despojada de erotismo: el engaño. Puesto que Casandra no es sujeto deseante habrá de ser sorprendida con astucia (propriadamente *surprise*), deberá ser tomada de improviso cuando abandone la vigilia ("...descendre lors qu'en ses yeulx le somme va glissant...; la prendre...quand elle va...seule à l'escart...") y así alejada de la verdad por fraudes y artificios, seducida. El amante se engalana en la impostura configurándose metafóricamente como lluvia de oro o como animal inmaculado (6). Y en la galanura material del simulacro hay una riqueza sensual que tiende a resolver el deseo con insolencia instintiva.

Lúbrica, memoriosa de una voluptuosidad que se quiere lenta y despaciosa en la búsqueda del placer sexual, la seducción es imaginada en la morosidad de la lascivia. *Morosa delectatio* que se complace en la expresión del deseo (de deseco) cuando abre una a una todas las estrofas ("Je voudroy bien") y persiste

en el deleite cuando deja caer metáforas germinales. Amorosa destilación que derrama el verbo con prodigalidad: *jaunissant, glissant, blandissant, ravissant* (7). Las formas participiales de presente, que enmarcan rímicamente los cuartetos, cargan de sentido -por la pertenencia a la misma categoría gramatical- la homofonía de la rima especular (8). Rima de privilegio: abrazando los versos pareados denota la acción verbal que construye una dinamización del tiempo. Momento de privilegio, también: el deseo va como ejecutándose de presente en la pura fugacidad del instante, pero no deja de perseverar en la continuidad, de progresar, de esperar el retorno de otro instante.

En los tercetos, la instrumentalización del mito se hace de modo singularmente diferente. La disminución de 'jerarquía' imprime un curioso desplazamiento en la figura del deseo amoroso. Mientras en los cuartetos las figuras de las metamorfosis aluden a Zeus, en los tercetos la figura implicada es una deidad menor: Narciso no es del rango de los Inmortales. Por otra parte la figura de Narciso es designada, el deseo *tiene nombre*. Y cuando el mito designa el deseo por su nombre asume una nueva función, se hace explicitación, visión instantánea del simulacro. Desestructura y subvierte la lectura de deseo voluptuoso que veníamos haciendo, develando que la configuración lúbrica del deseo, magnificada y dignificada por las metamorfosis de Zeus, es forma ilusionada. Simulacro que en la errancia del deseo finge imaginar las potencias sexuales del Olimpo mientras va ocultando que otro es el querer encarecido.

Narciso enciende el deseo verdadero en la magia de la palabra propia (9), lo ilumina y precisa: "*Je voudroy estre un Narcisse*". Las voces del símil son obliteradas en pro de la identificación. Pero el nombre propio en la juntura del artículo indeterminado pierde individualidad, ya no designa a alguien distinto entre todos los demás sino que nombra una universalidad, una especie: la especie del ser ensimismado por excelencia (10). Nombrar el mito revela entonces su pasión, su deseo como pasión.

Otro poema de *Les Amours*, que alude a antiguos mitos de metamorfosis floral, explicita mejor aún esta pasión:

Je veulx darder par l'univers ma peine

Et veulx encore de ma palle couleur

Dessus le Loyr enfanter une fleur,

Qui de mon nom & de mon mal soit peinte.

Estos versos citan una doble leyenda, la de Jacinto y la de Ajax, cuya sangre produce, después de muertos, una flor sobre la que estarían escritas las letras AI, significando el dolor de Apolo en el primer caso, el nombre de Ajax, en el segundo.

Cediendo a esa compulsión analógica propia de los poetas del siglo XVI, Ronsard no puede sustraerse a los poderes del significante (11). La imagen de una flor capaz de simbolizar, a la vez, el nombre del amante y la pasión amorosa

re-presenta de modo emblemático el deseo del poeta. Recordemos que esta flor también alude a las armas parlantes de la familia de Ronsard, cuyas piezas principales eran las "ronces" que "ardent". Así, por el poder de la paronomasia, el patronímico y el deseo ardoroso confluyen en la figura floral.

Esta nueva manifestación del ser -flor o zarza ardiente- no es sino la forma que permite aprehender en el hombre aquello que lo determina. La metamorfosis acaba por transformarlo en lo que, originariamente, ya es: Ronsard, poète. La predestinación amorosa consagra así el designio de su actividad creadora: inmortalizar una pasión (12).

La poesía, como pasión, se confunde con el deseo que inspira Casandra. En ella, por ella, se unen el sentimiento amoroso y la creación.

Y la ilusión de metamorfosis prolifera: "*Je voudroy estre un Narcisse et elle une fontaine*"...El deseo, siervo voluntario del misterio de la creación poética, comienza a borrar lo aparential de las figuras. En la ausencia del nombre de la amada hay algo así como un evanescimiento de las formas que, anulando su imagen personal, provoca una suerte de disgregación física por donde se pierden los sentidos: la figura de Casandra se desvanece en la fuente.

La metáfora de la fuente hace de Casandra una virtualidad, la inmensa virtualidad del ensimismamiento que *ordena* la inmersión para que el deseo equivocado -errante y errado- se detenga en el stasis de la imagen refleja.

Arrobado por el espejo, que cautiva las premuras voluptuosas de los sentidos, el deseo termina en la fuente. Porque sumergirse en ella, abandonándose en la quietud amorosa, es hundirse enteramente en lo Mismo para completarse en el remanso de la propia contemplación; y consolarse.

Fuera de sí, embelesado solo en sí, con la ilusión de mirar el deseo al deseo ligado, este querer se va desafectando.

La luminiscencia que en los cuartetos emiten el resplandor de la blancura y el destello del oro no resplandece ya en las últimas estrofas. Todo el fulgor del oro líquido se abisma en la noche: ninguna inmersión se hace a lumbre de aguas sino en las profundidades donde se ahogan las candelas.

Las sombras que envuelven la inmersión consumen lo real, borran las acciones...El hacer efectivo es abolido en las formas nominales del verbo ("aiser", "estre", "plonger", en el 1er. terceto) y en el modo subjuntivo ("durast", "r'allumast", en el 2do. terceto), que solo refieren a una tensión ilusionada.

La palabra poética ritma la alternancia noche-día y en esas pulsaciones exhala lo votivo del último terceto: el anhelo de una metamorfosis cósmica que interrumpiendo la sucesión temporal permita la persistencia del deseo en su estado de acabamiento. Pero si el tiempo se construye con instantes sin duración ¿cómo pensar la duración del tiempo por la persistencia eterna del instante de la inmersión? ¿Cómo pensar el espacio -imposible- de la perpetuación del instante?

"Sejour", "toujours", "jour", inciden de modo particular en el juego de

la noche y el día. Los opuestos dejan de ser los términos de una metamorfosis para transformarse en espacio de anamorfosis: "une nuit à séjour", apenas un desplazamiento en el sintagma y la figura nos da, en el mismo espacio, la simultaneidad temporal. Indecisión inquietante: la noche deja de ser la estancia del placer para devenir amenaza o promesa de eternidad. En los adverbios "toujours" y "jamais", que dicen todo el tiempo o ningún tiempo, parpadea la memoria de una armonía y nos remite a ese tiempo absoluto que solo puede ser un don, poéticamente construido.

Todo el deseo consumido *perpetuado* en el espacio desideral de una noche eternamente entera -sin rasgaduras aurales- induce una metáfora de muerte.

Imaginar la perfección del deseo por la consumación del mismo, devela finalmente que la eternidad embarga este querer que inscribe -entre las sombras vanas del simulacro- el deseo de querer la muerte (siempre) viva.

Acaso no sea ocioso recordar que *séjourner* proviene del bajo latín *diurnare* cuya significación era "vivir mucho tiempo, durar". Tal vez tampoco sea ocioso recordar que Aurora, diosa del amanecer, simboliza la inmortalidad.

Así, este deseo finaliza en una tumba...en un *tombeau*, verdadero monumento literario que el poeta construye "en cents papiers plus durs que diamant" "pour aller à l'immortalité".

La metamorfosis, como simulacro de la actividad poética, deviene el espectáculo poético de una posesión voluptuosa convertida (en el sentido de "se tourner tout entier") en posesión poética: armoniosa consolación que en la conversión del deseo manifiesta la verdad del ser, haciendo de la Poesía una ética de la inmortalidad.

NOTAS

1 - Ronsard alude a la especulación de los antiguos tomistas para quienes la reflexión de las esencias en el mundo sensible es simulacro reflejado. Por otra parte hay que situar esta evocación del simulacro en relación con la difusión de las teorías neoplatónicas que, vulgarizadas por los florentinos Pico della Mirandola y Marsilio Ficino, estaban en auge en la Francia del siglo XVI.

2 - Si bien Michael B. Kline (citado por F. Rigolot en *Revue de Littérature comparée* No.2, 1977) habla de un cambio en los hábitos de lectura, producido entre los años 1450-1550, afirmando que el texto ya no se escribe para ser recitado sino para ser leído, es interesante constatar que Ronsard, siempre en constante vigilancia sobre su trabajo ("vingt fois sur le métier") es sensible también, y sobretodo, al carácter musical del lenguaje: "Je te veux aussi bien advertir de hautement prononcer tes vers en ta chambre, quand tu les feras, ou plus-tost les chanter, quelque voix que puisses avoir, car cela est bien une des principales parties que tu dois le plus curieusement

observer" (*Art Poétique*).

También en París, A. de Baif funda, en 1507, una Academia de Música destinada a músicos y poetas con el propósito de introducir, en la lengua francesa, los antiguos metros latinos.

Y en Lyon, P. de Tyard publica, en 1555, *Solitaire second ou Prose de la musique*, consagrado a una exploración científica de los lazos que se establecen entre música y lenguaje.

3 - *Les Amours* se ofrecen como espectáculo. En el primer soneto la incitación a leer esta poesía amorosa es fundamentalmente, como bien dice Marc Bensimon (Pierre de RONSARD, *Les Amours*, Garnier-Flammarion, 1981; Introducción) una invitación para ver un espectáculo:

Qui vouldra voyr comme un Dieu me surmonte
Comme il m'assault, comme il se fait vainqueur,
Comme il r'enflamme, & r'englace mon cuoeur,

Me vienne voir: il voirra ma douleur.

Bensimon también señala que en toda la obra de Ronsard el verbo *escuchar* es utilizado 236 veces mientras que el verbo *ver* aparece unas tres mil.

4 - Este poema es el texto *princeps* que aparece en la 1ra. edición colectiva de las *Oeuvres*, en 1560. Posteriormente fue retrabajado por el autor quien, permanentemente preocupado por la técnica, sometía sus escritos a perpetuas revisiones. A continuación transcribimos la versión correspondiente al último texto impreso y revisado por Ronsard, en la edición de 1584:

Je voudroy bien richement jaunissant
En pluye d'or goutte à goutte descendre
Dans le giron de ma belle Cassandre
Lors qu'en ses yeux le somme va glissant.

Puis je voudroy en toreau blanchissant
Me transformer pour sur mon dos la prendre,
Quand en Avril par l'herbe la plus tendre
Elle va, fleur mille fleurs ravissant.

Je voudroy bien pour allegger ma peine,
Estre un Narcisse et elle une fontaine,
Pour m'y plonger une nuit à séjours;

Et si voudroy que ceste nuit encore
Fust eternelle, et que j'amaï l'Aurore
Pour m'esveiller ne rallumast le jour.

5 - *Pluye d'or*: alusión a la fábula de Dánae, hija de Acrisio, rey de Argos. Zeus, enamorado de ella, se transforma en lluvia de oro y descende sobre la torre de bronce

donde Acrisio había encerrado a su hija, haciendo a Dánae madre de Perseo.

Toreau blandissant: alusión a la fábula de Europa, ninfa de gran belleza que fuera seducida por Zeus metamorfoseado en toro. Conducida a Creta, dio a luz a Minos.

Narcisse: alusión a la fábula de Narciso, joven de extremada belleza, hijo del río Cefiso y la ninfa Liriope. Afrodita, para castigarlo por haber despreciado a la ninfa Eco -quien por esto murió de amor- indujo en él una extraña pasión que lo llevó a enamorarse de sí mismo al verse reflejado en una fuente y desfallecer hasta ahogarse en el fondo.

6 - En la versión de 1584 : "Puis je voudroy en toreau blanchissant"

En *Les Métamorphoses* Ovidio dice: "Il est blanc comme la neige (*color nivis*) qui n'a pas encore été foulée par un pied rustique, ni amollie par l'humide Aquilon".

7 - El sentido activo también se deja leer en *blandissant*, adjetivo verbal que, en tanto tal, conserva algo de la naturaleza del verbo.

8 - Además, la pertenencia al mismo paradigma semántico acrecienta la excelencia de estas rimas. Reparemos en los lazos semánticos entre *ravissant-blandissant* (*charmant, flattant*; del latín "blanditia") en la versión primera y *jaunissant-blanchissant*, de la última versión.

9 - "Elocution n'est autre chose qu'une propriété et splendeur de paroles bien choisies et ornées de graves et courtes sentences qui font reluire les vers comme les pierres précieuses bien enchassées les doigts de quelque grand seigneur" (*L'art poétique*). La distinción entre propiedad (la palabra justa, la que mejor se ajusta a la idea) y esplendor (gratuidad, ornamento) de las palabras no es de ningún modo una contradicción. La 'gratuidad' del esplendor es solo aparente. El destello de la palabra es, precisamente, lo esencial: "Qui aura la bouche sonnante plus hautement que les autres (....) et les paroles plus relevées et recherchées, bien assises en leur lieu par art et non à la volée, donne luy nom de poète" (*Au lecteur apprentif*).

10 - Ovidio llamará *impudencia* a la borradura del objeto amoroso en favor del sujeto: "Impudent! C'est à lui-même que ses vœux s'adressent; c'est lui même qu'il loue, lui-même qu'il recherche; et les feux qu'il allume le consomment lui-même" (*Les Métamorphoses*).

11 - Si bien los teóricos de la Pléiade menospreciaban las experimentaciones de lenguaje y los juegos formales de los 'grands rhétoriciens', hay en sus obras una fuerte incidencia del cratilismo y una funcionalización de las propiedades simbólicas del lenguaje.

Michel Foucault, en *Les Mots et les Choses*, ha trabajado la noción de la analogía (y las cuatro similitudes: conveniencia, emulación, analogía y simpatía) en el saber del siglo XVI. La poesía de Ronsard no es ajena a esta *épistémè* que valoriza la motivación analógica del significante.

12 - Ronsard, que dice ser el introductor del lirismo en Francia ("Mais quand tu m'appelleras le premier auteur lyrique François (....) lors tu me rendras ce que tu me

dois") asegura también en el soneto votivo de *Les Amours*, dedicado a Casandra, que su obra es inmortal :

RONSARD, AFFIN QUE LE SIECLE A VENIR,
DE PERE EN FILZ SE PUISSE SOUVENIR,
D'UNE BEAUTE QUI SAGEMENT AFFOLE,
DE LA MAIN DEXTRE APPEND A NOSTRE AUTEL,
L'HUMBLE DISCOURS DE SON LIVRE IMMORTEL,
SON COEUR DEL AUTRE, AUX PIEDS DE CESTE IDOLE.

Su poesía nace de la profunda tensión entre invención (un arte de lenguaje) e inspiración (pasión). Las trazas fatales que inciden en el alma del poeta predestinándolo a escribir ("Car tout homme dès le naistre reçoit en l'âme je ne sçay quelles fatales impressions, qui le contraignent suivre plutôt son Destin que sa volonté" -*Au lecteur apprentif*-) hacen de su poetizar una actividad en la que la "inspiración" se reconcilia con el "mestier", con la técnica progresiva de búsqueda de perfección formal, haciendo de su escritura un "art plus divin que humain", actividad que diferenciará al verdadero poeta del simple versificador ("Tel art plus divin que humain est particulier aux Poètes").

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Pierre de RONSARD, *Les Amours*; éd. M.Bensimon et J.L.Martin, Paris, Garnier-Flammarion, 1981.(Contiene el texto princeps del soneto XX).
- _____, *Oeuvres complètes*; éd. G.Cohen, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1950, 2 tomes (Contiene los textos de la edición de 1584).
- _____, *Poesía francesa del siglo XVI*; (antología bilingüe), ed.E.P.de BORDELOIS, Buenos Aires, ed.Botella al mar, 1983.
- Frédéric BOYER; *Pierre de Ronsard*, Paris, Pierre Seghers Editeur, 1958.
- Guy DEMERSON; "Poétiques de la métamorphose à la Renaissance", en *Revue de Littérature comparée* No.2, 1977.
- Michel FOUCAULT; *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Maurice GRAMMONT; *Petit traité de versification française*, Paris, Librairie Armand Colin, 1971.
- Martin HEIDEGGER; *Doctrina de la verdad según Platón y Carta sobre el humanismo*; Santiago de Chile, Universidad de Chile.
- Publius OVIDIUS NASO; *Métamorphoses*, éd. M.Charpentier y M. Cabaret-Dupaty, Paris, Garnier.
- PLATON; *Oeuvres complètes*, Les Belles Lettres, Paris, 1985.
- François RIGOLOT; "Poétique et onomastique", en *Rev.Poétique* No.18, 1974.
- _____, "Poétiques marginales au XVI et au XX siècles", en *Revue de Littérature Comparée* No.2, 1977.
- Albert M.SCHMIDT; "L'âge de Pierre de Ronsard" en *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des littératures*, III, 1963.
- Alberto TENENTI; "Le problème de la survivance", *La vie et la mort à travers l'art du XVIe. siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1952.
- Tzvetan TODOROV; "Théories de la poésie", en *Rev. Poétique* No. 28, 1976.

IMÁGENES SOBRE EL LIENZO

Marcela Zanin

" Hoy he vuelto a contemplar sus cuadros: increíble el ambiente que crean. [...] Como si aquellos colores me liberaran de una vez por todas de cualquier duda. La conciencia de aquel rojo, de aquel azul, su sencilla veracidad me educan: si me sitúo entre ellos con entera disponibilidad parece como si hicieran algo por mí. " R. M. Rilke

¿Qué ocurre cuando un escritor queda retenido en la contemplación de un cuadro? ¿qué le sucede a ese escritor cuando se siente prisionero de una fuerza inevitable, la pintura? ¿cómo intenta, entonces, decir el desgarramiento producido por las imágenes situadas sobre el lienzo?

En primer lugar, se hace necesario aclarar que esa fuerza lacerante no es algo en el cuadro, ni tampoco algo puro en el escritor dentro del cuadro. La *liaison* " [...] entre el cuadro y yo; o sea una exigencia que mi corazón dirigía al cuadro y un desgarramiento que el cuadro producía en mí. . . " (1)

Para intentar alguna respuesta a estas preguntas, quisiera referirme a las cartas que Rilke escribe, casi diariamente, a su mujer desde París en 1907, en las que habla de sus visitas a una exposición retrospectiva de Cézanne. En ellas Rilke relata lo ocurrido en la sala donde se exhiben los cuadros del pintor. Allí, cuenta haber experimentado como una inmediata retención proveniente de los cuadros de Cézanne, como si su situación frente a ellos fuera de entera *disponibilidad*, suspendiendo todo aquello que no perteneciera a ese puro acto de mirar.

Al mismo tiempo, recuerda las palabras de su acompañante en la exposición: " Se ha quedado sentado ahí delante igual que un perro, mirando solamente, sin nervios, sin segundas intenciones. " (2)

Rilke como un animal que sólo miraba, sin ninguna otra intención que no fuera la de mirar. Algo así como una atención animal "[...] que sostiene una objetiva y paciente vigilancia en los ojos no interrumpida por ningún parpadeo" (3), o también, una detención contemplativa apasionada en su inhumanidad. Porque esa atención habita y envuelve el corazón de la obra de Cézanne, designa, en su acontecer, el trabajo en y sobre la forma de la pintura: "Pero de Cézanne aún quería decir que nunca se había visto antes hasta qué punto la pintura acontece en los colores, cómo hay que dejarlos solos para que se expliquen recíprocamente. Su trato mutuo: esto es la pintura. Quien se entromete, quien

ordena, o hace intervenir de una u otra manera su superioridad humana, [...] turba y confunde su acción. " (4)

Se trata, entonces de formas de arte no impregnadas de sentido de humano. Por el contrario, trabajadas en su propio sentido artístico; abandonadas a la soledad del trato mutuo de las formas. Obras que pretenden una comprensión despojada de la condición hombre. Obras que expulsan la mediación de la comprensión humana, para en cambio requerir un acercamiento objetivo.

En otra carta, fechada el 23 de octubre, Rilke se detiene en el autorretrato de Cézanne para referirse a lo *grande e incorruptible* de la mirada objetiva del pintor. Mirada que se muestra en el hecho de que al representarse a sí mismo no intente explicar su expresión en lo más mínimo, sino que lo logre " [...] con humilde objetividad, con la fe y la imparcial curiosidad de un perro que se ve en el espejo y piensa: mira, otro perro. " Nuevamente, la comparación con lo animal designa a lo inhumano como valor del arte de Cézanne. Eso que parece señalar la imparcialidad curiosidad de un perro.

¿Mantenerse inmóvil frente a los cuadros de Cézanne? ¿permanecer, allí, atrapado por una fuerza que *vacía de segundas intenciones* a quien se detenga a mirar?

Rilke se mantiene en ese lugar, pero a la vez necesita hacer el relato de lo visto. Cuando el deseo de contar lo mirado se le impone como una necesidad, acude, para decir esa fascinación, a razones personales. Cito convencido que fueron sólo razones personales, interiores, las que me hicieron detener contemplativamente ante unos cuadros a los que poco tiempo antes no hubiera quizás dedicado sino un fugaz interés, sin volver luego para mirármelos con más apasionada curiosidad. No es la pintura lo que estudio (pues, a pesar de todo, ante los cuadros permanezco inseguro y no aprendo bien a distinguir entre los buenos y los que no lo son tanto, confundo constantemente los más antiguos con los más recientes). Lo que yo reconocí fue el viraje que constituye esta obra, pues a lo mismo había llegado yo con mi trabajo, o al menos me había aproximado a esa meta, preparado sin duda desde hacía tiempo a este acontecimiento único, del que tanto depende."

En el despliegue de íntimas razones, en el merodeo de su atenta mirada, muestra las impresiones provocadas por la pintura (aquello que el cuadro produce en mí). Sus palabras subrayan el duro oficio de Cézanne. En ello reside, probablemente, la causa de su atenta contemplación. Razones personales, interiores que al desplegarse no ofrecen el saber de un crítico de arte, sino otro saber que vacilante se confunde con el propio trabajo de escritor.

La permanencia es en la obra de Cézanne, en el trabajo del pintor sobre la forma. Sus pinturas exhiben la dignidad de un hacer que se piensa como tal. Y porque el pintor ha calibrado hasta la menor partícula, desde su ágil conciencia, puede lograr un trabajo exento de caprichos.

Si hay pobreza en Cézanne, es aquella proveniente de su despojarse para el trabajo. En sus cuadros se halla presente la abnegación del trabajo sobre la forma. Abnegación, que al conmover la mirada de Rilke, la carga de apasionada curiosidad.

Nada más inevitable, se lee en las cartas, que pararse delante de los cuadros con inflexible atención y sentir la exaltación de la propia sensibilidad, sentirla hasta en el sueño o en la sangre. Aunque lo difícil esa acertar con palabras la relación entre los valores puestos allí en juego.

Cuando se trata de dar cuenta de hechos pictóricos, las palabras se sienten incómodos, no son suficientes: "Ya ves lo difícil que se hace aproximarse al máximo de los hechos . . .", escribe Rilke. Dificultad que trae la interrogación por el lugar destinado a los ensayos de escritores sobre pintura. Escritos, que al no desplegar ninguna erudición alrededor de la obra de un pintor, se apartan de la *crítica de arte* para situarse en las fronteras de lo literario.

Para los atentos ojos del escritor, el espacio de la pintura se ofrece como una especie de fuerte imán que captura y desata preferencias estéticas; que lo obliga a argumentar sus inclinaciones desde lo literario.

También José Lima, como Rilke, queda retenido por alguna pintura y se comporta ante ella como si su cuerpo entero no fuera más que un mero auxiliar de sus ojos. (5)

¿Por qué aparece el poeta Lezama ligado como tanta pasión a la pintura de Henri Rousseau, cuál es la razón de elegir, como epígrafe para uno de sus ensayos, las palabras de Baudelaire que dicen: "Le meilleur compte rendue d'un tableau, pourra être un sennet ou une elegie" ?

Indagar, entonces, las relaciones establecidas por el escritor en algunos de sus ensayos entre las imágenes de la pintura y las enhebradas en la poesía, es el propósito de las páginas que siguen.

"Un día llenó de júbilo más a sus nietos que a sus hijos. Traía un cofre alemán, muy ornamentado de relieves barrocos, diciendo en el momento en que lo enseñaba: Es de un pueblo de Alemania, que vive tan solo dedicado a hacer estos cofres. Cení vió el camino trazado entre las cosas y la imagen, tan pronto ese pueblo empezó a evaporar en sus recuerdos. Veía, como en un cuadro de Breughel, el pueblo por la mañana comenzando sus trabajos de forja, las chispas que tapaban las caras de los artesanos, la resistencia del hierro trocada en una médula parecía que se golpeaba incesantemente la espalda del diablo." Lezama Lima. *Paradiso*

Quizás en los ordenamientos imaginados y señalados por Lezama desde el ensayo *La gitana dormida* (6), se puede leer un modo ejemplar del poeta en su acercamiento a las imágenes de la pintura.

Rousseau, un tierno hombrecito dotado de una fascinante risa gala se convierte, tal vez debido a su afición por la flauta, en el *encantador de la familia*. Su arte sólo puede surgir de un encantamiento. Como encantador de las hojas, de la amistad, de las casas de su pueblo, hace que lo real o la naturaleza, siempre se transforme en otra cosa; que se desee acariciar la textura de las hojas; que se dude si esas eran casa pueblerinas o castillos de libros de horas.

Posee el secreto de su oficio, *sabe lo que tiene que saber, sabe lo necesario para su salvación*, comprende que su arte es fugaz instante y perduración a la vez; sabe, entonces, que la justicia poética le pertenece. Puede, prodigiosamente, hacer de un instante un tiempo eterno ("Prodigio del instante que se hace secularidad.") Conciente de su arte, insiste sobre los detalles que lo alucinan.

Si un pintor sabe tender bien sus redes logra que el espacio, la extensión se le rinda, en esa batalla librada plano tras plano con la naturaleza: "Plano tras plano, como una batalla donde alternase el trabajo de vencimiento de la naturaleza, después de mostrar la serena abundancia de sus dones.", se lee en el ensayo cuando Lezama compara la resolución pictórica de Rousseau con la de Breughel.

En *El verano* de *El Aduanero*, los objetos pierden la finalidad que poseen en el mundo de los hombres, allí "[...] no parecen tener el destino de marchar hacia una finalidad de rendimiento ante las redes formales del hombre, sino que permanecen en su mundo interpretado." Pero, ¿qué le ofrece a Lezama esa tela encuadra dentro de un noble reposo sin cansancio? No ya una simple mano, sino una mano con destino marcado, *mano estudiada, reordenada por Rousseau; o una hoja convertida en el inmenso conjunto del follaje*. Sin embargo, mano y follaje guardan para sí el momento del encantamiento. ("[...] las cosas situadas en el lienzo tienen todas una importancia sagrada, son una caligrafía descifrada desde la pequeña hoja con sus líneas de secretos laberintos, hasta el sol que apoya la selva para su penetración.")

El hechizo oficiado por Rousseau puede someterse, además a la prueba de comparar algún cuadro suyo, el ejemplo es *La calea de papa Junot*, con una fotografía (7). Una pretendida exactitud pasada a la tela revela detalle a detalle, para Lezama, la *poderosa fuerza de transformación de los hechizamientos de El Aduanero*. Transformación, mutación que consiste en trocar el espacio de la tela por un tiempo paradisiaco; esto es, en *aquietar la visión*.

Allí donde el espacio se aquieta, ocurre la confluencia de todos los colores en uno. "Allí acuden todos los colores que quieren sumarse, cerrarse

en el uno, después, despertados, empezamos a unirlos por su amistad o por la intranquilidad de sus deseos. Es la misma prueba que podemos señalar para la poesía; para que la palabra escogida consolide su eficacia tiene que haber brotado de todas las palabras [...] (esa) la única palabra soplada por el ángel [...] la sola palabra que vuela como un punto que vuela, pero siempre detrás de esa única palabra reducida, han de encontrarse todas las palabras en ascensión hacia el movedizo punto inefable." (8)

Hablar sobre la pintura de Rousseau no es, para el escritor, un intento de clarificarla. No hay en los cuadros de *El Aduanero* ninguna promesa de coherencia, tampoco ningún recuerdo de concordancia, sino más bien un deseo de redoblar el encantamiento producido por las imágenes. Un deseo de responder, también, a la insistente pregunta por el pasaje de la naturaleza al ámbito de las imágenes, o más precisamente, al ámbito poético. Espacio nombrado e instaurado, en el comienzo de *La gitana dormida*, como el de un tiempo gozoso para la mirada.

Porque Lezama *siente* en *La gitana dormida* un orden que se asemeja, que con mucha frecuencia coincide con los dictados por *mi raza*, aparece como retenido por la fuerza de ese cuadro de *El Aduanero*.

Hay allí, en el conjunto formado por esas dos imágenes, un sentir constantemente que la vida va a morir y que la muerte va a vivir, o mejor, el advenimiento de la muerte, *el aliento de la muerte*. Lezama dice sentir con esas dos imágenes que "[...] la muerte está pegada a nosotros: Eso lo siento vivazmente en el cuadro de *El Aduanero LA GITANA DORMIDA*."

El escritor se interroga por la extraña ligazón entre dos incomprensibles cercanías, la de la gitana que duerme y la del león que rastrea; y hace de esa pregunta el corazón del ensayo. Desde ese punto de encuentro, irreductiblemente extraño, extiende su palabra de poeta dejando fuera cualquier argumentación que tienda a explicarla.

El movimiento de *La gitana dormida*, no ajeno al de sus otros ensayos, consiste en apartarse de la rotundidad de cualquier definición para indagar, en cambio, la relación entre las imágenes y mantenerla como inagotable. O también, intenta mostrar cómo la ligazón entre esas imágenes y al mismo tiempo se resiste a la claridad.

Eludiendo la explicación, la simple transparencia, Lezama quiere ofrecer otro recorrido: aquel que mantenga el carácter enigmático de las imágenes mostradas en el lienzo de Rousseau.

En la paradójica diversidad de dos mundos, el del sueño de la mujer y el del rastreo del león, parece hallarse la verdadera causa de su elección. Dos mundos que deben ser mantenidos en su diferencia, dos mundos como dos ámbitos inconciliables.

El hechizo logrado en la pintura de Rousseau es retenido por el poeta Lezama en su ensayo. Mantener una eternidad inocente y alegre, donde el león siga rastreando y la gitana durmiendo; mantener dos imágenes en el equilibrio de una relación alcatoria, colocadas en un espacio donde a la existencia de una gitana dormida le corresponda la imagen de un león rastreando; sostener la copresencia de dos imágenes a través de la enunciación poética, es el anhelo del escritor.

Allí donde la escritura de Lezama se quiere apoderar de las imágenes, se aventura en su presencia, y las anima desde la necesidad que de ellas tiene para su imaginación: "Hemos creado algo que nos destruye, pero ahí es donde siento ese cuadro de *El Aduanero*, necesario en mi imaginación."

Pero, esa necesidad significa también un peligro: el de la disipación de las imágenes y, acaso, el de la mirada anclada en ella. ¿Son esas imágenes, su presencia, las que hacen sentir un fuerte aliento de muerte, las que ponen en peligro la subjetividad?

La atención de Lezama sobre el cuadro parece provenir, entonces, de la copresencia de dos elementos discontinuos, de una relación no fundada en la continuidad, de un encuentro traído por el azar. "Lo que menos enlaza a la gitana durmiente con la cercanía del león es la inminencia mortal. El hecho es que uno está al lado de la otra, lo indescifrable es la lejanía de la muerte [...] la pureza de *El Aduanero* está en haber acercado la gitana al león, sin que quepa la menor posibilidad de que sea destruida en el sueño. Su hechizo en esa situación es superior a la distancia, a la causalidad y al hábito esperado."

Si lo recobrado por el azar es una presencia peligrosa y tan fascinante como él, que finalmente se disipa en sí misma, el presente de la descripción no está ya para representarla, sino para subrayar, para indicar de modo incisivo la irrupción de esa presencia: "[...] es decir, aquello que simplemente está allí, sin significación ni prueba, y a partir de lo cual la condición de las cosas reales y presentes será definitiva o momentáneamente cambiada." (9)

La gitana y el león, dos imágenes heterogéneas porque no pertenecen al mismo mundo, pero marcadas por la mirada de Lezama como aquello que hiriente, de ahí el modo incisivo, la atraviesa. Entre esas dos imágenes se presenta algo así como un disturbio, una molestia, una sostenida interrogación. Su encuentro designa una relación nueva que es un hiato, una grieta destinada a mantener la distancia entre ambos campos. Cuando esas imágenes se encuentran en la tela de Rousseau, hay una asimetría, una discordancia esencial. En el ensayo se lee: "En el desierto, uno al lado del otro, el león y la gitana. El león, rastreando, la gitana durmiendo. Al lado de la gitana y de su sueño, el bastón, la mandolina y el porrón de agua. El león aunque está a su lado, no parece tener ningún interés en acercársele, olfatea como con cierta sospecha. La gitana está escondida en su sueño, parece que mientras no despierte no tendrá que temer nada del león."

¿Cómo, entonces, referirse a esas imágenes azarosamente ligadas, si esa indescifrable *liaison* desaloja el modo descriptivo?

Se podría aventurar, que Lezama relanza la visión de aquellas imágenes en el seno de otros ámbitos, discontinuos ellos mismos: el del sueño y el del recuerdo. Ante los cuadros de Rousseau el escritor se comporta como Rilke lo hacia respecto de los de Cézanne. Se queda ahí delante igual que un perro, sin nervios, abandonado a la pura presencia de las imágenes; sólo sostenido por una paciente vigilancia en los ojos, no interrumpida por ningún parpadeo, negándose a heredar, absteniéndose de heredar otra mirada. (10)

Otro cuadro de El Aduanero captura, también por la extrañeza de sus imágenes, la atención de Lezama: " Todas las cualidades de su gloria se encuentran en un cuadro EL PASEO, donde su esposa avanza como una gran dama, un poco extrañada por haberse quedado abandonada en el bosque. " En ese momento Lezama imagina a Rousseau, a la mirada de Rousseau, cuidando a la esposa, y a ella oyendo una voz, la del "guardián invisible".

A partir de esta última cita, quisiera enlazar las imágenes allí evocadas con otras, elaboradas en el capítulo nueve de *Paradiso*.

"El sueño sobre mi carne/ asegura su isla
leve." (de *Figuras del sueño* en *Enemigo
rumor*)

Hay, el capítulo noveno de *Paradiso*, una vuelta sobre *El paseo* de Rousseau. Cemí en su duermevela, regresa al cuadro de El Aduanero; pero antes de sumergirse en la evocación del cuadro tiene un extraño sueño.

El personaje sueña, o cree soñar, que interviene en una silenciosa y exótica cacería. Así, el lomo acerado de un elefante, la cesta con la comitiva de flecheros, y finalmente, un tigre penetrando en la trampa de silencio que lo va a destruir, (*ese tigre que mastica la luz*), pueblan la noche de Cemí.

Sueño artificial que, provocado por el uso de polvos antiasmáticos, enhebra una serie de imágenes y convierte al soñador en *análogo o pareja de los contrarios más inesperados en sus mutaciones*.

Sueño extraño que deja al despertar luna singular sensación, la de poseer una *colección indefinida de silencios*.

Con el silencio, parece indicarse la continuidad del sueño en recuerdo. A través de esa gama indefinida de silencios, el narrador pasa del relato del sueño al relato del recuerdo. Porque Cemí sueña, es que puede internarse, abismarse en dos calidades de silencios.

Una pareja de contrarios inesperados (pero, ¿cómo saber aquello que trará el sueño? ¿cómo saber qué isla leve se asegurará el sueño?, el silencio de

la cacería y el silencio evocado en el cuadro, se acercan en la misma medida que marcan sus distancias. Si el silencio en acecho durante la cacería está destinado a hacerse añicos, aquel que envuelve la mirada sobre *El paseo*, es un silencio que no se desea quebrar: " [. . .] al despertar recordaba *El paseo*, aquel extraño bosque donde el aduanero Rousseau pinta a su esposa extraviada en un silencio que no quiere quebrar, portando un paraguas para una lluvia imposible, amuleto que parece entregado por su esposo para evitar cualquier sorpresa en ese extraño paseo [. . .] Aquí el silencio no persigue, acompaña. Es nada más que el primer espejo alucinante del bosque, al lado está el camino de regreso. "

Al abrigo de esa gama de silencios, las imágenes del cuadro recordadas por Cemí cuando despierta cobran otra presencia. Diferentes de las pictóricas, porque apelan a la combinatoria de las palabras, porque su materia es otra, el lenguaje, se instalan en su propio espacio de pertenencia: esto es, en el ámbito poético.

Entonces, como imágenes poéticas puras, acechan desde el silencio para dejarnos la extraña sensación de haber intervenido en una cacería o de haber presenciado un extravío.

Por el hilo del silencio quizás se pueda arribar al corazón del laberinto construido con esas imágenes poéticas; pero lo que se encontrará allí, será, todavía, más silencio. Será el *silencio de la araña en su ámbito*, o bien, el *silencio del ángel en su transparencia universal*.

NOTAS

- (1) Von Kleist, H., *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós Estética/3, 40.
- (2) Rilke, Rainer María 1985 *Impresiones sobre una marina de Friedrich*. julio de 1984, Escrita 6, Córdoba, ediciones Escrita.
- (3) Rilke, R.M., op. cit. 50
- (4) Rilke, R.M., op. cit. 56
- (5) Valéry escribe en su ensayo *Danza, dibujo y*

Dégas: "El artista destaca y se retira, se inclina unas veces hacia ese lado, otras hacia el otro, lanza miradas, se comporta como si su cuerpo entero no fuera más que instrumento auxiliar de sus ojos, y como si él mismo no fuera desde la coronilla hasta los pies más que instrumento al servicio del enmarcar, puntear, rayar, precisar." Citado por T. Adorno en *El artista como lugarteniente* en sus *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel

(6) Las citas y referencias corresponden al ensayo de Lezama Lima *La gitana dormida* publicado en la ya mencionada revista *Escrita* núm. 6, como parte del dossier *Escritores/Pintores* (1ra parte).

(7) En el ensayo Lezama alude a una fotografía que habría motivado ese cuadro de Rousseau para mostrar cómo sobre lo que él llama *lo inexpressivo* (la fotografía) opera el hechizo de lo poético, el hechizo de las formas poéticas.

(8) Lezama Lima, J 1969 *Todos los colores de Mariano* en *Tratados en La Habana*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

(9) Blanchot, M 1970 *El mañana jugador*, en *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Avila

(10) cfr Barthes, R. 1982 *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*, Barcelona G. Gili, 98.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Adorno, Theodor W. 1962 *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel.

Barthes, Roland. 1982 *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili

1986

Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces., Barcelona, Paidós Comunicación.

Baudelaire, Charles 1946

Curiosités esthétiques, París, Aubry

Blanchot, Maurice. 1970

El diálogo inconcluso, Caracas, Monte Avila.

Lezama Lima, José 1985

Poesía completa, La Habana, Letras Cubanas.

1988

Confluencias, La Habana, Letras Cubanas

1969

Tratados en La Habana, Bs As., de la Flor.

Rilke, Rainer María 1985

Cartas sobre Cézanne, Barcelona, Paidós Estética/3.

Revista *Escrita* 6, julio de 1984, Córdoba, ediciones Escrita.

LO MEMORABLE DEL MITO

Laura Cardona

La definición de lo que es el mito, la determinación de su lógica discursiva, el análisis de sus mensajes y códigos; la búsqueda de la versión original y pura, la interpretación de su verdad: éstos -entre otros- han sido los problemas que han solicitado la atención de filósofos e investigadores desde que la palabra mitología ha hecho su irrupción en el vocabulario del hombre. Su historia se remonta al mundo griego y se despliega en el tiempo, alcanzando un singular punto de inflexión en el siglo XIX, cuando desde distintas escuelas antropológicas y lingüísticas se constituye formalmente a la mitología como ciencia de los mitos. La erudición generada desde entonces y su concreción en vastos libros atestiguan un profuso trabajo encaminado, la mayoría de las veces, por el sendero de la confusión y del prejuicio. El mito ha sido para muchos mitólogos un discurso portador de historia obscenas, inmorales y de mal gusto; o en el mejor de los casos, el soporte de bellas anécdotas aceptadas por su encanto y fantasía, pero que de cualquier forma constituyan excrescencias a las que urgía cercenar si se quería preservar el "verdadero" sentido del relato, ya fuera histórico, ético o religioso. Esta postura se sostiene mientras perdura la creencia en el "milagro griego". La ecuación era simple: si de los griegos nació la filosofía, si de ellos emergió *un día* el logos -el pensamiento de la verdad y de la razón-, entonces esas historias poco lógicas, absurdas e irracionales constituyan un escándalo al que no era posible atender; o bien se lo eliminaba o bien se lo decodificaba para desentrañarle el "verdadero" sentido alojado en la opacidad de las palabras. Este gesto encontraba su confirmación en los mismos griegos, cuya actitud de menosprecio hacia el *mythos* era fundada y transmitida por los nuevos maestros de verdad: personajes como Jenófanes o Platón se encargaron de condenar las historias tradicionales por ser portadoras de palabras engañosas; las rotularon de *mythos* en oposición al discurso verdadero, lógico, transparente y preciso: el logos.

Lo que es necesario observar en toda esta historia, es que el criterio sobre el que se ha sustentado la mitología y por el cual el mito pasó a convertirse en objeto de estudio ha sido fundamentalmente el aspecto semántico. Un discurso era *mythos* en tanto relatara un determinado tipo de historias, ya fueran relatos tradicionales de genealogías de héroes y dioses, relatos de fundación de ciudades, cosmogonías o teogonías. La perspectiva impuesta por los mitólogos reducía al mito a un cierto género literario, que podía clasificarse en cuento, leyenda, epopeya o saga -siempre que estuviera habitado por aquello que se entendía como ficción, es decir, por lo sobrenatural.

La búsqueda de los orígenes del pensamiento mítico ha tenido diversas manifestaciones según fuera emprendida por uno u otro movimiento científico. Así, el mito como producto de una sociedad salvaje en un estadio primitivo, que duplicaba el rito en el plano de la lengua, era la teoría postulada por la escuela antropológica inglesa. El mito como "enfermedad" del lenguaje, generada por un exceso de significación en las palabras que por entonces ya habían perdido su sentido original y su relación plena con los objetos de la naturaleza, era la explicación sostenida por la escuela de la mitología comparada con Max Müller. O el método genético e histórico de la filología histórica, que por medio de la cronología intentaba establecer el origen y recorrido exacto de cada mito, creyendo así poder encontrar la versión original arquetípica y sus sucesivas deformaciones.

El punto de encuentro de todos estos estudios se centraba en la creencia en un mito original producido *ad illo tempore*, puro en su esencia oral y hallable aún en la proliferación de sus versiones "apócrifas". En definitiva se giraba en torno a una misma certeza: el mito era esencialmente su contenido; sus variaciones radicaban menos en su lógica constructiva o en sus códigos que en lo relatado mismo. Incluso para muchos estudiosos, la escritura vino a pervertir la pureza de esas narraciones orales con sus agregados tardíos y extemporáneos.

No es aventurado afirmar que la ciencia de los mitos ha nacido y se ha formado según operaciones -en el límite- reduccionistas que obstaculizaron un acercamiento más amplio a la problemática harto compleja del mito -sin por ello dejar de reconocerles su lugar en la historia de esta ciencia-. Así, por ejemplo, centrando la cuestión en lo que el mito relata, lo han instituido como paradigma de la Historia, narrada en un lenguaje que perentoriamente habría que traducir y resignificar; le han asignado un estatuto simbólico para descifrar entonces una verdad oculta.

El ingreso de Lévi-Strauss en esta historia varía radicalmente la perspectiva de la comprensión del mito (1). Descentró al mito griego de los estudios mitológicos para ubicarlo en una posición equidistante con los mitos de otras poblaciones, siéndole así posible contemplar con un nivel de mayor generalidad al pensamiento mítico.

Son muy conocidas sus conclusiones acerca de la imposibilidad de encontrar el mito original, ya que esencialmente no habría original: el estatuto del mito es virtual y anacrático.

Los temas se desdoblan hasta el infinito [...] Indiferente a la partida y a la llegadas francas, el pensamiento mítico no recorre trayectorias enteras: siempre le queda algo por realizar. Lo mismo que los ritos, los mitos son interminables. (2).

Se constituyen en el juego regulado de temas, de oposiciones, de asociaciones, de aproximaciones dentro de un mismo sistema que permite hacer

inteligible el mensaje que comportan. A estas afirmaciones hay que añadir la noción de mitismo y su diferencia con el mito: "Las obras individuales -dice Lévi-Strauss- son mitos en potencia, pero su adopción en el modo colectivo es lo que actualiza su mitismo".

Estas conclusiones arrojan una nueva luz sobre el objeto de estudio de la mitología, y permiten pensarlo desde una óptica completamente diferente. Al encontrar al mito entretelado en la red de las versiones transmitidas según ritmos y variaciones libres, al reconocer que el discurso mítico es fundamentalmente *habla*, se posibilita su desplazamiento del terreno del género literario, lugar al que había sido confinado. De esta manera, toda producción memorial puede ser contemplada desde una faz activamente protagonista, ya se trate de refranes, proverbios, genealogías, cuentos, epopeyas, cantos de amor o de guerra.

La noción del *mitismo* descubre en la oralidad el trabajo de la variación en la repetición. Las historias contadas de la boca al oído, mediadas indefectiblemente por un sujeto transmisor que introduce diferencias en el relato que ha recibido, se modifican dentro de la tradición: porque hay transmisión oral hay transformación, y desde ella emerge algo siempre heterogéneo y diferente. En otras palabras: la ilusión del relato único e invariable se diluye. Sin embargo, el mensaje "memorable" nunca se ve amenazado. Si bien cada individuo puede quitar o agregar detalles o episodios, deslizando sus acentos personales, jamás se llega a modificar el núcleo central. Este tiende a permanecer dentro de lo que la tradición ha producido y por lo cual ha sido producida. Es la misma comunidad la que provee sus propios mecanismos de control (3).

Se puede hablar entonces de toda una memoria social que teje su cultura en la oralidad, y fundamentalmente lo hace sin tener conciencia histórica. La perspectiva de la historia sólo se introduce por medio de un trabajo interpretativo, exterior al proceso de formación del mito. En este sentido, la diferencia puntualizada por M. Detienne entre *exégesis* e *interpretación* es esclarecedora:

La exégesis es el comentario incesante, y también inmediato, que una cultura se da de su propio simbolismo, de sus prácticas, de todo lo que la constituye como cultura viva. Palabra parasitaria, que aprehende todo lo que puede evocar, la exégesis prolifera desde dentro [...]. No hay tradición viva sin el susurro de la exégesis que da de sí misma y que la habitan, que forman con ella una unidad inescindible, mientras surge la interpretación, mientras hay distancia y perspectiva externa sobre la tradición memorial; [...]. Para que la interpretación se instituya es menester ponerse a discutir la tradición, comenzar a criticarla (4).

Los mitos del grupo -afirmaba ya antes Lévi-Strauss- no se discuten, sino que se transforman creyendo que se repiten. Al estudioso, a quien esencialmente le está vedado el trabajo de exégesis, sólo le queda entonces el

de la interpretación.

La labor de interpretación de los mitos griegos ha derivado generalmente en una actividad hermenéutica, cuando no los ha relegado al país de la ficción o del error. En el primer caso, asignándoles un valor de verdad, el trabajo ha consistido en traducirlos a otra lengua "más inteligible", dado por supuesto que el texto no era más que una expresión alegórica. En el segundo, el gesto despectivo que reclusa en la mitología a todas esas absurdas historias tradicionales, encuentra su origen en las afirmaciones de Platón. Ambas actitudes fundamentan su operatividad en la artificial oposición *mythos/logos*.

La historia de la palabra *mythos* en el mundo helénico es larga y sinuosa. Para los griegos que no escucharon las diatribas de Jenófanes contra las historias populares ni conocieron la filosofía de Platón, la palabra *mythos* no constituía un espacio conflictivo o polémico. Tampoco debía entonces su significado al *logos*, ya que la lógica binaria de las proposiciones contradictorias (verdad/no verdad) aparece recién cuando la filosofía impone su discurso de verdad. Antes que eso ocurriera, *mythos* y *logos* eran significantes intercambiables; no se distinguían por sus valores semánticos; su significación se neutralizaba en la referencia de un *relato*, a la *palabra* de loa a los dioses, al *discurso* del saber preservado del error y del engaño.

Mithos podía señalar también, inversamente, el lugar que ocupaban las historias "engañosas": los relatos de ilusión, impíos, nacidos del rumor esparcido por los poetas para seducir a quienes prestaban sus oídos a esas apócrifos narraciones (es en Píndaro en quien queda atestiguada esta noción de la palabra mentirosa y engañadora). O simplemente podía aludir a los argumentos inverosímiles que la gente se contaba (al decir de Herodoto), historias falaces y conocidas por todos que no se relacionaban precisamente con las teogonías o la teología.

La palabra *mythos* se recubre así con el *gesto* que afirma o que excluye, sin portar todavía una marca semántica específica. Esto ocurrirá -insistimos- cuando Platón, censurando la metodología de la *paideia* griega (fundamentalmente por su carácter oral) acuñe la palabra mitología, para habitarla con las "historias de nodrizas", aquellas fijadas por Homero y Hesíodo: historias que persuaden, que fascinan por lo fabuloso y maravilloso, pero que no dicen la verdad, que no respetan los designios de la razón. El *mythos* queda de esta manera asimilado a cuentos de viejas, a lo fantástico propio de la expresión oral y de los géneros poéticos. Es éste el horizonte que se constituye como discurso de la alteridad; discurso casi de la demencia, hablado por el escándalo y la sinrazón. Entre *mythos* y *logos* ya no hay comunicación posible.

Lo que se puede leer en esta historia es un derrotero de la palabra *mythos*, marcado por la disponibilidad del significante a usos diversos. En este camino, el trabajo de la interpretación ha hecho suya la misión de asignarle un significado a las palabras de ese extraño discurso; discurso que se ignora a sí

mismo y que esencialmente ignora a las voces que desde la exterioridad se obstinan en hacerlo hablar. En su mutismo e indiferencia impone, reclama el advenimiento de una voz que hable de él o sobre él para decirse, y esto no puede ocurrir sino en otro espacio y en otro tiempo diferentes a los suyos, a través de una lengua y un pensamiento que le son radicalmente extraños. En y por esa operación de hacer hablar al mito, el mito se ha perdido ya irremisiblemente.

Nos queda el *mythos* como texto escrito, condición de posibilidad para que se desarrolle toda una polifonía interpretativa. Sin embargo, toda marca de escritura impone una fijación y una elección. Perdida en la oralidad la ilusión de una narración total, subsiste el acceso al relato lineal, que elimina la progresión infinita de todos los posibles: queda una versión del libro infinito.

La escritura enmascara e inmoviliza al mito, establece un abismo insoslayable con la palabra viva, pero al mismo tiempo lo salva del olvido. Memoria que burla al tiempo, la escritura preserva historias que ya no son sino un resto de los mitos vivos.

¿Qué es entonces lo que cada versión ha fijado? ¿Qué nos queda de esos relatos de lenguaje antiguo, eco a su vez de lenguajes más antiguos?. Marcel Detienne arriesga una respuesta: lo memorable. No en los términos simples de un enunciado, de una historia; sino en el sentido del trabajo autónomo de una memoria que parece repetir algo esencial. Lo innombrable del Nombre, aquello que emerge en la repetición y en los nombres que nos son radicalmente extraños, prolifera sin detención en el Relato Inmemorial. Y cuando nos parece que lo hemos aprehendido, el mito, indiferente, nos remite incesantemente, en su mutismo, a otro lugar. "[...] lo esencial, lo que obtiene el acuerdo de todos, quizás deba decirse y producirse en otra parte [...]" (5).

Sin duda, a nosotros, que ya no podemos escuchar, nos ha sido deparada la experiencia de un encuentro siempre posible: nuestro destino como lectores puede aún sumergirnos en las aguas de la palabra perdida...

NOTAS

(1) Las preocupaciones que a pesar de ello siguen exhibiendo estudiosos como G. S. Kirk para definir lo que es mito y lo que no es, partiendo de semejanzas y diferencias con el cuento folklórico o la leyenda, resultan increíblemente ineficaces en el estado en que las investigaciones se encuentran actualmente. Esa actitud vendría a confirmar el modo de operación citado anteriormente: Kirk seguiría trabajando en el horizonte del enunciado para desestimar así el marco de la enunciación.

(2) Cf. Lévi-Strauss, Claude. 1978. *Lo crudo y lo cocido*, 15, Fondo de Cultura Económica, México.

(3) Esta afirmación que en presente trabajo adquiere un matiz axiomático y que es considerada ya como un dato apriorístico, es el resultado de la larga observación y del estudio de la producción mitológica que realizara Lévi-Strauss en diferentes comunidades, y cuyo desarrollo detallado y minucioso se encuentra consignado en sus

Mitológicas, 4 volúmenes, 1978. México, F.C.E.

(4) Detienne, Marcel. 1985. *La invención de la mitología*, 89, Barcelona, Península.

(5) OP. cit., 164

BIBLIOGRAFIA

- DERRIDA, J. 1972 *Dos ensayos. La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*, Barcelona, Anagrama.
- DETENNE, MARCEL. 1985. *La invención de la mitología*, Barcelona, Ed. Península.
- KIRK, G. S. 1985. *El mito*, Buenos Aires, Paidós
- LEVI - STRAUSS, CLAUDE. 1978. *Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica
- RITVO, JUAN B. 1985. "Escritura áurea y discurso mítico", *Conjetural*, 6, (Bs. As. marzo), págs. 92-107.
- VERNANT, JEAN PIERRE. 1977. *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (en colaboración con Vidal-Naquet, P.), Madrid, Taurus.
1985. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel.
1987. *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid, Siglo XXI

EL ARTE DEL OLVIDO, de Nicolás Rosa (1990, Bs. As. Punto sur)

Graciela Cariello

"Poeta es el que recoge, no el que siembra"

Nicolás Rosa

En el arte del olvido suena una voz. Cref, al leerlo, oír la voz del maestro. Vana ilusión de representatividad: la palabra escrita reproduciendo la voz tantas veces oída. No era, sin embargo, ese espejo, sino un simulacro: lo que había emigrado de un texto al otro y de ahí a mi lectura, era la voz obstinada de la insistencia.

No voy a dar cuenta del libro; quiero decir, no voy a contarlo. Voy a tratar de mostrar algo del paso por él de esa voz.

Tres veces se registra el nombre (del libro): dos junto al del autor -la primera y la tercera-; la segunda, sólo el título, como eco de la tapa, en la página en blanco, único trazo negro, arriba, a la izquierda, casi saliendo, casi borrándose. En la tercera, el nombre propio se hace mínimo, y máximo el título, y, entre peréntesis, una aclaración como explicando la borradura.

Esto, hasta aquí, podemos suponer, es arte de imprenta, no de escritura. Pero ¿dónde (me lo pregunto siempre) empieza realmente un libro, la escritura de un libro?. La portada tiene nombre propio de autor, y sin embargo ¿es por eso más, o menos, ajena al libro?

Empiezo -o sigo- entonces, por el índice que aquí, ocupando una página, leído por sí, traza una figura de líneas de subida y bajada de la voz: márgenes, entradas, paralelismos.

En este índice, la seriación pasa a segundo plano. No cuenta (no se focaliza) el ser primera, segunda, tercera, sino el ser "partes". Parte (sector, sección) que también evoca el partir, el salir desde un lugar. ¿De dónde (y, más inquietante aún, hacia dónde) parte cada parte?

Leo la desigualdad de las partes, de la primera a la tercera: disminución del número de páginas, inversa a la intensificación de los títulos -de fantasmas a oro a olvido-. Los fantasmas son de la crítica, pero sabemos de la ambigüedad del genitivo, ¿quién pertenece a quién?. El oro del linaje es el linaje del Oro: un fantasma, podría decirse, más resplandeciente. Y por último (como la última y más ibntensa manera del ser) aquello que "Dios nos depara" (1): el olvido. Pero Borges también dijo "sucesión", y la pregunta nace, inevitable: ¿qué sucede, le sucede al olvido? El olvido, que ambiguamente se erige en arte por el título que abre el libro, en este lugar no recupera ni mantiene la doble atribución de sujeto y objeto: el olvido es, textualmente, textual. No es el texto

que olvida, ni el que olvida al texto. Es la textualidad misma del olvidar.

La voz, escandiendo la letra de este índice, lo convierte en lo que el significante clama. Señala, más que dice, hacia lo que muestra: Lector, estás entrando en la aventura -el descenso- de la letra. Sumergido en el Leteo, saldrás no hacia la claridad del significado, sino a lo tenebroso del significante: un Infierno.

Salto por sobre el prólogo que, como todo prólogo, tiene vocación de epílogo. Tenemos (tengo, al menos) un irresistible hábito de leer los prólogos al final (o no leerlos). ¿Será por eso que éste no lleva título de Prólogo? Prefiero tomarlo no como una trampa sino como una delicadeza del autor, una deferencia a mi libertad de elegirle un lugar a esta nota (presumo) explicativa, y entro como quien dice "de lleno" en la "Parte primera".

¿Pero qué es esto de entrar "de lleno"? Un gran vacío sigue al título. Y después, la cita. De la cita, suena, entre otras voces, la voz leída (después) (2) del autor, que cito: [...] la poesía es la tentación del desastre". Mi lectura cita la cita y ya no sé, en en esta banda de Moebius, dónde empezaba y si empezaba en algún sitio. Sólo sé que hay algo del desastre que amenaza con su inminencia.

También sé, pero ésta es la lectura de la relectura, que no voy a leer un sereno libro de crítica o teoría.

Y aquí está el nudo de la cuestión. El nudo en la garganta, si se quiere. Ese que dificulta la salida de la voz. Que cuando sale, entonces, es "[...] la voz de las entrañas -y si se quiere, el llanto de la tragedia griega: sonido y olvido de la palabra". (3)

Cito y vuelvo a citar. El texto que me alucina, me convoca no a la distancia crítica, crítica de la crítica o de la teoría, metacrítica o como quiera llamarse. El texto me llama, me convoca, a la avidez, a la pasión.

La voz sube y baja por el texto. Casi cada página tiene esa bajada de la voz, casi vuelta murmullo en el oído, que es la nota al pie. Largas notas al pie, que a veces pasan de una página a la siguiente, texto que se hace íntimo susurro, dislocando al otro, el de arriba, obligando a retomar párrafos, cortando la secuencia y el aliento de la lectura, y que me producen el efecto de *apartes* teatrales. Allí me detengo largamente. Allí el texto parece hablarme más directamente. Digresiones retóricas aparentes, en realidad concentran el espacio donde mi lectura se encuentra con la voz y dialoga. Allí *me* aclara, *me* implica. Dice: "como es sabido", y le respondo -claro. Dice: "el término está tomado de..." o "Adoptando la perspectiva abierta por...", y asiento. Dice: "Este concepto es altamente complejo...", y agradezco.

Es el simulacro de la voz del maestro, pero hecho cómplice conmigo, su lector-alumno. Conmigo juega el juego de enseñar. Pero enseñar es también mostrar. Y lo que muestra el ir y venir de la voz, es un diálogo de tres voces: alguien que teoriza, alguien que aclara, el Otro que introduce el margen

infinito. En esa brecha, en ese abismo, se cierne la gran respuesta. A ese juego sólo se responde de tres maneras, con las tres lecturas ciegas que cierran esta primera parte: la de la Historia, la del Deseo, la del Silencio. O (pero es otra forma de lo mismo) con otro texto que aspire al mismo registro.

La "Parte segunda" se abre también con una cita: Barthes toma la palabra (tres veces lo enuncia: una en el nombre de autor, dos en el título de libro). Tres son los manuscritos abolengos. Tres "restos" dice el texto. Con esos restos pone en escena dos escenas (la escritura - la lectura) y también pone en escena, pero con otros restos, la escisión radical del autor: el que escribe, el que lee. Las notas al pie son ahora citas, etimologías, definiciones, encuadres históricos, retóricos, teóricos. La teoría baja al sector inferior de la página. La voz (poética teatral) del texto, desaloja esa otra voz explicatoria, didáctica, magistral. La hace marginal. El texto cita al autor como autor de teoría: lo separa, lo escinde, lo divide en dos. Uno, perfundido, inscripto, anagramatizado (lo veremos) en el texto. El otro, especular, leyendo y leyéndose, desde el margen.

Torsión violenta del cuello, leer desde abajo la propia letra que se aleja hacia arriba es lectura, de todas, la más imposible. La página escenifica, una y otra vez, el corte inconciliable, pero también el triunfo rutilante del poema desplazando a otro lugar a su lectura: "allí donde yo soy no puedo pensar y allí donde yo pienso no puedo ser".

Pero entonces se trata de un texto poético que lee el texto autobiográfico para construir su propio cuerpo. Como todo poema, habla de una cosa y muestra otra (que puede, claro, ser la misma). Como toda metáfora, dice una cosa por otra. Y por lo tanto no la explica: la complica.

La "Parte tercera" se abre con una cita sin nombre de autor y que en el texto se ofrecerá como ambigua "desorientación del linaje".

El linaje desorientado, el objeto vuelto opaco de tanta luz: quiasmos, imágenes invertidas de la parte segunda; estamos descendiendo por el cono invertido del Infierno. Siguiendo la analogía, no olvidemos (o sí, que de eso se trata) que el último círculo es el de los traidores. Marchamos, tal vez, hacia una traición.

El decir sobre Borges deviene un decir sobre partes. Perversión de la parte, "parte imposible", el texto se propone como un roce de bordes. Nos asomamos al borde del Infierno. La traición inevitable será no la ingesta sino lo único que resta hacer: el olvido del Padre. "Padre textual omnívoro y omnipotente", "su herencia permanece indivisa". Todo el texto prolifera en lo múltiple. Ya no hay número de partes, sino infinita divisibilidad de las partes.

El texto habla, obstinadamente, de partes, de división. El texto está operando la división de la herencia. Peor como la división es infinita, la repartición es imposible.

No hay, en esta parte tercera, notas al pie. No hay margen.

Toda ella se ha vuelto margen, y al mismo tiempo, centro. Hay, sí, dos partes. Una, la que habla de/con borges, La otra, un intervalo. La voz -desalojada antes al margen- de la teoría, de la explicación, de la didáctica, deviene cierre, se erige en el lugar de la conclusión, hace efecto de obturación. Resume, traza cuadros. Alecciona. Pero no deja de ser -insiste en ser- un intervalo. La voz se repliega, se suspende. Intervalo vale por silencio musical: allí donde piensa, no es. Pensé, parafraseando al autor, al leer este último tramo del libro: "tantas inmortales palabras para escribir un intervalo". Pensé: ¿por qué no concluir con la otra voz, la voz poética que, recorriendo todo el libro, había acabado por desplazar a esta otra; por qué darle lugar de cierre a esta de la / una teoría?

Vuelvo a leerlo y creo adivinar un guiño, un juego, una complicidad: no es aquí donde soy, pero sin este lugar del -supuesto- saber, no habría lugar posible para el resto. Ese resto, el poema, resplandece, justamente, aquí: brilla, como se dice, por su ausencia.

Así, convocada por el simulacro, esta lectura que juega a descubrir la escritura de una voz, el circunloquio de la obstinación, el dibujo de la insistencia (que el prólogo, finalmente leído al final, confirma), interpelada por el texto que se enuncia como crítica y teoría, lo lee, poéticamente, como poema.

Sólo otro libro en los últimos tiempos me ha producido un efecto de lectura semejante. El otro, junto con este, los dos libros más bellos que leí desde fines del '90 hasta hoy; ambos alumbrando casi al mismo tiempo (y hablo de alumbramiento, dar a luz, parto) la memoria con restos del olvido, la memoria futura del pasado. El uno desde la iluminación del tiempo liberado en la música, el otro desde los fulgores de la imagen (todo lo que reluce es oro) invertida, investida, en la pulsión del Nombre. Uno borra el Nombre que deviene Letra: M será el personaje; Eme, articulado y pleno. No como el K gutural de Kafka, sino como el sonido de una pulsión oral: no el casi grito, sino la casi primera voz del infante ensayando un llamado. La letra es inicial del Nombre y también del Arte. Hablo de Música, claro; hablo de Moyano y *Tres golpes de timbal*.

El otro inscribirá los nombres en la imagen -poética- del oro, como el Otro, aquel de quien se trata, construyendo ese yo que habla desde ahí, donde el Oro reluce: el oro, dice Piccoli, otro poeta, oído. Ficción de la crítica, saturación del relato; uno y otro serán leídos, oídos, en clave (musical, imaginaria) de poema.

He recorrido al mismo tiempo las páginas en que Moyano presenta la construcción de un instrumento, de la historia-autobiografía del personaje-, de la Historia, a partir de un sonido, de un acorde, y éstas del arte del olvido en que se presenta la autobiografía de Sarmiento a partir del eco fulgurante del oro (el oro, sabemos, como la plata, tiene voz propia).

En ambos, tres son las señales: tres golpes, tres momentos, como la Galia, el Arte del Olvido, está "omnia divisa in partes tres".

Esta triangulación, que en nuestra cultura simboliza lo perfecto, pero también lo perverso, se erige en principiu del signo (pese a Saussure, que olvidó el acto de mostrar). Si estos dos libros se me ofrecen como dos vértices que reclaman un tercero, ¿cuál sería ese lugar sino éste, soberbio, del crítico que se dice poeta convocado por los textos, o a la inversa? O ese otro, más modesto, del presentador. Sabemos, por las reglas de etiqueta, que para presentar hacen falta tres.

¿Será casual que uno de los autores haya formado parte de un jurado (tal vez, para hacer más perfecta esta analogía, un tribunal) que dio al otro el premio al mejor libro del '90? Presentación, mostración, dedo señalando al otro: índice.

Vuelvo al índice y recuerdo: tres, número que rige la Divina Comedia, son los reinos por los cuales pasar. Para llegar al Paraíso?

La imagen invertida, nos lleva ahora, arrastrados no por la "bufera infernale" (o tal vez, sí, también por ella), sino por el "demonio de la analogía", desde los círculos del Paraíso hasta el Infierno.

Si el primero se abre con la figura paternal y amable de Barthes, el último se cerrará sobre la figura paterna y amenazadora de Borges. Juego fatídico de una letra a la otra, la misma (oh, la B de Beatrice), recorreremos el itinerario de la voz del padre sobre la que este hijo dilecto irá ejerciendo el parricidio, cautivados con él en las redes del poema. Y serán Blanchot, y Bajtin y Benveniste, sonorizando la P del padre... Y oigo, desde Sartre a Sarmiento pasando por Saussure o Searle, el sibilante sonido de la serpiente. Y ambas en unión mostruosa, cruzándose cuando el texto poético enfrenta a Borges y Sade. La S del sentido, del Sujeto, del Saber, sibilina, liándose con el padre en el rasgo común: lo inhumano, lo ilegible.

Oigo, también, la O del Otro, redondeando de asombros. Y oigo, finalmente, el anagrama. El sonido que atraviesa el propio Nombre: la segunda parte del oro, la primera del sarmiento (mineral, vegetal), para florecer (en este exceso de alucinación analógica) la rosa del nombre del autor. Creo que se esconde una verdad en este delirio: la construcción, en la biografía enajenada del otro, de la propia autobiografía -intelectual- del maestro, de quien aprendimos a amar/detestar al Padre. De quien aprendemos a olvidarlo, ahora, para definitivamente conquistar su memoria.

Juego de letras y sonidos, poema, este libro de arte, sobre el arte, deviene él mismo arte de sí. Arte de su propio recorrido: una voz que insiste pero no consiste, un obstinado de incipción y borradura, imposible de leer, como el maestro afirma: como todo poema.

Como todo poema -y no temo a la hipóbole- este libro no puede ser leído

(explicado, desplegado) sino mostrado, presentado, fulgurante en sí para ese otro que ahora podrá set el público, frente a ese gran Otro: toda la escritura que evoca. Y convoca, como todo poema, no al acto plácido y placentero de la lectura, sino éste de la escritura, cercano al goce y por lo tanto al dolor, en que la voz gime, vibra, estalla y, finalmente, se silencia.

NOTAS

(1) Borges dice, en el poema "Edipo y el enigma": "Dios nos depara sucesión y olvido". Borges, Jorge Luis (1964) *El otro, el mismo*, en Jorge Luis Borges (1974) *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.

(2) Estas palabras fueron pronunciadas en entrevista concedida por Nicolás Rosa a *Diario de Poesía* N° 19, invierno de 1991

(3) Idem. nota 2.

EN LA SEMIOTICA DE LAS PASIONES

Entrevista a Paolo FABBRİ

por Maria Nelida De Juano

La paradoja que plantea el hecho de que un semiólogo -que estudia el lenguaje y las ciencias de la comunicación - rechace la idea de publicar libros, no debe sorprendernos. El italiano Paolo FABBRİ, de 50 años, es ampliamente conocido en los círculos especializados de Europa, a pesar de su voluntaria decisión de mantenerse ágrafo.

Profesor de la Sorbona, en Francia y de la Universidad de Bologna, en Italia, sus opiniones sobre Lingüística y Ciencias de la Comunicación, enmarcadas en el ámbito de la semiótica de las pasiones, constituyen un valioso aporte a las más recientes investigaciones realizadas en el marco de estas disciplinas.

P: La Semiótica es una ciencia que emplea las estructuras lógicas del pensamiento. ¿Cómo es posible relacionarla entonces con las pasiones y con los valores? ¿Podríamos decir que las pasiones estuvieron incluidas en la Semiótica desde el inicio de esta ciencia o es un resultado de estudios posteriores?

PF: Creo que se trata simplemente de salir al encuentro de la gran ruptura que se da al pasar del primer libro de la Retórica del Aristóteles al segundo. Como sabemos, en el primer se ocupa de los silogismos, o sea de la estructura lógica y en el segundo, de la tipología de las pasiones sociales. Ahora bien, estos dos libros están ligados, ya que los silogismos tenían por finalidad suscitar las pasiones sociales. Nuestra tradición cultural, muy racionalista y "pathofóbica" eligió orientar sus reflexiones sobre las estructuras lógicas demostrativas, olvidando la dimensión pasional. Esto ha sido así hasta Roland Barthes, quien en su "Fragmento de un discurso amoroso" relanzó la problemática pasional en el interior de la Semiótica.

Por otra parte, esta ciencia ha trabajado mucho desde los comienzos hasta hoy, sobre el problema de la narratividad. Saliendo de una hipótesis lógico representativa - los signos no eran los representantes de una cosa, no representaban la realidad - el problema de la semiótica narrativa era dar cuenta en sus estudios de las concatenaciones de las acciones, como lo hizo Propp cuando estudió la historia de las estructuras de las fábulas representándolas como concatenaciones de acciones. Emerge inmediatamente que el hecho de la inteligibilidad del comportamiento humano -que son acciones -está exactamente ligado al modo con el cual las acciones suscitan pasiones y a su vez al modo

con el cual las pasiones llevan a nuevas acciones.

Los actos lingüísticos, están destinados a suscitar pasiones, o sea, cambios de estado del sujeto, cambios de sus sentimientos que son imprescindibles para la comprensión de las articulaciones de las acciones, que están en el modo de funcionar de todo sujeto. Las pasiones, por lo tanto, ya no se oponen más a la razón, según el viejo paradigma, sino a la acción. No se trata entonces, de introducir la problemática pasional, que en la historia se la filosofía o del psicoanálisis tiene una respuesta suficiente, sino de estudiar cuáles son los instrumentos específicos que la semiótica aporta para comprender las acciones lingüísticas y no lingüísticas que resultan aplicables para conocer las pasiones definidas a partir de las acciones.

P: Estas reflexiones sobre semiótica y pasiones, ¿incluyen conceptos del psicoanálisis?

PF: El psicoanálisis, para formular sus definiciones conceptuales y categoriales, considera el análisis pasional como síntoma de fenómenos más profundos. Un psicoanalista como André Green sostiene que es necesario construir una teoría de los afectos, que falta en Freud. De allí la necesidad de articular a la problemática pulsional y sintomatológica de Freud, una descripción rigurosa de las variaciones pasionales.

P: ¿Podemos decir que la dimensión pathémica puede prescindir de la categoría de sujeto, según es entendido en la perspectiva tradicional? ¿Son entonces las pasiones exclusivamente un "efecto discursivo"?

PF: En cierto sentido es verdad que nuestros análisis se refieren a un sujeto de papel, o de celuloide en el caso del cine. Son imágenes de pasiones representadas, pero también lo son de comportamientos, en los cuales el cuerpo es la forma y la sustancia expresiva para el contenido. O sea, un contenido pasional puede expresarse con una palabra, con una entonación, con un gesto, con un texto y también con una somatización, que para nosotros es también un texto, como lo es un gesto. En este sentido no reconocemos una distinción entre el sujeto real y el sujeto textual.

P: ¿La unidad del sujeto se mantiene, entonces?

PF: Nietzsche y también Freud nos han dado una respuesta. El sujeto está atravesado por varias instancias y no existe, entonces, estabilidad de la subjetividad, la cual se obtiene solamente, como un efecto a posteriori, como una reconstrucción constante. La subjetividad es una suma de instancias, con algunos momentos de cohesión y otros momentos de desunión. De cualquier

modo, la pasión es siempre una irrupción en la subjetividad que disocia al sujeto, pero al mismo tiempo, también lo une de un modo nuevo y le permite otras acciones.

P: Si no consideramos al sujeto como uno, ¿podemos hablar de amistad, por ejemplo?

PF: Si, es posible, por tratarse de una de las pasiones unificadoras del sujeto. Hay también pasiones que lo dispersan. Lo importante es pensar al sujeto como una instancia plural. Cuando decimos de manera natural "Esto es algo que yo no soy capaz de hacer", por ejemplo, es una estrategia que implica "yo, que ignoro" o "nací así" o "esta es mi educación". Dividimos siempre nuestro yo explícito en estrategias diversas: de excusas, de razones, etc. No hace falta la conciencia para pensar la división del sujeto, ya que es posible pensar que el sujeto consciente es un conjunto de sumas de esas estrategias diversas.

P: ¿Piensa usted que las pasiones son más importantes en las relaciones intersubjetivas que en la relación hombre - mundo?

PF: Pienso que las pasiones son siempre intersubjetivas en el sentido de que si la pasión es el efecto de una acción entonces, cada pasión es el efecto de una acción de un sujeto. Este sujeto puede ser un sujeto físico, moral, o también puede ser un hombre, un animal o un evento, por ejemplo, cuando me enojo porque no puedo hacer un trabajo. En estos casos hay siempre una especie de intersubjetividad. Para simplificar las cosas, decimos que hay una estructura interactuante.

P: En su opinión, ¿toda situación cultural -política, deportes, enfermedades, arte - involucra a la pasión?

PF: Así es. Pero hay que tener en cuenta los diversos tipos de discursos y los diversos tipos de lazos. Es necesario no exagerar al pensar la terminología pasional. No hay que olvidar que hoy no existe ningún análisis de universales interculturales a nivel lexical, de las pasiones. No hay una investigación general sobre el vocabulario emocional en todas las lenguas. Esto es un trabajo todavía para hacer.

P: El estudio de las pasiones nos aleja de la comprensión de la existencia de un solo mundo y nos lleva a aceptar la existencia de múltiples mundos que coexisten? ¿Cómo incide esto sobre los valores?

PF: Yo no pondría en relación necesaria la teoría de los mundos posibles

con la teoría de las emociones. La teoría de los mundos posibles fue elaborada para debilitar la dura problemática de la referencia de la racionalidad. Se partía de la idea de que el lenguaje constataba la realidad. Al darse cuenta de que esto es falso, se introduce el concepto de mundo posible para tornar más maleable el fenómeno de estas relaciones. O sea que el concepto de mundo posible conserva una especie de lejana nostalgia de la referencialidad. No creo que esto sea interesante para nosotros.

Nuestro problema es el de la competencia de la subjetividad en el cómputo de acciones y del estado del sujeto agente. No se trata de adecuación a la realidad, como ya dije. La realidad no es lo que está cerca de nosotros. La realidad es aquello que está delante de nosotros, está construida asintóticamente en el discurso. Nosotros avanzamos sobre la realidad produciéndola de esta manera, a través de fórmulas reguladas de estrategias. Naturalmente, éste es todavía un problema delicado, porque no sabemos si son sumables las estrategias discursivas.

Creo que el problema menos interesante es plantearse si hay una realidad vecina, delante o detrás de nosotros. Es interesante ver eventualmente cuándo con nuestras pasiones, con nuestras acciones, creamos efectos de verdad. Por ejemplo, la irrupción de la pasión a menudo produce un efecto de exceso de verdad de cosas no siempre verdaderas, pero que las sentimos como profundamente verdaderas. ¿Cómo sucede esto? Se trata, entonces, de describirlo. No es cuestión de postular una ontología filosófica, sino de construir la descripción de los simulacros, con los cuales creamos los efectos de verdad. Y la pasión crea efectos de verdad.

P: ¿Diría usted que las pasiones y valores son tan débiles como el "pensamiento débil" de esta era postmodernista, que están viviendo ustedes, aquí en Europa?

PF: Gianni Vattimo escribió en su último libro "La sociedad transparente", que ha terminado la gran teoría catártica de las pasiones, que él identificaba con el gran efecto estético de tipo ochocentista. El sostiene que hoy vivimos no tanto en medio de pasiones débiles, sino más bien de pequeñas pasiones que se repiten mucho y muy constantemente. Una metáfora de las pasiones débiles es hoy, según Vattimo, el paseante de las grandes ciudades, una especie de dandy, un poco "flaneur" de la pasión, con pequeñas excitaciones constantes pero sin la gran descarga emotiva catártica. Yo no estoy tan seguro de esto. Creo que no se trata de hablar de racionalidad fuerte o débil, sino de niveles de racionalidad y niveles de pasionalidad.

P: ¿Es su decisión de ser ágrafo una decisión pasional?

PF: Hay dos razones importantes: la primera es el placer de la oralidad, que es un hecho pasional totalmente y la segunda, para mi punto de vista más crucial, es una polémica interna muy fuerte contra la universidad en general, sobre la idea de que se juzga a una persona por el número de páginas escritas y no por la calidad.

P: Los Seminarios que usted dictó en mi país tuvieron muy buena acogida por parte de alumnos y profesores de nuestra Universidad. ¿No piensa visitar alguna otra vez la Argentina?

PF: Estuve allí durante un período muy feliz. La Argentina estaba saliendo en ese momento de una etapa muy difícil y yo recuerdo con pasión que se vivía en su país en ese año.

Me gustaría regresar. En aquel momento vi como se recibía la novedad de mi discurso; hoy me interesaría ver, con más placer, lo que se está haciendo en la Argentina ya que sé que se ha estado trabajando muchísimo en estas cuestiones.

UNA NOVELA CHINA

Juan Pablo Davode - Judith Podlubne

I. Una novela china

Cuando la presentación de *Canto catastro*, Bianco confesó que al leer el manuscrito de la novela, le había sorprendido que el narrador se identificase tanto con el personaje como para hacerlo crecer; porque se en los primeros capítulos Michino, su enigmático protagonista, mide dos metros diez, varios capítulos después medirá dos metros veinte. Tal vez sea la ligereza de ese gesto lo que nos hace encontrar ya en *Canto catastro* al narrador de *Una novela china* (1). Poco es lo que sabemos de él, pero un dato para nosotros esencial lo sitúa desde el comienzo: como Lu Hsin, él es también una habitante de Hosa-Chen, "ese archipiélago de aldeas al pie de las montañas Verdes" en el que la necesidad, "de manera misteriosa y fluida" ha sido abolida en favor de la pura posibilidad (2).

Sin ser cualquier lugar, la China no es tampoco ese universo exótico que los lectores occidentales imaginamos. Una serie de motivos que ciertamente evocan esa imagen trivial, estereotipada (la sutileza, la distracción, la discreción), y que constituyen por lo general atributos del personaje o del ambiente exceden aquí largamente ese papel, aun cuando no lo desconocen, y determinan la forma misma del relato. Como la de Lu, entonces, la actividad del narrador es distraída, parece depender menos de las exigencias narrativas que de las "fatalidades de un capricho". Aunque pensado en relación a Lu y al narrador mismo, admitámoslo, esto no deja de ser una atribución enfática. Si todo capricho compromete un gesto soberano, una afirmación extrema, concierne poco al modo indiferente de Lu y al tono ligero de la narración. Debiéramos pensarlo entonces en relación a todo aquello de lo que nos aparta y encontrar allí el sentido que nos interesa. Esto es, afirmar en el capricho no tanto la obstinación en algo que se quiere y se sabe que se quiere como la ocurrencia azarosa del incidente que complica las reglas. Así, cuando el narrador se distrae o da lugar a un capricho, la necesidad que gobierna el relato se desvía. Importa poco que Lu haya viajado a Pekín si el narrador decide luego, hacia el final de la novela, hacerlo viajar por primera vez. Tampoco interesa que a la señora Whu, "que no sale nunca, que no visita a nadie" la veamos, dos páginas más adelante, demorarse en una "ronda de visitas". Es entonces cuando "todos los gestos y las intenciones parecen extinguirse, en una cadena sin objeto y un brillo sin consecuencias".

Está también la discreción. El caso extremo es el de la madre de Lu, quien durante días se pasea por Hosa-Chen sin identificarse ante sus familiares por temor a resultar entrometida. Por amabilidad, por cortesía hacia su interlocutor, Lu acostumbra hacia el final de sus charlas a interrumpir discretamente las frases y permitir así que el tema se desvanezca. El narrador, que ha sabido imitar con eficacia ese movimiento, no duda en dejar pendiente situaciones que de cometer la indiscreción de comentar, anularían el efecto algo inquietante que su silencio provoca. Así -sólo por dar un ejemplo- nada sabemos acerca del motivo que obligó a Ma Whu a dejar a Hosa-Chen, ni de la equívoca situación que la vincula a Lu.

Empieza la novela y la voz del narrador, entre errática y sentenciosa, se pierde en reflexiones generales sobre el arte, la naturaleza, y la vida misma. Aunque sean estos los temas que la literatura ha explorado en profundidad el narrador elige, aun a riesgo de fracasar a cada paso, esquivar el impulso que lo lleva a seguir en esa dirección. Si ellos ingresan a la novela es menos como solemnes temas literarios que como los tópicos ocasionales de una conversación trivial. Imperceptiblemente, el narrador se pliega al ritmo ligero de las conversaciones de Lu. Guiado menos por las exigencias de verdad que por "las fluctuaciones de la imaginación", avanza imitando los pasos fluidos de una charla. Sin detenerse en afirmaciones contundentes, y eludiendo siempre la fuerza conclusiva del relato, sus palabras se mantienen en una discreta irresolución, que sin confundirse con el sinsentido, provocan sí que el sentido se desplace. "Como una música al azar del tiempo" la narración progresa, sin detenerse, dando siempre lugar a otra cosa. Quizás menos por imposibilidad de concluir que como un modo de evitar la explicación, las frases se suceden siempre sin determinación previa (3).

¿Que motiva el relato de la vida de Lu? La historia de Lu nos dice el narrador, merece ser recordada "como parte del trabajo, mucho más amplio y abarcador, de olvidarla". No entonces, por lo que tenga de característico. No es su individualidad, su originalidad (aquello que impresiona y permanece en la memoria) lo que él quiere darnos. Hay, nos dice el mismo Lu, miles de historias como la de él. "Todas esas personas ¿Cada una habrá hecho lo que yo? se dijo Lu. [...] Sí, que duda cabía, todos habían hecho lo que él y más también. Sólo había que saber verlo" (4). Afirmación que parece dar cumplimiento en el pasado a aquello que el narrador relega al futuro: "Lu se repetirá". Pero la historia de Lu no posee tampoco un carácter representativo, lo que sería un evidente retroceso. El rechazo de la metáfora, de su poder unificador, es aquí decisivo: "Detesto la unidad -dice Lu-. La vida es múltiple, detallada, dispersa. La metáfora lo coagula todo horriblemente" (5). La repetición es entonces la infinita diferencia de lo mismo, la dispersión a la que se le ha sustraído la unidad. El respeto de las formas -dice Wen Tsi- no es tanto la conservación de lo mismo como la observancia del rito con que con lo mismo adopta formas diversas". Por

eso el narrador dice -y nosotros sospechamos - que la historia de Lu no tiene en realidad mucha importancia. "Sucedo que me he enterado de la historia el viejo Lu, y podemos recordarla".

II Los oficios

La alternancia de las actividades de Lu Hsin, alternancia que agota un extenso repertorio de saberes y prácticas (idioma, genética, hidráulica, pintura, etc.) tiene, como se ha señalado, algunas afinidades con la de Bouvard y Pecuchet. Y aunque aceptemos que sea así hasta cierto punto (ambos recorridos se dejan escribir de manera análoga) pronto adivinamos que hay entre ellas una diferencia fundamental, que concierne sobre todo al sentido de ambas búsqueda. Cuando Bouvard y Pecuchet, perdidos entre los problemas y las paradojas que surgen a cada paso, y resuelven que no pueden avanzar más, se preguntan si todo eso no se tratará de una broma. Nunca responden, pero el silencio hace las veces de una respuesta de una inminencia algo terrible. Su incommovible estupidez, sin embargo, es eficaz una vez más: olvidan y vuelven a comenzar una vez más, con una intacta reserva de confianza. Es a esa pregunta (y podemos confiar en que Lu haya sido un fervoroso lector de Flaubert) a la que quizás él responda, pero de un modo de respuesta que arruina aquello en que se basaba la pregunta. Porque si aceptamos eso (que para Lu es algo casi dado), que el saber es una broma, esa broma no se opone a la seriedad del mundo, sino que esa broma es la seriedad del mundo.

Bouvard y Pecuchet van más allá siempre a pesar de sí mismos. Desde el momento que su mayor anhelo es detenerse, al fin, en un punto seguro (alcanzar ese punto constituiría el éxito de la búsqueda), cada transito no puede no significar un fracaso. La lógica que gobierna el paso de Lu de un oficio a otro parece ser muy diferente. Merced a su increíble inteligencia, el éxito en cada tarea que emprende parece dado de antemano. El tiempo no significa un aprendizaje que deba sortear obstáculos y en el cual el proyecto de una conciencia se afirme o vacile, desde el momento que toda adquisición es inmediata. Pero Lu permanece indiferente al éxito o al fracaso. Resonante en algunos casos como la hidráulica o la pintura, más discreto en otros, el éxito no supone en ningún caso una detención, sino al contrario, un abandono más apresurado de esa actividad. Lu parece entonces haber llevado las cosas a un punto en que la oposición éxito fracaso se desvanece; porque es otro el sentido que allí se afirma. Decir que es el movimiento mismo nos enfrentaría a un reparo difícil de superar. Tal como se ha planteado: "Si buscar es ir de la experiencia de una falta al encuentro de su superación, ¿cómo habría de buscar Lu Hsin, si a él nada parece faltarle, si él no parece sufrir ninguna insuficiencia? La idea de búsqueda supone la de movimiento y la vida de Lu -que parece realizarse bajo el signo ambiguo de una monótona diversidad- transcurre en lo inmóvil". (6) Pero si aceptamos que inmovilidad no significa aquí la preservación de la

identidad de una conciencia o de un proyecto, será el concepto mismo de inmovilidad lo que deba preocuparnos. Habrá que pensar un modo de la inmovilidad que no excluya el movimiento, sino que lo suponga, porque por más que lo pensemos "la vida humana no es lo que nos muestran los paisajes pintados. Su supuesta inmovilidad es precisamente el sueño de un torbellino que no cesa" (7). El lugar de resolución de esta disparidad (resolución siempre problemática, porque no la anula) está dado quizá por la forma de ese movimiento, al cual podemos llamar provisoriamente *errancia*, "El errar, el hecho de estar en camino sin poder detenerse nunca, convierte a lo finito en infinito" (8). Si el recorrido de Lu es infinito, el paso más grande será solo un punto. (9) Así, el más radical de los movimientos se reconcilia con la más absoluta inmovilidad. Lu afirma el carácter infinito de su búsqueda, su pasmosa inteligencia la afirma como aquello que siempre la excede, como ese exceso mismo. Habría que detenerse sin embargo en el modo ambiguo de esa afirmación, acercándonos a aquello que en el comportamiento de Lu se ha señalado como esencial: la indiferencia.

Se dice que alguien es indiferente a algo cuando no está allí donde el presente lo reclama, comprometido con su pasión o su inteligencia, cuando no se está en su lugar sino como se dice "está en otra cosa". Pronto, a poco que leemos la novela, reconocemos a Lu en ese modo de la indiferencia. Ese es su "mecanismo", el que le hace "ir siempre más allá de lo que se propone" y comprender que "adelantarse es el único modo de estar en el presente". Pero ese futuro no será alguna vez diferente del presente que es pura suspensión, puro faltar a sí mismo en la tensión hacia otro lugar. El futuro que gobierna la indiferencia de Lu no está nunca más cerca de su cumplimiento de lo que parece estarlo ahora. Eso distingue a su indiferencia de la espera, en la que hay una creencia cierta en la restitución de la presencia al presente. Eso es lo que hace que el presente de la indiferencia, en lo que algo falta, no sea el mero reverso negativo del futuro, sino que lo constituya, en una fuerza afirmativa de descomposición.

A propósito de esto es posible también intentar aproximarnos a las relaciones que Lu mantiene con la Historia. Como buen marxista chino que debiera ser, Lu parece plegarse a su movimiento. A tono con los acontecimientos políticos que agitan a Hosa, cuando la nueva administración revolucionaria decide el aprovechamiento del Qu para la agricultura, Lu rápidamente se convierte en el miembro más activo y lúcido de la comisión vecinal que trata el asunto. Sin embargo, no podríamos decir que es la Razón de la Historia la que determina su continuo cambio de actividades. Encontraríamos a Lu aquí o allí indistintamente. ¿Pero por qué mejor aquí que allí? ¿Qué consideraciones oponer y por qué? La Historia es aquí una causa ilusoria, "la ilusoriedad que revela toda su carga de espejismo". Lu se comporta como si los efectos de la "espera pueril", editorial que escribe para su periódico, fueran apremiantes y

terribles. Pero el origen de su conducta -y él lo sabe_ es falso. Es apenas "ese vademecum de leyendas anticomunistas que es la revista Reader's Digest", apenas una bella ficción, un pretexto que requiere "un mínimo despliegue de histrionismo". " Todo el asunto tiene en realidad algo de broma secreta". Ese plegarse a la Historia y a la Razón de la Historia (no olvidemos que Lu es el precursor y en su momento fiel exponente de la Revolución Cultural) depende, en cuanto a Lu concierne, de la decisión imperceptible de un capricho. No adopta entonces la forma de un sometimiento que mantenga homogéneo el orden de las determinaciones, sino que al contrario, muestra el carácter irreal de la necesidad. Carácter también irrisorio, si una ironía ligera y lanzada al azar desata una "pasión violenta" y nada menos que la Revolución, apenas un cambio de actividades. Lu habita en el mundo y en su tiempo tal que éste parece imponersele, pero como por fuera de él. Lu está allí pero podría estar en otro lugar (está ya incesantemente en otro lugar). Y esto no según un modo reiterativo (si no es marxista, tampoco podríamos llamarlo opositor). A fin de cuentas "la vida no tiene mucha importancia".

III. El amor

Un conflicto temporal rige la historia de los amores de Lu. Cuando se enamora por primera vez en la novela -había estado casado antes pero no se nos dice nada acerca de ello- se enamora de Bao, una joven montañesa de unos catorce o quince años, hija de la mujer que lo proveía de piedras preciosas. Ante la ocurrencia del amor, el narrador, que creía ver en ello la irrupción de una "pasión violenta" afirma que Lu había "descartado ese sentimiento como un sueño o una fantasía, algo que en realidad no le sucedía enteramente a él ...". Si bien no sabríamos determinar que tan intenso era lo que sentía por Bao, interesa, señalar como, en cualquiera de los casos, Lu había decidido postergar el momento de la realización "no hacia nada para ver a Bao con más frecuencia" y "los encuentros con ella y su madre eran siempre expeditivos". Había llegado a pensar que por razones de edad y porque no dejaba de reconocerle cierta belleza, podría amar a la señora San en vez de a su hija. Pero esto le hubiese exigido actuar de inmediato y, en el amor, Lu sólo conocía la espera. "Por lo pronto -se decía- amaría a Bao cuando tuviese su edad, y fuese exactamente como era la madre ahora (no podía, ni quería, imaginársela distinta) pero para ello debía esperar todos esos años y esperar con amor, no hacer ya el cortocircuito". (10) En la confianza en que el transcurrir del tiempo no impondría ninguna alteración al desarrollo de la niña, Lu se entrega sin reparos a la espera. En una años, Bao sería tan bella como su madre y entonces él la amaría. "Lu había llegado a la conclusión de que el desarrollo de las criaturas se llevaba a cabo con una inflexibilidad mecánica que nada podía afectar" (11) Se trata sólo de aguardar que la niña deje de ser una niña y se convierta en una mujer, no en cualquier mujer, sino en la mujer esperada. La creencias en el orden homogéneo

del tiempo supone una creencia infinita en el orden de la previsión". ¿Qué otra función tiene el tiempo -piensa Lu_ si no es devolver lo mismo pero renovado, multiplicado, más intenso? Tal como lo ha previsto, es necesario que ella sea la copia exacta de su madre. Amará en Bao el producto realizado de aquello que ha proyectado en la espera. Amará en ella, aun amando a la niña, el atractivo resultado que el paso del tiempo parece garantizarle. Sin embargo, un incidente inesperado viene a conmover sus previsiones: en una de las entrevistas habituales, Lu encuentra a Bao "fea sin atenuantes"; en esa ocasión Bao se muestra como el anticipo de lo que será el cabo de unos años cuando su gordura infantil se consumiera y ajara. Tal como la señora Kiu le comentó después, la joven había sido sometida a un aborto provocado por un embarazo incestuoso. Lu no lo sabía, pero esto era frecuente entre las montañesas. Un accidente, algo que por desconocimiento no había podido prever, determina en parte su decepción. Como si el tiempo se revelase en su contra, Lu nada sabía ya acerca de como sería Bao en el futuro, y apenas si podía reconocer quien era ella en el presente. El temor a "extraviarse a sí mismo" determinó en principio y a pesar de todo que Lu se aferrara a la joven. El intento duró poco, no pudo soportar la puesta a prueba de todas sus certezas y para olvidar el episodio se entregó a trabajos en hidráulica. En medio de tanta actividad, mientras aguardaba un tren que lo conduciría a Pekín por esas cuestiones, es sorprendido por una "iluminación", una "idea abrupta". "Supo -dice el narrador- que debía seguir adelante, avanzar más allá de la historia personal, avanzar con su vida entera, en bloque, llevar el mecanismo hasta sus últimas consecuencias" (12). Cuando creemos que Lu ha comprendido el sentido de esa idea, y desistirá entonces de planificar las condiciones del amor, para entregarse por fin a su ocurrencia, la decisión que adopta desilusiona todas nuestras expectativas. El primer error -advirtámoslo- ha sido nuestro: así como no es posible prever el amor, tampoco es posible, antes de que ocurra, disponerse ha esperarlo. En un gesto no desprovisto de cierta audacia y llevando al límite su inteligencia, Lu radicaliza las precauciones de manera que ningún imprevisto entorpezca su plan. De lo general a lo particular, de la ley al ejemplo, decide "antes de pasar [...] a la faz práctica [...] resolver la posibilidad misma de su amor en los términos más generales y desde los principios mismos" (13). Así, en una decisión que no lo aparta del escándalo, Lu adopta una niña montañesa a quien educaría hasta que tuviese la edad de casarse con él. De esta manera, su relación con Hin será una versión perfeccionada de sus amores con Bao. Postergar la realización del amor, diferir su cumplimiento hasta tanto se alcancen las condiciones parece ser nuevamente la ilusión que lo alienta. "Había resuelto que el amor debía esperar, y pasar por una prueba prolongada y laboriosa" (14). Como en su relación con Bao la espera es ese intervalo en el que el deseo se posterga (simula volverse voluntario) permitiendo el paso inmóvil del tiempo. Sin sobresaltos, sin interrupciones, es preciso que la vida siga "inmutable, indiferente ligera, como con alas de garza".

Esto es, que avance, que transcurra imperceptiblemente dentro de los márgenes previstos. Esperar consiste no tanto en congelar el paso del tiempo como en suspender sus avatares. "Todo sucedía, la vida tenía lugar, ni lenta ni rápida, y sin embargo, por una magia peculiar, era como si nada hubiera sucedido y todo esperara" (15) Es un tiempo perplejo, suspendido, en el que nada ocurre porque todo esta por ocurrir.

Pasaron los años. Hin había crecido y "era todo lo que se hubiera esperado que fuese". Lu debía poner término a su historia. Sin embargo, como quien en la espera se distrae y olvida aquello que estaba esperando sigue sin dar cumplimiento a su proyecto. De pronto, como ya había ocurrido con Bao, un imprevisto lo perturba en su letargo. Mientras contempla como Yin, su joven ayudante, realiza un trabajo que él le había encargado, encuentra en el muchacho un objeto verdaderamente fascinante. "El tiempo se volvía una trampa a posteriori y su plan parecía fracasar otra vez" (15); a pesar de esto sus conclusiones (las conclusiones que su inteligencia le dicta no logra apartarse de los términos iniciales: se trata para Lu de un error de cálculo, como si al momento de prever las condiciones hubiese realizado una apreciación equivocada, eligiendo a una niña y no a un niño como objeto de su amor. Las condiciones eran otras; quizás Lu fuese un homosexual. Al cabo de un par de años había descartado suavemente esta consideración permitiendo que Yin viajase a Shangai. El muchacho era "apenas el modelo de un amor que no sabía, seguía sin saber si era el suyo" (16)

Así, cuando todas las posibilidades del amor habían sido extenuadas, Lu se enamora. En el instante en que una conversación se interrumpe, lo inesperado, lo que hace mucho tiempo Lu había dejado de esperar, ocurre. La ausencia en el rostro de Hin de un gesto acostumbrado la vuelve otra. "Y fue entonces, no antes, cuando Lu Hsin, que se había equivocado tanto, supo qué era el amor. Su vida entera se borró súbitamente en el resplandor discreto de la luna. Ya ni siquiera eran errores o aciertos. No era nada, simplemente." (17)

NOTAS

(1) Aira, Cesar. 1987. *Una novela china*, Buenos Aires, Javier Vergara editor.

(2) A propósito del lugar incierto que China ocupa en la novela atendamos a lo que se nos dice sobre la casa de Lu Hsin. La casa de Lu es, según confesión unánime de los habitantes del valle, la más rara de Hosa-Chen. Debido a las sucesivas y casi inacabables refacciones, la minúscula casa "dejaba de parecer china y se volvía japonesa, coreana, se volvía un palacio en miniatura, un representante visible de lo lejano y extranjero". Pero ese parecer extranjero es un rasgo decididamente chino. Cuando luego de la representación de *El dragón de verdad*, Lu y Hin dan una caminata nocturna hacia su casa, "las cercanías de la aldea les resultaban irreconocibles como un país extranjero. Pero eso, a su vez, sí les era habitual y conocido: Los chinos -dice el narrador- tenemos

distintos mundos superpuestos, a nuestra disposición, al alcance de la mano, podría decirse". La casa de Lu es entonces esencialmente china, no a pesar de su sugerente lejanía, sino precisamente por ella. China -la Gran Muralla no deja de recordárnoslo- está tan lejos del mundo como la Luna; o incluso más. China es esa "experiencia notable" de "vivir en una casa que representa otra" (y no según un modo metafórico), esa experiencia de habitar en lo cercano con el extravío de lo lejano.

(3) "El reino de la explicación es el de la sucesión causal, que crea y garantiza el tiempo. El relato reemplaza esta sucesión por otra intrigante e inverosímil sucesión no causal" (César Aira, *Copi*, Editorial Beatriz Viterbo, Rosario, 1991)

(4) César Aira: *Una novela china*, pág 133

(5) César Aira; op. cit., pág 149

(6) Alberto Giordano: "Disgresiones sobre el amor", en Revista *Paradoxa* Nro. 4/5, Rosario, 1990.

(7) César Aira; op. cit., pág 9

(8) Maurice Blanchot: "El infinito literario: *El Aleph*", en *El Libro que vendrá*, Caracas, Monte Avila, s/f.

(9) "El trabajo del escritor, como todo trabajo por otra parte, no puede adoptar otra modalidad que la del infinito" (César Aira: *Copi*)

(10) César Aira; op. cit., pág 53

(11) César Aira; op. cit., pág 157.

(12) César Aira; op. cit., pág 35

(13) César Aira; op. cit., pág 45

(14) César Aira; op. cit., pág 45

(15) César Aira; op. cit., pág 95.

(16) César Aira; op. cit., pág 147

(17) César Aira; op. cit., pág 158

EL FIN DE LA AVENTURA

(Nota a "El traje del fantasma" de Roberto Arlt)

Gabriel Llusa

Si existe un paraje bastante poco transitado dentro del conjunto de la narrativa arltiana éste es, a mi juicio, el de las relaciones que la literatura de Arlt mantiene con cierta literatura a la cual se denomina comúnmente como "literatura de aventuras", o alguna otra terminología afín que ésta evoque (hago la salvedad aquí respecto de la "literatura folletinesca" -territorio delimitado quizás, con mayor precisión que al que hago referencia-). De esta compleja ligadura, considero que "El traje del fantasma" constituye el punto fundamental.

Melville, en el capítulo XXVIII de "Billy Budd, marinero" (narración curiosamente titulada: "Un relato testimonial"), arroja una reflexión acerca de este tipo de relatos que bien podría leerse, inclusive tomándose como punto de partida, para proponer una poética del arte de narrar en "El traje del fantasma". Dice Melville: "La simetría de la forma, alcanzable en la ficción pura, no se consigue tan fácilmente en una narración que esencialmente tiene que ver menos con la fábula que con la realidad. La verdad contada de modo inflexible tendrá siempre sus lados escabrosos; de allí que la conclusión de ese tipo de narración sea menos acabada que la de un florón arquitectónico."

En "El traje del fantasma", la pregunta ¿cómo narrar? recibe su respuesta no ya desde su escritura, desde aquello que está ofrece en carácter de "testimonio", sino desde tal acción de testimoniar misma, desde la convalidación continua de una prueba en detrimento de todo aquello que ésta pueda llegar a poseer de certeza. En lo que une al acto (de narrar) con la intención (de dar testimonio) hay una nota imperceptible -de la cual el relato no es otra cosa que la sospecha virtual entre el gesto de este relato y -ya no su verosimilitud- su credibilidad.

El testimonio carece de credibilidad en tanto el dispositivo retórico que debería articularlo (ni más ni menos que una *Argumentatio*) se encuentra descoyuntado, conformado a partir de instancias indiferentes entre sí vinculadas solamente -y tal vez en esto resida su "anormalidad"- de manera equívoca. Señala George Simmel en su ensayo "La aventura" ("La Gaceta del FCE, año XIX, Nueva Época N° 236, agosto 1990, México, pp. 23-27), que ésta "en su sentido más profundo, transcurre afuera de la continuidad de la vida, y a pesar de eso, es diferente de todo acontecimiento casual, de todo lo que roza la superficie de nuestra vida"; y luego: "La aventura es un cuerpo extraño a

nuestra existencia, pero de algún modo se halla conectado con su centro".

Cada uno de los epígrafes que encabezan esos "episodios", por llamarlos de algún modo, de la vida de Boer -el "héroe", para ser consecuentes con las toponomías-, nombran a un "cuerpo extraño"; pero la manera de conectarse éstos con su existencia se asemeja bastante al modo en que se integran -y esto no es más que una percepción del acto de la lectura- los fragmentos de una Fantasía musical (y me estoy refiriendo puntualmente a la música romántica). Esta percepción crea una ilusión de sucesividad, la sucesión del repetido testimoniar de Boer, pero la intensidad, la incertidumbre y su simulada movilidad se encuentran en una disposición tal, que el progreso de la narración se nos presenta como un sostenido diferirse de la misma.

El testimonio, como constancia en la escritura, constituye aquí una impostura. Y si lo que va de la aventura al testimonio es idéntico a aquello que va de una puesta en acto a la intencionalidad manifiesta o no de este acto, la aventura implicará también aquí una impostura. El arte de narrar en "El traje del fantasma" es el arte de exhibir, tal como lo apunta Simmel en el precioso ensayo mencionado anteriormente, lo "aventuroso" por encima de la aventura en sí; una manera de hilvanar los acontecimientos a través de meras insinuaciones. Explica Simmel: "Cuanto más una aventura es 'aventurosa', cuanto más, por ello, satisface su concepto, tanto más es 'onífrica': ella se desprende a tal grado del centro del Yo y de ese desarrollo del Todo vital que aquél mantiene cohesionado, que resulta fácil pensar en la aventura como una experiencia vivida por otro. En efecto, prueba de que la aventura se encuentra más allá de ese Todo, de que se ha vuelto ajena a él, es el hecho de que atribuirle un sujeto diferente del Yo sería algo compatible con nuestro sentimiento." Como se entiende en términos de la Retórica, la *Insinuatio* es, siempre dentro del Exordio, una modalidad de la *captatio benevolentiae* caracterizada fundamentalmente por la simulación.

En "El traje del fantasma", lo "aventuroso" es la poética de la aventura, o lo que es lo mismo decir aquí en cierta medida, el ponerse en escena del testimonio en acción. Eso de monolítico que toda verdad expuesta a corroborarse mediante la acumulación de determinadas pruebas de certeza se arroga para sí, es en este relato, su perdición. La sospecha que emana con mayor intensidad a medida que se van adjuntando esos "episodios" -como bien se ha dicho, llamamos verdad a cierta distorsión del discurso-, no es otra cosa que la proliferación de aquellos "lados escabrosos" aludidos por Melville. Las pruebas de certeza que dan cuerpo a todo testimonio deberían ser ratificadas o rectificadas por la aventura o lo que se le parezca.

Pero lo que se ha dado en llamar aventura en este relato es precisamente todo lo que nunca sabremos de Boer (ni más ni menos que la Verdad -con mayúsculas- acerca de su vida). La aventura es aquí una posibilidad al infinito

a través del gesto infame de escribir perpetrado por Boer -remedo feliz del gesto arltiano-. Lo que la narración enseña -o más bien, promulga- es la derogación de cualquier hipotética ley de adecuación mutua entre el héroe y su aventura. ¿Podríamos prejuzgar que no hay héroe sin aventura y viceversa? Hagamos una digresión puntual: Borges en "Sobre 'The Purple Land'" (Otras inquisiciones, 1960, Buenos Aires, Emecé), pone a consideración del lector las que a su juicio son las posibilidades de entrar en relación que tiene el héroe en su aventura: 1) "El héroe se echa a andar y le salen al paso sus aventuras"; 2) "El héroe (...) es un mero sujeto, tan impersonal y pasivo como el lector"; 3) "Los hechos cumplen la función de mostrar el carácter del héroe, cuando no sus absurdidades y manías"; 4) "El héroe modifica las circunstancias, las circunstancias modifican el carácter del héroe".

Asimismo, Borges arriesga una magistral teoría acerca del género: "El género es complejo, por lo demás. El desorden, la incoherencia y la variedad no son inaccesibles pero es indispensable que los gobierne un orden secreto que gradualmente se descubre." Esta definición es clave para contraponer al relato de Arlt. Si bien "El traje del fantasma" deja entrever tal orden secreto -a fin de cuentas, podemos convenir en que algo se está narrando-, lo inaudito es que en él ese orden secreto no es indispensable, o por lo menos, en los términos en que lo entiende Borges. Resulta sencillo comprobar que en este relato, ese orden secreto es indispensable en la medida en que Boer desee añadir más y más acontecimientos -testimonios- de su "honrada vida", pero resulta inútil a los fines de desentrañar -disipar- la sospecha y consumir su preanunciada intención.

Esta es una perversión teórica -una perversión del "género"- de parte de Arlt. "El traje del fantasma" proclama abiertamente la independencia del héroe respecto de su aventura. Por más que empujemos a éste, lo conminemos en un enérgico arrebato de pasión por la lectura, no obtendremos respuesta alguna de su parte. Boer se resiste a avanzar; se transforma -o mejor dicho, es, un esclerótico sedentario que siempre llega tarde al relato de sus aventuras- y cae a la escritura con la impaciente cautela de quien prevé la esterilidad de su gesto; no tiene ingerencia alguna en el progreso de la narración. La sensación que experimenta, análoga a la del lector, es la del vértigo creciente frase tras frase de su escritura. El relato (es un decir ya, a esta altura) ya se movía, previo al instante en que Boer se precipita en él. Palabra por palabra, lo que se narra es el verse envuelto de Boer en su caótico lenguaje. "El traje del fantasma" da otra vuelta de tuerca al célebre interrogante de Deleuze-Guattari para distinguir a la "novela corta" del "cuento": ¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?. Boer es el primero en preguntarse ¿qué ha pasado?. Tanto es así que queda convertido de inmediato en un "instinto a la expectativa"; a la expectativa de lo que le deparará el acto de narrar sus aventuras. Ni él va al encuentro de ellas ni éstas van a su encuentro: la aventura acontece en el diferencial acto de narrarlas

(dicho con énfasis matemático).

Para Boer racionalizar (uso esta expresión para realzar su contraste con instinto) el relato es una tarea cuasi tantálica; el esfuerzo inútil -tal como lo subraya rítmicamente- de tratar de darle sentido a estos extraños sucesos que, valga la redundancia, le suceden. El orden secreto anunciado por Borges resulta tan pero tan misteriosamente evidente que no sólo no se puede creer sino que no se debe creer en él. El trono de la Verdad ha quedado vacío. La costura de la narración puede reconocerse en la que, acaso, sea la frase que la defina ontológicamente: "El traje del fantasma", o "De cómo marcha el engranaje del mundo".

En resumidas cuentas, Arlt profetiza aquí un cierto malestar en la literatura a partir de haber dado con la fórmula exacta para dejar inutilizado el poder de la metáfora. De todas maneras -y éste debe ser pretexto gracias al cual sobrellevó su fe inquebrantable en ella durante su breve paso por la vida-, el hacer oídos sordos a la consigna de su infame descubrimiento le permitió, aunque suene inconcebible, proliferar en esa esterilidad. Por eso, aún para consolarnos, "El traje del fantasma" es una ironía acerca del arte de narrar. Si Boer, o quizás el propio Arlt, le pudiese encontrar tan sólo una respuesta al interrogante: ¿cómo dar cuenta de la marcha del engranaje del mundo, si yo mismo, yo, soy el mundo?, ¿quién podría atreverse a contradecirlo?.

EN TORNO AL SECRETO (sobre *En el corazón de Junio*, de Luis Gusman)

Paola Adriana Piacenza

En *En el corazón de Junio*, Flores hará lo imposible por revelar el secreto que llevó a Cigorraga a donarle su corazón y que ahora habita su carne palpitando desacompañadamente en su extranjería: "El secreto que el finado se llevó a la tumba palpita ahora en mi corazón. Y de lo que estoy seguro es de que haré lo imposible para revelarlo". La presunción de la existencia de un secreto no más - ni menos - que una "corazonada" en la plena ambigüedad que ofrece la palabra: es palpito, es sospecha inmotivada, pero es también viscera. Sin embargo, el primero de los sentidos de la ambigüedad pronto se distrae entre las falsas conclusiones que construye Flores y que principian en una serie de asociaciones que ensaya a partir del nombre de su donante: el diccionario lo remita al nombre de una langosta de mar que vive en el Mediterráneo y al nombre de una bolsa para llevar dinero: por eso la mujer de Cigorraga había aceptado dinero del periodismo por la publicación del trasplante. Acaso fueron monedas, las monedas de Judas. Su tintineo le recuerda el canto monótono de las cigarras y deduce que entonces no era un animal lo que escuchaba con la mano sobre su pecho, sino un insecto. Peor un insecto es demasiado pequeño y si tiene alas debe ser un ave. A Flores le parece escuchar su aleteo en la habitación y de allí en más ya que no tendrá duda sobre la existencia de un secreto y de que algo animal se ordena a su alrededor. Flores se trasladará a convalecer en su hostería cerca de un lago donde los gansos nadan con los buches engordados, cobrando las formas del tiempo que les falta para morir: "Desde mi habitación puedo oír el graznido de los gansos. De modo que éste es el lugar que he elegido para morir". Si cerca del secreto adivina la presencia de un ave deberá ser la de un ganso; siempre se los confunde con los patos pero dicen que su hígado es muy valioso, no su corazón.

Si hay una historia en *En el corazón de Junio* es la historia de una búsqueda que organiza en torno a algo que permanece oculto y contra el que toda interrogación fracasa. Como en la aparición del secreto de Cigorraga, la búsqueda de Flores, la de Solar, la de Wilcok o la de Bloom en las "partes" que siguen en la novela no responde a una lógica policial y ni siquiera a la lógica de un razonamiento, sino a la del azar: dice Flores a propósito de una visita a la tumba de Cigorraga: "tal vez halle algún indicio para orientarme; algún encuentro fortuito que me ilumine en este camino de sombras". La pesquisa apuesta al encuentro azaroso y no a la inteligencia del enigma. Flores adivina,

en cada choque con la supuesta evidencia, una pista que no es tal en su absoluta contingencia. El ejemplo más espectacular de ello es, cuando decepcionado por los logros obtenidos en el estudio de los escasos papeles íntimos de Cigorraga; decide refugiarse en la ficción: "tal vez leyendo libros que hablan del corazón podré llegar a saber qué llevo a Cigorraga a semejante acto". La lectura de Flores reescribe los argumentos de *Un corazón simple* de Flaubert, *Un corazón débil* de Dostoievsky y *El corazón de las tinieblas* de Conrad en una búsqueda en la que el punto de llegada anticipa al de salida: habrá algo oscuro en la vida de Felicidad, la protagonista del cuento de Flaubert, como en la de Vasili en *Un corazón débil* y en la de Kurtz, ese hombre extraño que mora en el corazón de las tinieblas. Ese secreto tendrá que ver con el corazón y las aves estarán siempre cerca del corazón. Las conclusiones se autorizarán en una cerrada argumentación edificada sobre la corrupción de los textos originales que consiste, fundamentalmente, en una arbitraria redefinición del argumento; detalles o anécdotas más que periféricas son llevadas por la lectura de Flores al centro de la intriga y conducen a desenlaces que coinciden equívocamente con los que, podríamos decir, autorizan los argumentos iniciales. Otro de los modos de la lectura de Flores se asienta en el desplazamiento del sentido de la palabra "corazón" en la historia original al sentido restrictivo de viscera: en el cuento de Flaubert, de acuerdo con Flores, no existe ningún alma sencilla (otro traducción del título en francés del cuento) sino que se trata de "un corazón palpitante". En *Un corazón débil* es fácil pensar que se trata de una historia de amor, pero una enfermedad del alma lleva a la locura y no a la muerte como a Vasili, el copista ruso débil de corazón. Por último, el secreto de las tinieblas "no era el marfil, tampoco el color del río, ni siquiera las ciénagas. El órgano debía funcionar... el director lo dice claramente: Aseguré mi puesto en la estación. Sobreviví las tinieblas por mi salud". Flores está siempre en el mismo lugar que podríamos decir paradójicamente no es el mismo porque su error produce la ilusión de un progreso. La escritura de la novela dobla la experiencia de Flores suministrando enigmas que se escriben en la ambigüedad sistemática de las palabras; enigmas que sin embargo se muestran inmediatamente falsos porque no hacen sino repetir hasta la exasperación los motivos de la trama; aves, cuellos, corazones, muertes, máscaras y secretos. Dice Flores: "como los gansos, no he avanzado mucho, *nado siempre en el mismo estanque* y con los días el agua empieza a pudrirse" y más adelante "He fracasado. No sé quié es ese hombre. No he podido relatar su historia. Me encuentro *estancado* sin saber para dónde ir". Flores se encuentra estancado, como los gansos, en un estanque.

La circularidad de la búsqueda de Flores se lee en la imposibilidad de relatar la historia de Cigorraga; en la angustia por la cercanía de un enigma que sin embargo se revela distante en cada uno de los intentos de Flores por aproximarse: algo, todo el tiempo, lo aleja de él. Flores, el hombre de los gansos, nada siempre en el mismo lugar, siempre diferido, entre el instante y

la eternidad, por el retorno. El maléfico doctor Fyfh (el protagonista de una película del mismo nombre que también convoca la memoria de Flores) se encarga de definir esta suerte de " presentización" que la permanencia de la búsqueda determina: dice Fyfh, en un monólogo frente al espejo que precede a cada uno de sus crímenes: " Y qué es el infierno sino un instante y qué es la eternidad sino un relámpago".

El último de los intentos de Flores será la visita a un curandero. El hombre ve en sus manos a una mujer que camina hacia algún lado para hacer un mal, perdiéndose después su figura en las tinieblas "porque hay algo oscuro en ella". A su lado, advierte la forma de un hombre "tal vez un marinero" y el hombre tiene las manos ensangrentadas. También hay una palabra escrita en sus manos: darkness. A continuación, un hecho cambia el orden de los acontecimientos, o mejor, un hecho se pretende movilizador de otro desvío en el desorden de los acontecimientos: lee en un diario la noticia de la muerte de Wilcock. Estaba terminado de traducir el *Finnegans Wake* de Joyce y lo habían encontrado muerto, rodeado de libros sobre el corazón. Flores busca todos los libros de Wilcock, pero, con un pudor inusitado en su proceder - renuncia a leerlos porque se siente como profanando un secreto. Inmediatamente abandona la investigación. Con la misma determinación - con la misma inmotivada determinación que reconocíamos en el origen de su búsqueda - decide que ya no necesita saber nada de Cigorrage.

En la renuncia de Flores, otra vez, como en el origen de su empresa, no nos es posible reponer una causa. Todo parece haber empezado antes, en un pretérito inefable. No ha podido descubrir nada, o al menos no se nos participa de conclusión alguna. Sin embargo, puede ser que no haya faltado a su juramento primero " haré lo imposible para revelarlo", habituados a los juegos de palabras de la novela sospechamos que la imposibilidad formaba parte también de la promesa. Ha vuelto a leer *El corazón de las tinieblas*, pero esta vez por el sólo placer que le prodigan los libros de aventuras. Con sorpresa, descubre el título en inglés: *Heart of Darkness*, las letras grabadas en sus manos. Después de este descubrimiento logra cierta paz para su alma y siente que la pesadilla ha terminado. " El hombre de los gansos", la primera de las catorce "partes" que conforman *En el corazón de Junio*, se cierra en el corazón de las tinieblas. Flores parece haber dado con la solución del secreto pero éste continúa sumido en la profundidad del silencio. El secreto que Cigorrage se llevó a la tumba será objeto de un descubrimiento paradójico en el que nada se descubre pero porque nada, tampoco se oculta: "Lo cierto es que usted lo tenía delante de los ojos y no se dio cuenta, así dicen de los gansos, que son torpes, pero porque son ciegos" le reprocha a Flores un morador del lago que se interesa en sus averiguaciones. Para Flores, el hombre "había dado en el corazón ". La oscuridad del secreto de Cigorrage es producto, entonces, de un exceso de luz.

Las tinieblas ponen término a algo que sin embargo no ha comenzado

jamás. El secreto que late dentro del corazón de Flores no se nos comunica porque el secreto mismo es incomunicable - es una corazónada - precede, no en el tiempo, sino por naturaleza, a toda comunicación. No tiene más realidad que la del movimiento que intenta hacerse de él. Lo único cierto es su pura presencia - evidencia, tal vez, demasiado cierta, que priva a la novela de Gusman de la experiencia de ese silencio que abisma, por ejemplo, la lectura de las historias que Flores transita mientras dura su indagación en la ficción. Más acá de la experiencia de un secreto, la afirmación del valor de un secreto, va en desmedro de la fuerza de atracción de ese lugar siempre esquivo y arbitrario sobre el cual se asienta la lectura y que es " el leve palpitir del corazón de la novela" (1)

Si bien ya no le interesa saber nada de Cigorrage, Flores continúa tomando nota de los acontecimientos en una libreta: ¿ De qué acontecimientos se trata? ¿O será, acaso, que las notas prescinden del acontecer? Que todo el tiempo han precedido al acontecer y esa es la verdad que ha salido al encuentro de Flores. El secreto de Cigorrage estaba en el centro de su búsqueda, pero sabemos que no ha girado en torno a algo, ni siquiera en torno a nada: Flores no podía sino encontrar otra cosa en su desvío. El corazón de Cigorrage quizás no sea otro que "el corazón maligno de todo relato", como ha llamado Blanchot a ese vacío de sí que constituye la obra, la ley secreta del relato, una ley tanto más importante cuanto que permanece oculta. Por eso Flores sigue tomando notas en su libreta, porque como para Marlow, el marinero que narra desde *El corazón de las tinieblas*, para él "la importancia de un relato estaba dentro de la cáscara de nuez sino afuera, envolviendo la anécdota de la misma manera que el resplandor circunda la luz".(2)

El relato no es la relación de un acontecimiento, sino el mismo movimiento de aproximación a ese acontecimiento, que, como ya hemos visto, no tiene más realidad fuera de la insistencia de esa voz que se esfuerza en contar. Flores guía sus pasos en falso y descubre que el narrar empieza por la distracción de un vacío inicial, aunque, así formulado, parezca que se divulga, en una forma de mal gusto, un secreto de familia: "No puedo soportar el secreto que ese hombre se llevó a la tumba. En el cementerio los deudos fingían indiferencia. No querían hablar de la cuestión (. . .) Entonces no era un secreto sepulcral digamos, sino un vulgar secreto, y más vulgar todavía: parecía ser un secreto de familia".

NOTAS

1) BLANCHOT, Maurice en " El puente de madera", *El diálogo inconcluso*, Monte Avila, Caracas.

(2) CONRAD, Joseph,

El corazón de las tinieblas, Hyspamérica, Buenos Aires, 1985

2

Lingüística

UNA LINGÜÍSTICA DE LA INTERACCION

Norma B. Desinano

El acto fundante de la Lingüística, al plantear Saussure la diferenciación entre lengua y habla, marcó un punto de partida epistemológico dentro del campo de la ciencia, cuyas consecuencias han encuadrado gran parte de la teorización a lo largo de todo el siglo.

La homogeneidad del objeto lengua posibilitó, desde el estructuralismo al generativismo, tanto la eliminación de las variables contextuales intervinientes como la construcción de modelos con alto grado de formalización, apoyados en teorías racionalistas del conocimiento. En todos los casos los modelos intentan alcanzar, a través de la formalización, niveles de rigor lógico que se manifiesten en hipótesis científicas evaluables solamente desde la oposición verdadero-falso.

Es así como, dentro de los encuadres, el objeto lengua se constituye siempre más allá del objeto experimental, el habla, y de su manifestación concreta en el discurso. Sin embargo, el lingüista no puede en ningún caso evitar la necesidad de contrastación del modelo -se base éste en la estructura, en las operaciones o en los principios-, con enunciados correspondientes a las lenguas particulares. Sin embargo, esta circunstancia no implica que sea necesario recurrir a un corpus constituido por registros concretos del habla; es más, por razones metodológicas o prácticas este tipo de corpus es descartado, en favor de otros recursos menos influidos por las variables propias de un aquí y un ahora comunicativos. Dentro de las posibilidades que se consideran como adecuadas en el marco de este encuadre metodológico, se producen tres tipos de situaciones que a su vez generan consecuencias distintas en el plano teórico.

Es factible plantear la contrastación de modelos a partir de enunciados creados por el investigador sobre la base de su propia intuición como hablante nativo de una lengua. Esta situación es totalmente coherente con la postura racionalista que considera factible una marcada asepsia en el proceso de investigación, es decir, en última instancia, la posibilidad de controlar todas las variables externas que pudieran relativizar la validez de los recursos de contrastación. La solidez de esta propuesta es innegable, siempre y cuando se acepten como reales los límites que el mismo Saussure señaló a principios de siglo: la teoría científica descarta metodológicamente una parte importante del fenómeno real sobre el que se construye el objeto epistémico: la intercomunicatividad puede no ser rasgo relevante en los enunciados creados para la contrastación.

Otra posibilidad de búsqueda de recursos que permitan contrastar las

hipótesis teóricas es la constitución de un corpus a partir de situaciones de uso concreto de la lengua, pero en las que el intercambio comunicativo de base ha sido doblemente manipulado por el investigador. Por una parte los enunciados surgen de una situación experimental percibida como tal por el sujeto cuyos enunciados servirán de base para la búsqueda de indicadores; y, por otra, dentro de la situación experimental, el intercambio lingüístico se reduce a lograr que se produzcan determinados tipos de enunciados. Las características de este recurso de contrastación implica límites semejantes a los indicados para el caso anterior, pero es necesario señalar también que en este caso las variables concretas emergentes de la situación experimental se incrementan.

La apoyatura en un corpus construido sobre la base de textos escritos constituye otro recurso de contrastación para las teorías. En este caso se trata de textos que forman parte de situaciones comunicativas de características distintas respecto de las de la oralidad, ya que se postulan como textos alejados de la circunstancia discursiva considerada en tanto fenómeno instaurado en un tiempo y en un espacio que es el mismo para todos los interlocutores. Así los textos escritos proponen una estabilidad supuestamente asegurada por la dislocación entre circunstancia de escritura y de lectura. En este caso la distancia entre el fenómeno real y el objeto epistémico se apoya fundamentalmente en dejar de lado los fenómenos comunicativos lingüísticos espontáneos descartando los usos del lenguaje relacionados con la oralidad.

Estas tres posibilidades de trabajo científico que he tratado de explicitar marcando las diferencias entre las elecciones hechas por el investigador desde un punto de vista metodológico, tuvieron como consecuencia directa que la lingüística como ciencia se desentendiera de manera directa y expresa de una parte importante del campo que, *en* lo real y *de* lo real, ocupa el lenguaje. Las búsquedas lingüísticas rechazaron sistemáticamente la posibilidad de contener dentro de sus encuadres los fenómenos relacionados con el habla y las situaciones comunicativas, con el texto y el discurso. Esta observación no debe llevar al engaño: dada la existencia de campos problemáticos, de una manera o de otra, desde una u otra disciplina, esos campos son tomados en cuenta. Por este motivo también es importante señalar que el campo no ocupado por la Lingüística formal fue tierra de nadie, pero también lugar de interrogantes y de desafíos. En este sentido probablemente la teoría de la enunciación sea el más claro ejemplo de que los lingüistas buscaban, como el hombre de Platón, su "otra mitad".

Los '50 fueron los años en que con mayor vigor se intentó dar estatuto científico al estudio de problemas que la Lingüística parecía no tomar en cuenta. La Sociolingüística y la Psicolingüística comenzaron a investigar en el ámbito de las zonas grises de los problemas que se instauran en las redes de lo real, y que relacionan de manera directa al lenguaje con el individuo y con el hombre social. Es posible que la reflexión epistemológica en torno a la posibilidad de

trabajo interdisciplinario o transdisciplinario favoreciera el surgimiento de estas ciencias. De cualquier manera, hoy tanto la Psico como la Sociolingüística han desarrollado un amplio espectro de investigaciones que abarcan desde la relación pensamiento/lenguaje hasta la adquisición del lenguaje y los problemas de la enseñanza de las lenguas, maternas o no; o bien, en otro sentido, la comprensión del sistema de la lengua como un continuum de variedades y el fenómeno relacionado con el prestigio o desprestigio con que cada sociedad sanciona a las variedades y a sus usuarios.

La Sociolingüística y la Psicolingüística han aportado explicaciones teóricas para los problemas mencionados, pero la evaluación de esas explicaciones nos pone frente a la misma evidencia. Ambas propuestas científicas que parecerían destinadas a llevar adelante investigaciones interdisciplinarias, mantiene líneas de trabajo marcadas decididamente por lo psicológico, transformándose en muchos casos lo lingüístico en un recurso de contrastación de hipótesis. En otros términos, es fácil advertir de qué manera los fenómenos lingüísticos permanecen como al margen del núcleo de la investigación, ya que las explicaciones tienden a establecer principios psicológicos o sociológicos, pero no lingüísticos (1).

Desde el punto de vista científico esto no debe extrañar ya que si se plantea el trabajo en un campo interdisciplinario, las ciencias que entran en juego en la investigación recurren normalmente a su propio repertorio de abordajes teóricos, enfoques metodológicos y categorías de análisis. Gran número de los problemas tratados por la Psico y la Sociolingüística implican el intento de explicación de fenómenos de habla encuadrados en situaciones comunicativas y concomitantes, en fin, con los usos sociales del lenguaje. La Lingüística no ofreció -ni ofrece todavía- variedad de líneas teóricas, ni siquiera trabajo profundo y continuado en estos aspectos específicos del fenómeno real que involucra al lenguaje. Es así como muchas investigaciones sociolingüísticas terminan en explicaciones sociológicas y muchas investigaciones psicolingüísticas en explicaciones psicológicas. No estoy negando la importancia o la riqueza de tales explicaciones, lo que señalo es, simplemente, que no se apoyan en aportes de la teoría lingüística. En otros casos, cuando en lo psicolingüístico sobre todo, existe un encuadre lingüístico *duro*, como el generativo, por ejemplo, la Lingüística suele "responder a todas las preguntas"; o bien se acude a otra instancia de interdisciplinariedad, como lo es el buscar una disciplina más abarcadora que permita responder a los fenómenos generales involucrados en lo lingüístico y en lo psicológico, y las respuestas vienen de la mano de la Biología (2).

Este largo camino de confrontaciones, de indecisiones y de lagunas conceptuales, llega a la última parte del siglo con una visión más clara de límites y de objetivos. La Lingüística como campo de trabajo científico presenta un aspecto probablemente menos homogéneo que una o dos décadas atrás y, desde

el punto de vista de quienes no estamos en los grandes centros de elaboración teórica, muestra líneas de apertura que no resultaban claras ni mucho menos hace unos años. Creo que es posible plantear algunas de las características del panorama actual a partir de ciertos puntos fundamentales. Uno de los hechos que me parece más significativo es el reconocimiento de las diferencias lingüísticas, en el sentido más restringido del término, y no sociolingüísticas o pragmáticas, entre la oralidad y la escritura. Las diferencias entre oralidad y escritura constituyen un tema interdisciplinario que ha sido tratado en profundidad desde otros puntos de vista, que no son el lingüístico precisamente (3). Los resultados de este interés generalizado ha sido el hecho de focalizar muchas características de lo oral para considerarlas, no como fallas inherentes a las deficiencias de escolarización, a las características de la situación comunicativa o a alternativas individuales variadas, sino a una modalidad de uso del sistema. Dicha modalidad implica rasgos específicos de construcción que difieren de los que aparecen en la lengua escrita. Estos rasgos específicos no pueden ser abarcados, ni son analizados tampoco, por las gramáticas construidas a partir del sistema concebido como lógico-formal o sobre la base del texto escrito.

Esta circunstancia plantea a la Lingüística interrogantes mucho más importantes que la simple alternativa entre la corrección y la adecuación comunicativa -que intentó explicar la Sociolingüística-. El análisis de la producción oral requiere tanto un replanteo científico como metodológico de la problemática del lenguaje. Es así como el conjunto de variables dejadas de lado en los recursos de contrastación de las teorías formales, invade de nuevo el campo. Sin embargo, el fenómeno más importante es que comienzan a constituirse en problemas lingüísticos ciertas características de la oralidad -vacilaciones, trasposiciones de términos, elementos inconclusos, construcciones "agramaticales", entre otras- que habían sido eliminadas del campo de la Lingüística como hechos anómalos que no constituirían elementos abarcables por el modelo científico elegido. La descripción del corpus real revela la sistematicidad de la aparición de estos fenómenos y la imposibilidad de adjudicarlos a priori a causas extralingüísticas, o a considerarlos solamente como "defectos de adquisición", a tomar en cuenta en una teoría de la adquisición de la lengua materna.

Junto con esta toma de conciencia de la oralidad como un campo de trabajo específico de la Lingüística, aparece un segundo elemento que va completando el panorama que lleva a la necesidad de construir otro objeto científico, o mejor dicho, a incluir en él aspectos tradicionalmente dejados de lado. La construcción del discurso dialógico como una unidad lingüística, cuyas características textuales dependen estrechamente de las posibilidades de lograr y mantener la coherencia y la cohesión sobre la base de la "tarea del experto" -en términos de Goffman- cumplida por dos o más interlocutores, se ha transformado en el foco de trabajos de investigación recientes. Ciertamente la problemática de la producción lingüística dialógica no es nueva y ha sido muy fructífera en otros campos de

estudio, pero su tratamiento lingüístico dista bastante de considerarse un centro de interés estable y privilegiado. Sin embargo, la continuidad de la reflexión teórica por parte de una serie de lingüistas como Kerbrat-Orecchioni, Culioli, Bronckart, Francois, -apoyada en los dos últimos casos por una serie de trabajos de campo en relación con la adquisición de la lengua materna centrada en la situación comunicativa- constituyen una apertura hacia el estudio del discurso dialógico (4).

En términos generales, la centración de una ciencia alrededor de un problema que no ha sido su eje y que permite una construcción distinta de su objeto epistémico, construcción que de algún modo toma en cuenta facetas diferentes del fenómeno real con el que se relaciona, suele estar acompañada, o mejor aún sería pensar que es generada, por un replanteo dentro de la Epistemología. En este caso particular, dentro de la Lingüística, creo que es posible advertir un ejemplo de la afirmación realizada. Frente al racionalismo que marcó fuertemente la primera mitad del siglo, el fin del siglo parece marcar que lo social, como variable interviniente en la problemática científica hace necesaria, por lo menos, una revisión de esta última. La Lingüística recibe esta influencia y el rasgo caracterizador "interacción en contexto" como comportamiento lingüístico empieza a cobrar importancia dentro de la problemática lingüística.

De todos modos, la Lingüística parece haber desarrollado casi podría decirse una actitud cautelosa en relación con los problemas nuevos o redescubiertos. Por una parte se reivindica el campo de la interacción como lingüístico -obviamente dentro de lo social- y se rescata el valor comunicativo del sistema. Se impone entonces la consideración de la presencia simultánea en los interlocutores de lo cognitivo y lo afectivo en relación con el lenguaje (5). Por otra, la búsqueda científica se propone mantener principios de rigor metodológico que tiendan a una modelización respetuosa que permita plantear hipótesis lingüísticas, comprobables o no, dentro del campo de la Lingüística. De otra manera podría decirse que, aunque se considere que el sistema no es autónomo -en un sentido chomskyano del término- sino que, por el contrario, comparte con otras formas de representación el empleo de operaciones generales del pensamiento, igualmente tiene reglas y principios que le son inherentes. Sin embargo, estas reglas y principios se articulan en una doble relación necesaria: por un lado con las operaciones propias de la representación y, por otro, con las exigencias de la interacción comunicativa. Este punto de vista reintegra al ámbito de la Lingüística como ciencia ciertos aspectos importantes de lo lingüístico, pero por sobre todo permitiría observar desde lo lingüístico aspectos que hasta aquí habían sido tratados en el campo de otras ciencias, es decir que, en cualquier caso, eran problemas lingüísticos explicados a partir de hipótesis no lingüísticas.

En otro sentido es posible que esta búsqueda de la Lingüística dentro de su propio ámbito permita avances metodológicos y científicos que den lugar a que al mismo tiempo se enriquezcan las perspectivas interdisciplinarias, ya que

la Lingüística estaría en condiciones de aportar a la discusión teórica puntos de vista más pertinentes en relación con los problemas a tratar.

Cabe señalar también que la consideración del discurso como situación interactiva, más allá de que se trata de diálogo o no, abre también posibilidades de una relación o de una articulación más clara con otros estudios fundamentales dentro de lo lingüístico, como puede ser la teoría del discurso.

Para terminar creo que resulta interesante señalar cuales son los lingüistas que han centrado su interés, en este campo de trabajo. Es importante señalar cómo los que se proponen investigar lo están haciendo fundamentalmente en el campo de la metodología, buscando las posibilidades concretas de una manipulación más flexible de las situaciones comunicativas para que se transformen eventualmente en instrumentos de investigación. Al mismo tiempo, y siempre en relación con el corpus como instrumento, se plantea la necesidad de implementar formas de transcripción que impliquen elecciones en cuanto al tipo de variables a tomar en cuenta -incluso respecto de la forma de consignarlas- en relación con la situación comunicativa real y con el texto lingüístico que es su marca. Solamente una adecuada transcripción del registro puede dar lugar a un trabajo científico capaz de percibir con claridad sus propias limitaciones.

En lo que respecta específicamente al discurso propio de la situación interactiva, existen las posibilidades de una importante discusión teórica respecto de lo que podría llamarse una construcción colectiva del discurso y los requisitos intrínsecos de cada texto. Más allá del problema de plantearse o no la existencia de un hablante de características colectivas, cabe la elucidación de los rasgos lingüísticos que deja la negociación, también lingüística, de los interlocutores individuales en el discurso común.

Es imposible predecir en este momento del desarrollo de esta línea de reflexión e investigación cuáles serán los réditos y hasta dónde podrá mantener el encuadre general de sus propuestas. Tampoco se trata de una toma de posición novedosa o que no hubiera podido suponerse como posible a partir, sobre todo, del desarrollo de la investigación lingüística en Francia. Es así como muchos de los puntos mencionados en este trabajo son conocidos en nuestro propio ámbito académico, pero probablemente el acceso a una serie de materiales de publicación reciente haga posible profundizar ese conocimiento a veces casual y fragmentario. Eso podría ocurrir a través de su examen crítico y la discusión basada en el consenso de que las hipótesis están encuadradas en uno de los posibles campos problemáticos que constituyen el terreno epistemológico de la Lingüística.

NOTAS

- (1) Sobre este tema resulta muy interesante la argumentación desarrollada por J. P. Bronckart y otros en *L'avenir de la Psycholinguistique* en Bronckart, J. P. y otros. 1984. *Psycholinguistique de l'enfant*, París Delachaux et Niestlé.
- (2) Considero que la reflexión más amplia y sistemática sobre este punto puede estar bien representada por la obra de David Lightfoot. 1984 *The Language Lottery. Toward a Biology of Grammars*. Cambridge, Mass. The MIT Press.
- (3) Tanto la obra de Walter J. Ong. 1987. *Oralidad y escritura*. México, FCE como la de Jack Goody. 1986. *La logique de l'écriture*. París, Colin, proponen puntos de vista sumamente interesantes sobre los alcances que las diferencias entre la oralidad y la escritura han determinado respecto en la historia humana. Una revisión más breve de estos aspectos puede también encontrarse en Viñao, A. "Historia de la alfabetización vs. Historia del pensamiento, o sea de la mente humana", Revista de Educación N° 288 (Madrid, 1989).
- (4) Aparte de una serie de artículos publicados en los últimos años en las revistas *Langages* y de *Linguistique Appliquée* por grupos de investigadores por ejemplo del CRESAS, conviene tomar en cuenta la obra de Frédéric Francois y colaboradores, 1990. *La communication inégale*. París, Delachaux et Niestlé.
- (5) Es importante rescatar la reflexión hecha a este respecto por A. Culioli. 1990. *Pour une linguistique de l'énonciation* I. París, Ophrys, en el capítulo 2, *Sur le concept de notion*.

BIBLIOGRAFIA

- BLANCHE-BENVENISTE, C. *Le français parlé. Transcription et édition*. INALF y JEAN JEAN, C. 1989
- BRONCKART, J. P. y otros. 1985 *Le fonctionnement des discours*. París, Delachaux et Niestlé.
- FRANCOIS, F. y otros. 1984 *Conduites linguistiques chez le jeune enfant*. París, PUF.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. 1990 *Les interactions verbales*. París, Colin.

ACERCA DEL SENTIDO Y LA REFERENCIA EN LOGICA Y ETNOLINGUISTICA

Lic. María del Rosario Fernández Güizzetti
Lic. Rodolfo Raúl Hachén

"...Notoriamente no hay clasificación
del universo que no sea arbitraria y conjetural."
Jorge Luis Borges

Introducción:

Se planteará, aquí, la cuestión del sentido y de la referencia a partir de las conceptualizaciones de G. Frege. Nuestra finalidad es exponer los postulados que, desde la lógica, nos acerca este autor para vincularlos, posteriormente, con dos problemáticas sumamente interesantes en lingüística y etnolingüística: la concepción del signo lingüístico, a partir de ella, nos detendremos a analizar la noción de arbitrariedad planteada por Saussure y sus reformulaciones posteriores; y la relación lengua/cultura/pensamiento. Creemos que estas cuestiones están íntimamente ligadas a las conceptualizaciones de sentido y referencia, las que, a su vez, vehiculizan el abordaje lingüístico con el sistema total de la cultura, la estructura social, la percepción, la conformación de los referentes psicoculturales y su relación con el inconciente cultural.

Hemos rescatado la teoría de Frege por su carácter fundacional en lógica, equiparable al de Saussure en la constitución de la lingüística moderna (y al de Freud en la psicología). Ya sea para polemizar o para acordar con las nociones acuñadas por ambos autores, lógicos y lingüistas aún hoy nos remitimos a sus teorías.

Sentido, significado y referencia

Una primera aproximación a los textos de Frege nos lleva a problematizar estos tres conceptos (eminentemente distintivos y de gran importancia en lingüística) debido a la inadecuación existente entre las dos versiones españolas consultadas por nosotros (1).

En *Escritos lógicos-semánticos* (Ed. Teknos, Madrid, 1974) traducido por Carlos Luis y Carlos Pereda, *Sinn* y *Bedeutung* son traducidos como *sentido*

y *significación* respectivamente, mientras que en *Estudios sobre semántica* (Ed. Ariel, España, 1971) traducido por Ulises Moulines, se adoptan los términos de *sentido* y *referencia*.

Hasta 1890, Frege distingue entre el signo o expresión lingüística (*Zeichen*) (sustantivo, n, en mat. y astron. signo, señal, marca.; an-indicio, síntoma; Wahr-: símbolo) del contenido significativo del signo o expresión, *beurteilbarer Inhalt*. Luego, Frege introduce los términos de *Beudeutung* (...ung, f, significación, significado, sentido, en ling. acepción) y *Sinn* (sentido, espíritu, inteligencia, en ling. acepción, significado) para realizar una distinción en el contenido significativo.

No nos creemos con autoridad para evaluar cuál de las tres traducciones se aproxima más a las nociones que Frege quiso acuñar, si es que en su sistema o en la lengua alemana, reportan una distinción pertinente. Nuestra problematización surge de considerar que estos términos, en el marco de la lingüística, referencian diferentes nociones que no siempre han sido debidamente expuestas y que trajeron como consecuencia importantes confusiones conceptuales. La distinción de estas tres nociones se vincula, en un primer momento, con la concepción de la lengua como una nomenclatura o no. Como desarrollaremos posteriormente, la definición de la lengua como un conjunto de etiquetas aplicables a objetos universales, vigente en las teorías pre-saussurianas, deja su resabio en la conceptualización misma de la noción del signo lingüístico acuñada por Saussure, conceptualización que fuera retomada y criticada posteriormente por diversos autores. Creemos que la importancia de esta concepción, generalizada en la época, y sostenida por importantes lingüistas como Whitney a través de una acordada primacía del pensamiento por sobre la lengua, deja, de alguna manera, sus huellas en el campo intelectual de la época.

A partir de estas aclaraciones, convenimos en emplear los términos de *sentido* y *referencia* para exponer el pensamiento de Frege, sin que esto implique una definición personal al respecto, ni una restricción de la ambigüedad antes mencionada.

Sobre sentido y referencia: Frege

Frege parte en su artículo publicado en 1882 preguntándose acerca de la igualdad: si se trata de una relación entre objetos o entre nombres y signos de objetos:

"...Parece que lo que se quiere decir con $a = b$ es que los signos o los nombres a y b se refieren a lo mismo, y, por lo tanto en la igualdad se trataría precisamente de estos signos; se afirmaría que designan algo. Sería una relación inducida por la conexión de cada uno de los signos con la misma cosa designada. Esta conexión es arbitraria..." (Frege, 1971, 50)

Esta concepción de arbitrariedad lleva a pensar que el enunciado $a=b$ no se referiría a la *cosa misma*, sino a *nuestro modo de designación*, con lo cual no expresariamos, según Frege, ningún verdadero conocimiento. Una distinción puede darse únicamente en el caso de que la diferencia de signos corresponda a una diferencia con el modo de darse de lo designado. A partir de esto, Frege sostiene que a un *signo*, además de lo designado (referencia del signo) va unido el *sentido del signo* en el cual se halla contenido el modo de darse. Para él, signo o nombre, implican cualquier designación que presente un nombre propio (2) cuya referencia sea un objeto determinado, pero no un concepto ni una relación:

"El sentido de un nombre propio lo comprende todo aquel que conoce el lenguaje o el conjunto de designaciones al que pertenece; pero con ello, la referencia, caso de que exista, queda sólo parcialmente iluminada. Un conocimiento completo de la referencia implicaría que, de cada sentido dado, pudiéramos indicar inmediatamente si le pertenece o no. Esto no lo logramos nunca." (Frege, 1971, 51-52)

Esto podría vincularse con la conceptualización de la polisemia lingüística ya que, según Frege, al signo le corresponde un determinado sentido y a este, a su vez, una determinada referencia, mientras que a una referencia (a un objeto) no le corresponde solamente un signo. De aquí que *el mismo sentido pueda* para él expresarse en diferentes lenguas e, incluso, en la misma, de diferentes maneras. Esto, según Frege, se acentúa cuando hablamos de las lenguas naturales. El hecho de concebir un sentido, no implica necesariamente, tener una referencia. La referencia, cuando se usan las palabras de una manera habitual, es aquello de lo que se quiere hablar. Frege plantea el caso en que las referencias sean las palabras mismas o sus sentidos (uso del estilo indirecto para la cita). Tenemos, en este caso, signos de signos. Las palabras del *locutor* (Ducrot) tienen como referencia, en primer lugar, a las palabras del *enunciador* y tan sólo estas tienen la referencia corriente. Así se distingue la *referencia habitual* de la *referencia indirecta* y el *sentido habitual* del *sentido indirecto*. Frege problematiza la noción de signo aún más allá de la referencia y el sentido, introduciendo la noción de REPRESENTACIÓN. Entiende por referencia al objeto sensible perceptible, mientras que la representación es la imagen interna que uno tenga de él, siempre subjetiva. Este concepto de representación ha sido revalorizado en diferentes disciplinas a punto tal de ser situado en el lugar privilegiado que hasta entonces ocupara la referencia (concebida como objetiva y universal). Tal es el caso, por ejemplo, del valor otorgado a la introspección por el psicoanálisis y de la incorporación de la noción de PSIQUEMA (referente pautado según cultura) planteada por Fernández Güizzetti, quien proyecta la noción de representación al plano de la cultura. Frege restringe la noción de representación al plano estrictamente individual, considerando imposible la comparación exacta entre las representaciones de dos individuos diferentes.

"...Un pintor, un jinete y un zoólogo asociarán probablemente representaciones muy distintas del nombre bucéfalo. Por esto, se diferencia la representación esencial del sentido de un signo, el cual puede ser propiedad común de muchos y que, por lo tanto, no es parte o modo de la mente individual; pues ciertamente no se podrá negar que la Humanidad tiene un tesoro común de pensamientos, que transmite de una generación a otra." (Frege, 1971, 54)

Entre la objetividad de la referencia y la subjetividad de la representación, Frege sitúa el sentido, preguntándose, acerca del sentido y la referencia de un enunciado asertivo completo. Considera que un enunciado contiene un pensamiento, entendido no como actividad subjetiva, sino como *contenido objetivo* que es apto para ser propiedad común de muchos. Considera que el pensamiento no puede ser la referencia del enunciado, sino que debe ser concebido como su sentido. Para ejemplificar esto, sostiene que el pensamiento del enunciado "el lucero vespertino es un cuerpo iluminado por el sol" es distinto del enunciado "el lucero matutino es un cuerpo iluminado por el sol". Si alguien no sabe que el lucero vespertino es el lucero matutino, puede considerar un enunciado como verdadero y otro como falso. De aquí que, en la búsqueda de la verdad, Frege avanza del sentido a la referencia, admitiendo el valor veritativo como su referencia (3).

La referencia de la oración es un valor de verdad que posibilita el juicio. Por lo tanto, se debe esperar que el valor veritativo no cambie cuando un componente de la oración es reemplazado por una expresión que tiene la misma referencia pero diferente sentido. Tal no sería el caso si la oración se formulara en discurso indirecto, pues las palabras no tienen sus referencias habituales.

En el discurso indirecto, la referencia de una oración subordinada es un pensamiento y no un valor veritativo. La verdad de la oración completa es independiente del valor veritativo de la cláusula subordinada.

En las cláusulas nominales abstractas, introducidas mediante "que", las palabras tienen una referencia indirecta. La referencia de la oración subordinada es un pensamiento y no un valor veritativo. Su sentido no es un pensamiento, sino que es el sentido de las palabras "el pensamiento que" que es una parte del pensamiento que corresponde a la oración completa. Frege menciona que este tipo de cláusula se da con verbos como "oír", "opinar", "inferir", que, en gramática son considerados como transitivos. También las cláusulas adverbiales introducidas por "a fin de que" pertenecen a este grupo. Pero no siempre estas cláusulas que comienzan con "que" expresan un pensamiento, sino que pueden indicar orden, pedido, prohibición (con verbos como "ordenar", "pedir", "prohibir").

Existen cláusulas subordinadas en las que las palabras tienen su referencia habitual y no tienen un pensamiento como sentido, ni un valor veritativo como referencia.

El lenguaje simbólico del análisis matemático no se ve libre de los procedimientos que se dan en el lenguaje natural. Un lenguaje lógicamente perfecto debería satisfacer las siguientes condiciones:

a) toda expresión construida correctamente desde el punto de vista gramatical a partir de símbolos ya introducidos como un nombre propio, debería designar un objeto;

b) no debería ser introducido ningún nombre propio como signo sin que se le hubiera asignado una referencia.

Frege concluye, tras su análisis, que las proposiciones " $a=a$ " y " $a=b$ " tienen diferentes valores cognoscitivos ya que, en cuanto al conocimiento, el sentido de la oración (el pensamiento expresado por ella) es tan importante como su referencia (su valor veritativo). Si $a=b$, entonces la referencia de " a " y " b " es la misma, luego, " $a=a$ " y " $a=b$ " tienen el mismo valor veritativo. No obstante, el sentido de " b " puede diferir del sentido de " a " y, en consecuencia, también diferirá el pensamiento expresado por " $a=b$ " del expresado por " $a=a$ ". Lo que varía es el valor cognoscitivo.

La lengua como nomenclatura

La problemática acerca de la concepción de la lengua como una nomenclatura (repertorio de palabras correspondientes cada una a una cosa, a manera de simples etiquetas) se vincula con la problemática acerca de la relación entre las palabras y las cosas que ellas designan a lo largo de la historia de la filosofía y de la lingüística.

Si nos remontamos a los griegos, descubriremos en ellos diferentes posturas. Heráclito sostenía que las palabras son la copia exacta del mundo, mientras que, para Parménides, la multiplicidad de las palabras es fruto de la imaginación. Los sofistas, siguiendo a este último filósofo, negaron al lenguaje la capacidad de reflejar la realidad. Platón referencia este problema en su diálogo *Cratilo* en el cual un filósofo de la línea de Heráclito (*Cratilo*) y otro que se inclina por Demócrito (*Hermógenes*) discuten esta cuestión. *Cratilo* sostiene que el lenguaje es impuesto a los hombres por una necesidad de la naturaleza () y *Hermógenes*, que se origina del poder de creación del hombre (). Platón parece inclinarse por la primera postura, mientras que Aristóteles prefiere la segunda. Aristóteles cree, por un lado, que el lenguaje surgió por convención o acuerdo entre los hombres, pero hace una distinción entre el lenguaje propiamente dicho () producto de la convención y el contenido del lenguaje () que está en conformidad con las cosas. Una gran parte del *Cratilo* está dedicada a la etimología como búsqueda de la verdad. Esta resultó una de las formas de encarar los estudios sobre el lenguaje. El estudio filosófico de la lengua recibió en Grecia el nombre de . Los fundamentos de la gramática griega fueron lanzados por Aristóteles y

continuados por los estoicos. Aristóteles vio a la lengua a través de la lógica e hizo la primera distinción nítida de las partes del discurso. Esta vinculación entre la lógica y la gramática atravesó todo el mundo romano y la Edad Media. La más completa expresión de la gramática normativa se halla en la *Doctrinale puerorum* de Alexandre de Villedieu, obra en la que la gramática continuaba considerándose como un auxilio de la lógica. La idea subyacente era la existencia de una gramática universal, común a todas las lenguas, cuya estructura era más evidente en el latín. En el Renacimiento, surgió un gran interés por las diferentes lenguas habladas en el mundo. La distinción entre gramática vulgar y gramática filosófica ganó terreno y fue claramente establecida por Bacon quien define a la gramática filosófica como una investigación de las relaciones entre las palabras y sus objetos o ideas. En el siglo XVII, la orientación lógica de la gramática llegó a su auge con la gramática de Port Royal de Lancelotti-Arnaud.

La problemática de la lengua como nomenclatura llega en su manifestación explícita hasta el siglo XIX con los postulados del lingüista norteamericano William Whitney (1827-1894) considerado por Saussure junto a los neogramáticos, como el antecesor claro de la lingüística moderna. Whitney sostiene que la lengua es una institución social con lo que polemiza con las concepciones biologicistas anteriores. Esto hace oscilar a la lingüística entre el dominio de la ciencias naturales y el mundo de las ciencias históricas (hoy, podríamos decir, sociales). La lengua resulta, para él, de una convención original, es-tablecida entre hombres libres, y que se adapta a las necesidades de la comunicación. Este convencionalismo está ligado a la arbitrariedad del signo lingüístico que, como ya hemos marcado, no se origina con Saussure, sino que se viene debatiendo desde la antigüedad griega. Para Whitney no hay una relación intrínseca entre la palabra y la cosa, la palabra resulta de una elección como el lenguaje mismo. De esta convención original resulta la concepción de la lengua como nomenclatura y el carácter arbitrario del signo. Esta concepción de la lengua como nomenclatura (catálogo práctico) constituye una tópica teórica que Saussure tratará de resolver y que dejará profundas huellas en su obra y en la de sus sucesores.

Lingüistas contemporáneos como Martinet, reafirman que la lengua no es un repertorio de palabras correspondientes cada una a una cosa, de manera tal que las lenguas serían diferentes designaciones de la misma realidad. De aquí que, aprender otra lengua no resulte poner etiquetas a objetos conocidos, sino habituarse a analizar de otra manera el referente de la comunicación. Las lenguas no son diferentes porque los sonidos que corresponden a ésta o aquella realidad sean distintos, si no porque las realidades mismas lo son.

El signo lingüístico: la noción de arbitrariedad. Postulados y reformulaciones

Saussure parte de criticar la noción de lengua como nomenclatura sostenida claramente por Whitney y considerada como la base de la postulación acerca de la arbitrariedad del signo lingüístico.

Para Saussure, el signo lingüístico no une una cosa con un nombre, sino, un concepto con una imagen acústica, es decir, un significado con un significante, convirtiéndose así esta unidad en una entidad puramente psíquica. Para él, la arbitrariedad del signo lingüístico radica en la relación entre significado y significante, pese a considerar que ambos elementos son como las dos caras de una misma hoja, haciendo imposible recortar uno sin alterar el otro. Sostiene que la atribución de un determinado significante a un significado es arbitraria, lo cual parecería probarse con la existencia de las diferentes lenguas.

"Ainsi l'idée de 'souer' n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons s-o-r qui lui sert de signifiant; il pourrait être aussi bien représenté par n'importe quelle autre: à preuve les différences entre les langues et l'existence même de langues différentes: le signifie 'boeuf' a pour signifiant b-o-f d'un côté de la frontière, et o-k-s (Ochs) de l'autre." (Saussure, 1980, 100)

Este ejemplo nos permite advertir cómo, más allá de la distancia que Saussure manifiesta respecto de la conceptualización de la lengua como nomenclatura, esta idea sigue rondando su teoría. Considerar que la pluralidad lingüística sirve como prueba de la arbitrariedad del signo lingüístico es retrotraer la cuestión a los postulados de Whitney, ya que esto sólo puede ser posible a partir de la categorización de la lengua como nomenclatura. Si nos detenemos a analizar el ejemplo propuesto por Saussure, veremos que éste maneja una noción de *concepto universal*, ya que presupone la existencia de un concepto "buey" (¿idea, referencia, objeto?) que se asocia a diferentes significantes (etiquetas) en las diversas lenguas. Esto implica una clara conceptualización de la lengua como nomenclatura. El ejemplo propuesto por Saussure mantiene un cierto grado de aceptabilidad en la medida en que no incluye ninguna designación en lenguas no indoeuropeas. Muy diferente sería, como propone Fernández Güizzetti, si se incorporara el término en indi para cuya cultura el buey es un animal sagrado. De este modo, el conjunto de rasgos semánticos que conforma el concepto en dicha lengua no encontraría correspondencia biunívoca ni quizás algún punto de intersección con los ejemplos citados.

Benveniste, en su artículo "La nature du signe linguistique" realiza una crítica a la postulación saussuriana sosteniendo que, al ser el signo una unidad psíquica, la arbitrariedad no puede localizarse en su seno. Para él, la relación

existente entre significante y significado es necesaria. Benveniste produce un nuevo desplazamiento para sostener que la arbitrariedad existe pero fuera del signo, en la relación que éste entabla como totalidad con el *referente real*. La universalización del concepto fácilmente advertible en Saussure es reemplazada aquí por un referente universal. Aunque en este artículo Benveniste parece defender la universalidad del mundo objetivo, en su importante trabajo sobre las categorías aristotélicas, "Categories de la langue et catégories de la pensée", adopta una clara postura culturalista. Es, finalmente, Fernández Güizzetti quien postula con total claridad y desde una perspectiva etnolingüística la cuestión del significado y su denotación psicocultural.

El ámbito del significado no refleja especularmente lo psíquico:

"... Un significado está constituido por rasgos distintivos que parcializan o amplían el fenómeno psíquico dándole una forma que no es aquella que la actividad psíquica impone al mundo, al no yo. Conjunto de rasgos distintivos y relacionales entre conjuntos de rasgos distintivos configuran la semantización lingüística, imposición de forma a lo psico-cultural, proceso de pertinización lingüística relativa, aunque necesariamente deformadora de la 'materia' psicocultural" (Fernández Güizzetti, 1983, 73)

Ambos ámbitos, el de lo semántico y el de lo psicocultural, son propios de una misma cultura y, si bien uno impone su forma al otro, ambos configuran esferas de un mismo sistema. Para Fernández Güizzetti, los referentes psicoculturales dan, a través de la actividad cognoscitiva, forma a los objetos culturales, naturales o ambientales. Los objetos culturales y, parcialmente los ambientales, se constituyen por y en ese otorgar forma propia de la praxis humana al incidir sobre el mundo material y, en última instancia, sobre el fundamento primordial al que no se concibe ni como un mundo de objetos, ni como universal. Señala que el ámbito del significado constituye una estructura diversa, no isomórfica con el de los referentes psicoculturales. Estos últimos configuran un área autónoma que ha sido estudiada muy especialmente por los psicólogos dedicados a la psicología de la percepción. También el psicoanálisis confirma la autonomía e índole estructurada de lo psicocultural en la arqueología individual, indagación que puede expresarse hasta el análisis del inconsciente cultural. De alguna manera, el significado es la estructura pertinizante de lo psíquico. Lo psíquico es más rico que el significado y lo que el significado pertiniza no agota la complejidad del fenómeno psíquico correspondiente, lo cual no debe conducirnos a pensar que el estudio del significado no continúe siendo la mejor vía para llegar al fenómeno psíquico en cuanto condicionado según cultura.

La unidad tipo dentro del ámbito de lo psicocultural, es decir, el átomo mental, resulta el PSIQUEMA, lo que conduce a una nueva postulación del signo lingüístico:

PSIQUEMA	Referente pautado según cultura
SEMEMA	Significado: intersección lógica de los usos
MORFEMA	Significante

De alguna manera, esta problemática que Fernández Güizzetti enuncia tan explícitamente, también aparece en la teoría lacaniana acerca del signo:

"Recuerdan que en lingüística existen el significante y el significado, y que el significante debe tomarse en el sentido del material del lenguaje. La trampa, el agujero, en el que no hay que caer, es creer que los objetos, las cosas, son el significado. ...El sistema del lenguaje, cualquiera sea el punto en que lo tomen, jamás culmina en un índice directamente dirigido hacia un punto de la realidad, la realidad está cubierta por el conjunto de la red del lenguaje. Nunca pueden decir que lo que designan es esto o lo otro, pues, aunque lo logren, nunca sabrán, por ejemplo, qué designo en esta mesa, el color, el espesor, la mesa en cuanto objeto o cualquier otra cosa." (Lacan, 1988, 51)

La relación lengua/cultura/pensamiento

Retomando los postulados de Fernández Güizzetti, podemos decir que la lengua no es sino un fenómeno dentro del ámbito de la cultura perteneciente a los mentefactos (productos del psiquismo humano cuya materia prima y fundamental no pertenece a la naturaleza física) que merece una clasificación aparte dentro de este sistema (isosememas). Incorporada la lengua al complejo cultural, su estudio no debe alejarse de esta concepción. De aquí la necesidad de un abordaje etnolingüístico. La lengua resulta un fenómeno psicocultural, producto, por excelencia, de la función simbólica humana. Se trata de un sistema de signos que, según la opinión de Joaquín Matosso Camara, se diferencia de todos los demás hechos culturales por conjugarse dicotómicamente con la cultura total, lo cual surge del simple y cotidiano hecho de que quien utiliza una lengua referencia siempre fenómenos y procesos propios de su cultura.

Toda lengua cumple una doble función: la de simbolizar lo que una etnia pertiniza como real y la de comunicarlo. El estudio etnolingüístico opera, también, en un doble sentido: describiendo los aspectos del pensamiento descubierto de una etnia e indagando, a través del estudio de las estructuras

lingüísticas y de su relación con el referente pautado según cultura, los aspectos encubiertos del pensamiento. Estas apreciaciones acerca de la relación lengua/cultura/pensamiento responde, de algún modo, a una larga tradición iniciada por Humboldt y continuada por diversos autores de la llamada corriente cul-turalista de los E.E.U.U (Boas, Sapir, Whorf) en sus estudios antropológicos-lingüísticos.

Sapir plantea que entre pensamiento y lenguaje se da un complejo proceso de interacción: al surgimiento de un nuevo concepto precede un viejo material lingüístico, pero éste adquiere independencia cuando encuentra su forma lingüística. Esto, según Sapir, hace que, en la práctica cotidiana, el pensamiento no sea concebible sin el lenguaje. Más radical resulta la postura de su discípulo, Whorf, quien al indagar las categorías propias del verbo en la lengua hopi, deduce un absoluto determinismo de la lógica por la gramática. Las opiniones de Sapir y Whorf han sido englobadas en lo que suele enunciarse como "hipótesis Sapir-Whorf" que sostiene que las particularidades de la conciencia del hombre sólo pueden comprenderse teniendo en cuenta la lengua que se emplea para expresar el pensamiento y que la lengua de los hombres de diferentes culturas, no sólo expresa su pensamiento, sino que forma parte directa de su formación.

Luria (1980) critica la postura de Sapir y Whorf y concluye que el lenguaje mediatiza la percepción, realiza el análisis y síntesis de la información que llega a él, ordenando el mundo.

Como ya vimos, Benveniste, también se cuestiona acerca de la relación entre las categorías del pensamiento y las de la lengua en su artículo, "Categorie de la langue et categories de la pensée". Su análisis le permite concluir que las categorías aritotélicas no son sino categorías que surgen de la reflexión sobre su propia lengua. Si bien las categorías del pensamiento, para Benveniste, se oponen a las de la lengua en su universalidad y su inmovilidad, el pensamiento no es independiente de la lengua, sino de estructuras lingüísticas pre-establecidas.

Algunas apreciaciones sobre lógica y gramática

Como señala Lyons (1984) ha existido siempre una estrecha conexión entre los estudios lingüísticos y la filosofía del lenguaje y otras ramas de la filosofía como la lógica y la epistemología. La lógica ha logrado un gran desarrollo y ha estado, generalmente, vinculada a la gramática tradicional de occidente a punto tal de que no siempre puede distinguirse de los estudios estrictamente lingüísticos. En determinados períodos, especialmente en el siglo XIII y, más adelante, en el XVIII se propusieron diversos temas para la elaboración de la *gramática universal*, sostenidos en una conexión explícita entre lógica y gramática. La gramática queda supeditada a la lógica bajo el

supuesto de que los principios lógicos tenían validez universal. Los lingüistas del siglo XIX se mostraron reacios a aceptar una gramática universal filosóficamente fundamentada. Esto parece estar asociado al descubrimiento de las profundas diferencias entre las estructuras gramaticales de las lenguas del mundo y a la importancia obtenida por los estudios lingüísticos diacrónicos que favorecen la ruptura con el marco filosófico. Se ponen en duda, además, las categorías lógicas tradicionales atendiendo, esencialmente, a su universalidad. Hacia 1860, el clacisita y filólogo alemán, Tre de-Lenburg expresó que si Aristóteles hubiese hablado otra lengua diferente al griego, las categorías lógicas que infirió hubiesen sido radicalmente diferentes. Este punto de vista se vincula con el de Humboldt, quien, a través de sus trabajos, pondera tanto la diversidad de la estructura lingüística como su influencia en la categorización del pensamiento y la experiencia. Este autor, rescatado por Chomsky en su *Lingüística cartesiana* por su concepción en el aspecto creador del uso del lenguaje y por su caracterización como "energeia", es considerado por Fernández Güizzetti como el padre de la etnolingüística. Conviene señalar también que el historicismo y el darwinismo dejaron sus huellas hacia fines del siglo XIX en disciplinas nacientes como la antropología y la psicología. Ya no sólo era habitual hablar de la evolución de la cultura de un estado de barbarie hacia uno de civilización, sino que algunos investigadores, como Levy-Bruhl sostenían que la mente del llamado "salvaje" funcionaba de un modo distinto con respecto a la del hombre civilizado. Fue así que la gramática universal, en el sentido tradicional, resultó cuestionada por los científicos del siglo pasado. Este cuestionamiento no siempre fue frontal ni total y, como ya hemos señalado, a través de diferentes máscaras (lengua como nomenclatura, significado universal, realidad universal, lógica universal) ha perdurado en los estudios posteriores llegando, en muchos casos, hasta la actualidad Chomsky, a través de su generativismo lingüístico, revitaliza la noción de gramática universal sin alejarse demasiado, en sus primeras postulaciones, de las versiones primitivas acerca de la universalidad de la lógica y la interdependencia entre lengua y pensamiento. En su búsqueda de precursores dentro de la problemática del lenguaje, Chomsky se centra en lo que el denomina "lingüística cartesiana".

Muchas veces sorprende advertir cómo a lo largo de los textos chomskyanos se torna significativa la ausencia de Hjemselev quien, de alguna manera, anticipa o inaugura varios de los postulados chomskyanos. "Es peligroso decir, como se ha hecho a veces, que la gramática sería una lógica (normativa) práctica y aplicada. Como lo demuestran sobre todo las importantes investigaciones de Levy-Bruhl, hay en toda gramática un elemento prelógico'. Y ese elemento no es superficial, sino todo lo contrario. Es inherente a la naturaleza misma de toda realización gramatical. No sólo existe en todas las lenguas, sino que, además, hay un considerable número de lenguas

cuya gramática entera lleva la impronta de lo prelógico, a saber según Levy-Bruhl, todas las lenguas que reflejan una mentalidad más o menos 'primitiva'." (Hjemselev, 1974, 30). Para Hjemselev, el lenguaje es una actividad cuyo objeto es comunicar el contenido de conciencia de un individuo a otro. De aquí que la lingüística en general y la gramática en particular, forman parte de la psicología, constituyendo una de sus ramas particulares. La peculiaridad de la gramática frente a la psicología pura es el hecho de que el objeto de las investigaciones gramaticales no es la conciencia misma, sino su expresión. Son, precisamente, las imágenes de las ideas y no las ideas mismas, las que constituyen el objeto de la gramática. Por otro lado, saliendo al paso del postulado de Sapir: "Each language has its own scheme. Everything depends on the formal demarcation which it recognizes", concluye que, si bien cada lengua tiene su propio sistema (característica que la diferencia de la "lógica" que "no admite matices") una gramática general cae dentro de lo posible. Como se ve claramente, Hjemselev maneja una concepción universalista de la lógica, pero, debido a su concepción psicologicista de la gramática y del lenguaje, llega a sostener que:

"Sólo es posible estudiar, de una manera estrictamente científica, el contenido de la conciencia humana, estudiando la forma de expresión de la conciencia. Sólo así es posible, además, captar los hechos subconscientes. La ciencia que se ocupa de estos estudios es la semiología y más particularmente, la lingüística." (Hjemselev, 1974, 53)

Fernández Güizzetti piensa que la etnolingüística puede ser encuadrada en el más vasto campo de la psicología de los pueblos, pues la labor de la etnolingüística supone una indagación de lo que el denomina *inconciente culturado*. Esta noción se vincula con la del inconciente freudiano y la del inconciente colectivo de Jung. Del primero se distingue por rebasar la instancia de la arqueología individual para explayarse hacia un fenómeno de tipo social. Del segundo se diferencia en que Jung postula un inconciente válido para toda la humanidad (postura también sostenida, por ejemplo, por Roheim) cuyo arquetipos son universales. Entre lo individual de Freud y lo universal de Jung, se sitúa el inconciente culturado de Fernández Güizzetti que presupone la existencia de tantos inconcientes culturados como culturas diferentes. La vía de acceso privilegiada (no la única) para llegar a comprender (Max Weber) el funcionamiento del inconciente culturado, es la lengua (como para el psicoanálisis, la develación de lo inconciente se produce por un fenómeno de verbalización). Esto no implica, en modo alguno, una postura determinista (como la sustentada por Whorf) que sostenga un isomorfismo entre lo mental y el ámbito de lo lingüístico. De tal modo, la etnolingüístico opera en un doble sentido: describiendo las estructuras que un portador de cultura puede verbalizar en forma conciente e indagando el pensar encubierto subyacente en esas estructuras, al atender a las estructuras eidéicas y a la lógica

étnica. Ambos fenómenos, desde la perspectiva de Fernández Güizzetti, se presuponen y tienen su asidero en lo que el denomina "pensar real". Es este pensar real el que subyace en las estructuras lingüísticas de las cuales es necesario aislar el significado. El estudio del significado implica, básica y necesariamente, una distinción entre lo accesorio y lo redundante. Para ello se hace imprescindible diferenciar

a) entre el correlato situacional (Bloomfield) y lo estrictamente constitutivo del ámbito del significado:

b) entre la totalidad de un significado en cuanto fenómeno, y el núcleo semántico pertinente para el sistema.

Expresado en términos de Charaudeau (1988) la distinción entre la producción de sentido a nivel de la lengua (significado) y la producción de sentido a nivel de discurso (significación).

Esto lleva a Fernández Güizzetti a postular una relación biunívoca entre el significado y un determinado símbolo del enunciado, desterrando la noción de polisemia. No podemos hablar de polisemia pues las llamadas variaciones de significado de un mismo significante son, generalmente, variaciones de uso sujetas a los vaivenes discursivos o remiten a signos diferentes. De cualquier manera, no debemos ser reduccionistas ni pensar que significado y significación se producen aisladamente, ya que ambos fenómenos contribuyen a la conformación de la referencia.

Al estudiar los cuantificadores y determinadores en el pensar real de los hablantes de guaraní yopará, Fernández Güizzetti encuentra que resulta imposible la cuantificación sin una situación en el espacio, estableciendo una relación de visibilidad y proximidad respecto del hablante o del oyente. De aquí que, desde un punto de vista etnolingüístico y en el marco de la lógica étnica, ninguna descripción final puede consistir en una mera sistematización formal que prescinda del real pensar discursivo de los sujetos portadores de la cultura en cuestión.

NOTAS:

1) Con posterioridad a la iniciación de este trabajo, entramos en contacto con una tercera versión del texto de Frege que, bajo la traducción "Sobre el sentido y la denotación" aparece en *Semántica Filosófica* de Tomás Moro Simpson. En ella, se encuentra una nota del traductor que, de algún modo, referencia la problemática por nosotros señalada. "El título castellano no constituye una traducción estricta del alemán 'Über Sinn und Bedeutung'. La traducción literal de Bedeutung es 'significado' y no 'denotación'; pero la fidelidad al original daría origen a una peligrosa ambigüedad en relación con el texto de Frege, quien usa 'Bedeutung' en oposición a 'Sinn' (sentido) para referenciar la entidad" (Moro Simpson, 1983)

2) "There is a traditional distinction between 'proper' names and 'class' names, which is explained as consisting in the fact that a proper name applies, essentially, to only one object, whereas a class name applies to all objects of a certain kind, however numerous

they may be" "I conclude, for the moment, that we cannot wholly dispense with proper names by means of coordinates we can perhaps reduce the number of proper names, but we cannot avoid them altogether. Without proper names we can express the whole of theoretical physics, but no part of history or geography; this, at least, is our provisional conclusion, but we shall find reason to modify it later" (Russell, 1966, 87-92)

3) " Truth is a property of belief, and derivatively of sentences which express belief. Truth consists in a relation between a belief and one or more facts other than the belief. When this relation is absent, the belief is false. A sentence may be called 'true' or 'false' even if no one believes it, provided that, if were believed, the belief would be true or false the case may be" (Russell, 1966, 164-165)

BIBLIOGRAFIA

- BENVENISTE, (1974) *Problemes de linguistique generale I y II*, Gallimard, Paris
 BLOOMFIELD, *El lenguaje*, E. Universidad de Perú, Lima.
 BRUNER, (1988) *Realidad mental y mundo posibles*. Gesida, Barcelona,
 CHOMSKY, (1969) *Linguística cartesiana*, Gredos, Madrid.
 CHARAUDEAU, (1988) *Language et discours. Elements de semiolinguistique (theorie et pratique)*, Hachette, Paris.
 FERNANDEZ GUIZZETTI, (1983) Entre el ámbito del significado y el mundo de los objetos: los referentes psicoculturales del signo lingüístico en *Suplemento antropológico* UCP, Asunción (1981) *Prolegómenos a una etnosemántica estructural en Suplemento antropológico*
 UCP, Asunción (1969) Guillermo de Humboldt, padre de la etnolingüística en *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones folklóricas* (1966) Los determinadores y la cuantificación en el pensar real de los hablantes de guaraní yopará, UN del Litoral, Rosario,
 FREGE, (1890) *Escritos lógico-semánticos*, Teknos, Madrid, 1974 (1890) *Estudios sobre semántica*, Ariel, Barcelona, 1971
 HUJESLEV, (1943) *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1974
 LACAN, (1955) *Las psicosis*, Paidós, Bs.As., 1988
 LURIA, (1980) *Los procesos cognitivos: análisis sociohistórico*, Fontanella, Barcelona.
 LYONS, (1984) *Introducción al lenguaje y a la lingüística*, Tiede, Barcelona.
 MARTINET, (1980) *Elements de linguistique generale*, Colin, Paris.
 MORO SIMPSON, (1983) *Semántica filosófica*, S XXI, Madrid.
 RUSSELL, (1966) *Human knowledge*, George Allen and Unwin LTD, Londres.
 SAPIR, (1966) *El lenguaje*, FCE, Mexico.
 SAUSSURE, (19) *Cours de linguistique generale*, Payot, París, 1980
 WHITNEY, (1875) *The life and growth of language*, Ed. Henry S. King and Co., Londres, 1975.
 WHORF, (1956) *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barra, Mexico, 1976

HACIA UN ANALISIS CONTRASTATIVO DEL DISCURSO

Lic. María del Rosario Fernández Guizzetti

PRESENTACION

En este artículo nos proponemos abrir una brecha de análisis contrastativo del discurso. Para ello, tomaremos un rezo toba y contrastaremos esta versión con su traducción española.

Utilizamos la designación "rezo" para el texto que analizamos porque ella nos fue ofrecida por nuestros informantes. Cabe aclarar que dicha designación puede referenciar un estado de sincretismo cultural entre los valores vernáculos y el cristianismo evangélico profesado por muchos tobas en la actualidad.

El rezo, como veremos en nuestro análisis, se erige en un nexo entre el universo de lo sagrado y la praxis cotidiana y pone de manifiesto una suerte de conjunción entre el "universo mítico" y la vida social de la comunidad (1). Esto implica un replanteo de la función de los textos vernáculos en la organización social, y en un contexto marcado por las relaciones interétnicas. Este texto se constituye en la forma discursiva de una realidad cultural que, de una u otra manera, a través de sus sucesivas y diferentes concretizaciones (Jauss), dicta pautas de conducta a los individuos de una determinada comunidad. Es una marca de la relación "individuo-cultura-mundo" y manifiesta ese ser-en-cultura (Bidney) que implica la inserción del hombre en un universo cultural y que reorganizan constantemente las conductas, los comportamientos, las ideas y los ideales de una sociedad. Para nuestro trabajo, partiremos de la concepción del rezo (y de cualquier otro texto) como un discurso culturalmente relevante. En tanto discurso, el rezo presupone la puesta en funcionamiento del sistema de la LENGUA cuyas funciones son la de SIMBOLIZAR lo que una etnia percibe como "real" (2) y la de COMUNICARLO.

En los trabajos de Volochinov y Bakhtin (1926) surge con claridad la articulación entre la función comunicativa y la simbólica de la lengua. Para estos autores el SENTIDO (la comunicación) implica la comunidad. Así, la lengua se entiende como un subsistema sólo comprensible en la dinámica de las relaciones sociales, dinámica que sostiene, desde las comunicaciones entre el uno y el otro, la producción de sentido. La dimensión social, otorgada a la producción de enunciados implicaría que la función simbólica de la lengua se ve supeditada a la comunidad. Así mismo, es el uso de un código y el conocimiento de los referentes psicoculturales (indagables a través de las estructuras lingüísticas) lo que otorga cohesión a la comunidad. En tanto la

producción de sentido se da a nivel de la lengua (significado) y a nivel del discurso (significación), no deseamos soslayar la cuestión de que, además de la relación lengua-cultura, deben tenerse en cuenta las relaciones entre el discurso y el grupo social, ya que, como sostiene Benveniste, la lengua es el código interpretante del código social.

Adoptamos una noción de discurso que se relaciona con las demás producciones sociales en general. Nos adherimos a la postura de P. Charaudeau para quien el discurso se concibe como el conjunto de actos significativos que hablan el mundo a través de la instancia misma de su transmisión.

Para el análisis en lengua original del rezo qóm partiremos de una concepción generativa de la lengua de la cual rescatamos la creatividad del hablante a fin de captar el funcionamiento de la lengua como hecho psicocultural. Dentro del campo teórico de la etnolingüística, trabajaremos con el modelo de descripción de lenguas deductivo-axiomatizado del Dr. Fernández Güizzetti.

El estudio totalista de las lenguas naturales no debe tronarse en una descripción del plano tradicionalmente conocido como lingüístico, sino que debe proyectarse hacia nuevos ámbitos para dilucidar las relaciones más profundas entre la lengua y la cultura. Se incorporan, por ello, los estudios etnosemánticos y etnosemióticos textuales.

La etnosemántica abstrae el significado del sistema de signos que es toda gramática, comprende su sentido (el cual está dado ya en los referentes psicoculturales de todo signo y de todo sistema de signos) e intenta reconstruir lo que Fernández Güizzetti denomina INCONCIENTE CULTURADO.

La etnosemántica textual se encarga de la relación lengua-cultura en el plano de lo consciente, mediante la interpretación de textos culturalmente relevantes que tienen por referente aspectos de la cosmovisión, personalidad tipo, cultura ideal, valores y tradiciones de la etnia. Intenta llegar a una interpretación totalista del discurso y de los referentes sucesivos de su estructura partiendo del hecho de habla plenamente comprensible en función del continuum enunciado-texto.

Las plantas medicinales: percepción toba de la naturaleza

En la cultura toba existen gran número de plantas utilizadas con fines medicinales. Algunas de ellas sólo pueden ser preparadas por el piogonáq y otras, por los demás miembros de la comunidad. Cabe destacar que son las mujeres quienes, preferentemente, se encargan de preparar las medicinas.

El rezo del que aquí nos ocupamos, se realiza para extraer las hojas de la higuera (Dorotenia brasiliensis). Los tobas denominan a esta planta:

dabió? gonolé

dabió? gon-olor a chinche verde

-olé: diminutivo

y la clasifican como uwé (3). Se trata de una planta utilizada para proteger a los bebés. Con ella se fabrica un amuleto (un collar) con las hojas de la planta. Los qóm creen que por tener tan mal olor, espanta a las enfermedades (de ahí su nombre).

TEXTO QOM: REZO DE RECOLECCION

am sakóná am soóbén am sakóná káayí sagotaiké lqoláq

ñí iwál ialé / ialék nagí

1-	am	sakóná
	morf. personal oyente singular	lexema conjugacional transitivo hablante singular
		/sa-/: morf. sufijado personal prosujeto hablante singular /-kón/: morfema nuclear verbal (agarrar) /-a/: morfema sufijado objeto singular sin especificación de género.
	vos	agarro una cosa
	te	agarro algo
2-	am	sowén
	morf. personal oyente singular	Lexema conjugacional transitivo Aspecto puntual, hablante singular
		/so-/: morfema sufijado prosujeto hablante singular /-owem/ : morfema nuclear (necesitar)
	vos	necesito ahora una cosa

de vos

necesito algo

3-	am	sakóná
	morf. personal oyente singular	lexema conjugacional transitivo hablante singular
		/sa-/: morf. sufijado personal prosujeto hablante singular /-kón-/: morfema nuclear verbal (agarrar) /-a/: morfema sufijado objeto singular sin especificación de género.
	vos	agarro una cosa
	te	agarro algo
	caayí	
	morfema conector	
	y/entonces equivalente a:	nace
4-	sagotaiké	lqoláq
	Lexema verbal sa-: prosuj. hab. sing -go-: núcleo verbal -ta-: suf. asp. durativo -ike: suf. determinador de objeto unitario.	Lexema nominal l-: prop. def. no ha no o - qoláq: núcleo nominal
	Yo necesito, siempre, una cosa	el amuleto de alguien
	necesito	un amuleto
	ñí	iwál

morfema deíctico
semi erecto semi apoyado.
Generalmente masculino (añi:
forma femenina). Referencia un
no hablante no oyente presente
Adquiere significación fem.
o masculino de acuerdo
con la especificación que
le sigue.

Lexema nominal
/i-/: morf. sufij. propos.
pyente sing. (mi)

/-bwal-/: morf. nuclear
nominal sin
especificar sexo)
(nieto)

el, presente, semiapoyado, semierecto mi nieto

éste, mi nieto

jalé / jalék nagí

Lexema nominal Lexema nominal Morf. det. temp.
ia-: prop. hab. sing ja-: props. hab. sing
-l-: núcleo nom -l-: núcleo nominal
-e: suf. sexo fem. -ek: sufijo sexo masc.

mi hija mujer mi hijo varón ahora

Traducción libre del informante

Se pide a la planta sacarle las raíces, las hojas para proteger al nieto.

Contrastación a nivel de funcionemas de cláusula

A fin de dar cuenta de las diferentes estructuraciones de los textos (versión qóm y versión española), partiremos de la descripción estructural de ambos separadamente. Los textos a contrastar son la versión original qóm y la traducción del informante. Creemos que no resulta ni pertinente ni explicativo efectuar las contrastaciones del texto qóm con las diversas traducciones interlineales pues éstas deben ser consideradas como reconstrucciones efectuadas por el investigador.

1- Versión qóm

am saqóná? am sówén m sakóná? káayí sagotai ké Igoláq

ñí ibwál ialé / ialék nagí

T ----> P ----> C11 / C12 / I / C13

La relación entablada entre estas tres cláusulas responde a ciertas características propias del discurso oral:

* Iteración (I): operación transformacional que afecta a la longitud de la secuencia. En este caso, se trata de la iteración de todos los funcionemas de la C11

** Yuxtaposición asindética: marca relaciones laxas entre las cláusulas constituyentes del período (nos referimos a la conexión entre C11, C12 y C11 iterada. La relación con C13 responde a una operación transformacional, la inclusión de paractema (Pa).

Versión española

Se pide a la planta sacarle las raíces, las hojas para proteger al nieto.

La estructura general de este texto coincide con la de las (cláusula predicativa transitiva concoordinante con sujeto)

En el marco de esta estructura general, se operan diversas transformaciones:

* Ampliación: por la cual el funcionema Suj se reescribe por un período.

** Optativización del funcionema Pred en la segunda cláusula del período.

*** Optativización del funcionema Mofin (modificador final) en la primera cláusula del período.

**** Ampliación del término del Mofin: reescritura por una cláusula.

Como conclusión general, podríamos decir que la gran distinción que debemos tener en cuenta al contrastar discursos tobas con sus traducciones es el hecho de que el pensar toba se articula desde la lógica de la oralidad, en tanto que las estructuras en español responden a la lógica propia de la tradición escrita. La oposición oralidad/escritura genera una percepción otra del referente (aún dentro de una cultura de tradición escrita, como señalan los investigadores que se adhieren a la postura psicogenética para el aprendizaje de la lecto-escritura) y, en el caso de una cultura de tradición oral, como la toba, produce

una valoración especial de los sujetos enunciadore. Así, en esta cultura se estima muy en especial a los ancianos y ancianas por su saber, pues ellos son los depositarios de los textos (consideramos la noción de texto como producto oral o escrito del proceso discursivo). Por otra parte, notamos una suerte de standarización en la estructuración de los textos (otros rezos tobas que hemos relevado nos han permitido constatar que la articulación sintáctica es idéntica) que, evidentemente, adquiere sentido si pensamos que una estructura standard permite una más fácil memorización. En este contexto, debemos considerar el papel fundamental de las mujeres, quienes son las encargadas de la transmisión de este saber a sus hijos. Cabe destacar que a las mujeres compete la transmisión de todos aquellos saberes que implican una práctica efectiva sobre el mundo cotidiano. Así, la mujer toba devendría no sólo un agente enunciador, sino también un agente capaz de operar sobre el mundo, capaz de apropiarse de los objetos de "la naturaleza" y trabajar con ellos.

Algunas contrastaciones semánticas

En este punto, analizaremos sólo algunos de los lexemas del rezo a fin de dar cuenta de las particularidades más significativas de la lengua toba. La lengua toba tiende a particularizar y concretizar dentro del lexema, aspectos en los cuales el español es más generalizador. Esta organización lexemática peculiar de la lengua qóm referencia características específicas de la propia cultura (originariamente recolectora cazadora) e interactúa en la conformación de los referentes culturales. Podríamos adjudicarle al pensamiento qóm (desde la perspectiva propuesta por Vázquez (1982) una tendencia hacia las relaciones lógico-concretas (inferidas del análisis de las estructuras lingüísticas) en tanto que la tendencia en español rioplatense se dirige hacia las relaciones lógico abstractas (4). A modo de ejemplo, ofreceremos lexemas nominales y lexemas verbales en toba para luego contrastarlos con su traducción al español.

* sakoná: lexema conjugacional: agarrar

Lexve----> Plurpros + Prosuj + Nuve + Deic + Num 1 +
(Num 2)

Donde:
Plurpros: pluralizador del prosujeto.
Prosuj: prosujeto.
Nuve: núcleo verbal.
Deic: deictico.
Num: numerador.

(): funcionema optativo

Por regla de especificación obtenemos que:

Plurpros---> $\emptyset$

Prosuj --> mpsh: morf.pref. -prosuj-hablante /sa-/

Nuve --> mnvp: morf. nuclear verbal. /-qon-/

Deic --> $\emptyset$

Num1 --> msun: morf. suf.numeral unitario /-a?/

Num2 --> $\emptyset$

En español:

agarro

Lexco F1-----> (Pref) + Nuco + Amapt + Plur

Donde:
(): funcionema optativo
Pref: prefijo
Nuco: núcleo conjugacional
Amapt: amalgama de modo, aspecto, persona y tiempo.
Plur: pluralizador.
----->: se reescribe

Resulta interesante formalizar los rasgos semánticos propios de estos dos términos a fin poder indicar las diferencias más significativas entre la lengua (y el pensamiento) toba y el español. Así tenemos que los rasgos semántico involucrados en

* sakoná son:

Lexve--> Plurpros + Prosuj + Nuve + Deic + Num 1 +
* (Num 2) ----> $\emptyset$ + /6'/ + @nv + $\emptyset$ + /5/+ $\emptyset$

Los rasgos semánticos adjudicados a agarrar son:

LexcoFl ----> (Pref) + Nuco + Amapt + Plur -->
 ø + /@nv/ + /3,2,6'/ + /5/

Al observar estas dos formalizaciones hallamos que:

a- El único rasgo semántico en común es 6' (hablante)

b- Que el rasgo 5 (unidad -en toba-, singular -en español) en el ejemplo qóm se relaciona con el objeto al cual se transfiere el proceso verbal, mientras que en español se refiere al sujeto ejecutor de tal proceso.

c- El español referencia en el proceso verbal la categoría de tiempo (1-presente) de modo (3-fáctico), en tanto que el toba desconoce totalmente este tipo de categorías gramaticales pero sí incluye una categoría espacial, la deíxis que, en el caso particular de este verbo, presenta una reescritura por 0. Estas particularidades nos abren una brecha de análisis por la cual podríamos indagar la forma diferencial de percepción del universo. Dicha particular percepción, es la que las mujeres tobas transmiten, al transmitir su lengua, a los niños tobas. De ello resulta como un fenómeno de gran interés para el análisis, el indagar las diferentes "formas de situarse" ante el mundo cuando los contenidos de la propia cultura se verbalizan en toba o en español puesto que esto podría indicarnos una formulación diferencial del referente, referente que, considerando a la cultura como un sistema semiótico (Lotman) implica sucesivas "traducciones". Hasta aquí nos hemos referido a una categoría verbal, ahora nos centraremos en una aproximación a la categoría nominal a través de un ejemplo:

** Iqoláq: lexema nominal: amuleto.

Lexno --> Propos + Nuno + (Agent/Orit) +
 âAnds/Amds/Sexo + (Num)

Propos-->mpnhos: morf.prefijado def. no hab-no oy. sing.
 /1-/

Nuno --> n mnno: morf.nuclear nominal: /-qol-/

Sexo -->mssm: morf.sufij.sexo masculino: /-aq-/

Num --> msun: morf. sufijado numeral unitario: /-0/

Si formalizamos los rasgos semánticos obtenemos que:

Lexno --> Propos + Nuno + (Agent/Orit) +
 Ands/Amds/Sexoè + (Num)-->
 /-1,-6"'/ + @nno + ø + /3/ + /5/

*** iwál: lexema nominal: mi nieto

Lexno --> Propos + Nuno + (Agent/Orit) +
 âAnds/Amds/Sexo + (Num)

Propos -->mpphs: morf.prefijado definido hab. sing. /i-/

Nuno --> n mnno: morf.nucleares nominales: /-bwal-/

Sexo --> 0 : no hay reescritura de sexo para este caso. Se utiliza la misma designación tanto para varones como para mujeres. Esto podría explicar la ulterior aparición de lexemas como jale, jalek que especifican claramente el sexo.

Num -->msun: morf. sufijado numeral unitario: /-0/

Si formalizamos los rasgos semánticos:

Lexno --> Propos + Nuno + (Agent/Orit) +
 âAnds/Amds/Sexoè + (Num)----->
 /-1,6'/ + @nno + 0 + 0 + /5/

PARA UNA CONTRASTACION DISCURSIVA

En el presente apartado, nos dedicaremos a señalar algunas particularidades lingüísticas que resulten de mayor relevancia para el análisis del discurso. Tomaremos, en este caso, la versión qóm del texto ofrecido y la traducción que, oportunamente, realizara nuestro informante. Es necesario estudiar estas versiones dado que, la traducción de un discurso de una lengua a otra no implica simplemente una traducción biunívoca término a término (es por ello que las lenguas no son nomenclaturas) sino el pasaje de un sistema referencial, culturalmente pautado, a otro sistema referencial. Cuando nuestro informante traduce intenta hacernos comprender a nosotros, representantes del "otro", su cosmovisión de tal manera que pueda resultar accesible para nuestra mentalidad. Se produce, en tal sentido, una interpretación del discurso original conforme a los patrones del receptor.

Para llevar a cabo nuestra tarea de contrastar discursos hemos optado

por centrarnos en cuestiones medulares que permiten atizbar cómo se traducen globalmente los referentes psicoculturales de una lengua a otra.

Para el análisis de las dos versiones de este rezo, la original, en lengua qóm, y la traducción al español, nos centraremos en ciertas peculiaridades lingüísticas que resultan relevantes para la comprensión de los referentes psicoculturales vernáculos y para su ulterior funcionalización en el universo cultural del otro occidental.

a- La construcción de un ámbito dialogal

La versión qóm de este rezo se erige como un diálogo en el que aparece claramente un LOCUTOR y un ALOCUTARIO (Ducrot).

El LOCUTOR, responsable del enunciado, se gramaticaliza a través de la flexión verbal en las proformas correspondientes al hablante singular.

Los verbos a los que aludimos son:

	sakoná
ajim ----->	sówém
	sagotaike

Pro. hablante singular: sa- / so-

Su presencia se hace notoria, además, en el propositivo: i- (prefijo propositivo hablante singular) del lexema: iwál (nieto) y en la especificación de éste: jalé / jalék (propositivo: ia-)

Como ya señaláramos, en el mundo culturado de los qóm, la mayor parte de las raíces nominales coocurren con propositivos, de lo que inferimos que en el pensamiento qóm, a diferencia del pensamiento occidental, un objeto no es simplemente un objeto, sino un objeto para alguien y existe la noción de la existencia de objetos no poseídos por el ser humano, se trata de aquéllos cuyos dueños están más allá del poder del hombre. Esto nos llevará a postular un esquema en que:

* un LOCUTOR se dirige a un ALOCUTARIO a fin de obtener algo para alguien relacionado en un carácter de posesión con el locutor (en este caso, el nieto). Cabe destacar, que, si bien el alocutario es la planta, el verdadero DESTINATARIO de este rezo o súplica, es su dueño, nowét, quien, teniendo en su mano la posibilidad del castigo, permitirá la práctica de sacar las hojas de la planta atendiendo a su uso específico. Podemos vislumbrar esto en la organización de la C13 cuyos funcionemas son:

Suj (opativizado): ajim

Pred: sagotaike

Obj1: Iqolák

Obj2: ñi iwál (jalé / jalék)

En la versión española, el objeto “nieto” no aparece como poseído, ni siquiera a través de una construcción de frase nominal, adjetivo posesivo + sustantivo, simplemente se alude “al nieto”, tampoco especificado como varón o mujer, como ocurre en la versión qóm. De aquí podemos deducir que cuando el informante traduce al español no pertiniza como relevantes en este universo psicocultural la posesión, ni el sexo del objeto, cuestiones fundamentales en su cosmovisión. De alguna manera, el informante capta esa capacidad neutralizadora de la oposición de género en español a través del uso de las formas masculinas.

Resulta interesante notar las diferencias entre las traducciones interlineales y la traducción final del informante. En las primeras, nuestro informante traduce iwál como mi nieto. Debemos considerar que se trata de un informante altamente calificado y con años de trabajo en la labor de relevamiento. Nuestro informante, enfrentado con una “palabra suelta” nos hace patente la posesión del objeto, sin embargo, cuando se trata de traducir ese objeto en un contexto de mayor complejidad, como es el texto, actúa neutralizando el carácter de “posesión” del objeto. Esto nos conduce a reafirmar la opinión de Benveniste para quien lo que se traduce de una lengua a otra no son los semiotismos sino los semantismos puesto que, más allá del nivel de la frase (último nivel lingüístico para este autor) la lengua se define no sólo como sistema de signos, sino como instrumento de comunicación. De este modo, el informante, al traducir el texto, y en un contexto discursivo marcado por la comunicación interétnica, nos comunica aquello que, inconcientemente, concibe como pertinente para nuestra cosmovisión, aunque, de hecho, en la suya, podamos hallar rasgos de mayor complejidad y riqueza.

Estas cuestiones deben orientarnos en la rigurosidad que exige el relevamiento y análisis de textos pertenecientes a otras culturas. De aquí que la semiolingüística se erija en una ciencia instrumental capaz de indicarnos cómo observar, a partir del estudio de los elementos concientes, aquéllos contenidos inconcientes subyacentes en las estructuras lingüísticas.

En cuanto a la presencia explícita del LOCUTOR, hallamos en la traducción española la ausencia de un yo enunciativo en pro de la aparición de una forma pasiva (se pasivo):

"Se pide a la planta...."

La presencia de un rasgo “pasivo” en la frase verbal se pide nos puede conducir a inferir que el carácter netamente ACTIVO del texto original qóm en

el que el decir está acompañado por el actuar sobre un objeto del mundo (en este caso, la plata a la que se alude a través del lexema personal correspondiente al oyente singular -am-), se troca, en la traducción español, de tal manera que el informante parece querer comunicarnos, implícitamente, una imposibilidad de diálogo con los objetos del mundo natural. La planta, en el texto qóm, es un interlocutor, lo que en nuestra lengua se especificaría por un vocativo. Sin embargo, en la traducción, hallamos la presencia de este interlocutor convertido en un objeto ("se pide a la planta"). La traducción de una lengua a la otra (y de una cosmovisión a otra) presupone la licuefacción de un ámbito dialogal en el que un interlocutor (la planta-versión española; am-versión qóm) se desujetiviza para convertirse en un él (la no-persona gramatical para Benveniste).

Esto implica un conocimiento, por parte del informante, de los valores adjudicados a tales objetos por el pensar occidental. Nuevamente, encontramos que el informante traduce conforme al contexto comunicativo de relación interétnica en que se ve actuando.

Otro elemento a tener en cuenta es el carácter oral de la cultura toba. Esto podría resultar relevante cuando contrastamos el texto qóm y su traducción. En el primero, la lógica hilativa es propia de la oralidad (yuxtaposición asindética, iteración), mientras que en el segundo, se trata de una versión más atendida a la lógica de la escritura. Aunque nos hallábamos con nuestro informante en un contexto de comunicación oral, tal vez en él haya jugado la valoración altamente positiva que en nuestra cultura se da a la escritura para la transmisión de contenidos. Evidentemente, el rezo aquí analizado constituye un texto sumamente importante para la cultura qóm, pues se relaciona íntimamente con lo sagrado. Podríamos arriesgar, al respecto, que este carácter relevante se traduce en una lógica que, en la cultura del auditor ocasional (el investigador, en este caso) también revista este carácter y por ello se escoja una organización textual próxima a la de la escritura.

b-La deixis

En el mundo culturado de los qóm, la ubicación espacial adquiere una vital importancia e implica la referencialización de objetos y procesos.

En el caso particular de este rezo, tomaremos como elemento a estudiar al deíctico ñi (5)

En el análisis de los funcionemas de cláusula, dicho deíctico se encuentra en una frase nominal:

ñi iwál jalé / jalék

En tanto modificador de los núcleos de la frase (iwál, jalé / ialék),

transfiere sus semas propios a dicho lexemas, de tal manera que, a nivel de operatoria semántica, pudiéramos establecer y formalizar una transferencia de rasgo.

Es interesante demostrar cómo funciona esta transferencia de rasgos. Como nuestra unidad de análisis, en este punto, es el texto, sugerimos a nuestro informante una permuta lexical (cabe señalar que para hacer concientes los elementos inconcientes que funcionan en la competencia del hablante de una lengua, este método de permuta es altamente eficaz): trocar el deíctico ñi por el deíctico qa (invisible). El informante nos comunicó que si utilizáramos tal deíctico, el rezo carecía de eficacia, pues no se hacía presente en él al nieto. Es decir, el nieto (varón o mujer) se volvía invisible para el enunciador y no sólo para él, sino también para el alocutario y el destinatario (nowét).

Al ámbito dialogal al que nos referíamos este nieto "es traído" a través de un elemento gramatical: la deixis.

En la versión española, el nieto se gramaticaliza en una estructura recursiva:

"Se pide a la planta sacarle....para <proteger al nieto>"

OB

El nieto, en dicha estructura, es un objeto. Resulta interesante cómo el carácter de "presencia" (transferido a iwál por el deíctico ñi) que permitía (como hemos visto en la oposición ñi/qa) la eficacia protectora del rezo, de alguna manera se traduce a través de un elemento lexical ("proteger").

NOTAS

1- Elizabeth Bravo en su artículo, "Principio femenino: bases de las sociedades perdurables" en Acción ecológica se refiere al problema que deben enfrentar las minorías étnicas que viven en contextos urbanos en los que la naturaleza no es respetada sino explotada sin tener en cuenta el principio de armonía hombre/naturaleza. Esta crisis se acrecienta en el caso de una cultura originariamente recolectora-cazadora como la toba, en la que los objetos de la naturaleza se hallan íntimamente relacionados con las pautas culturales en una referencialización de lo sagrado.

2- El análisis de las estructuras lingüísticas nos permite, a través de una serie sucesiva de diversas epojos fenomenológicas (Fernández Güizzetti), descubrir los aspectos encubiertos del pensamiento de una etnia a fin de comprender (en el sentido weberiano) el funcionamiento del INCONCIENTE CULTURADO. La relación entre el inconciente y la lengua está claramente enunciada en los trabajos de Vigotsky y Luria para quienes la percepción del mundo está lingüísticamente condicionada. Este condicionamiento es, por otra parte, histórico y social ya que el ser humano adviene a un mundo de palabra que lo precede y toda su conducta verbal y emotiva, como así también la conformación de la cognición (función simbólica) se verán sujetas a la necesidad de la

comunicación, lo cual no niega, de ninguna manera, la creatividad del individuo frente al lenguaje.

3- uwé: esta clase no tiene correlato en español. Se caracteriza por agrupar a plantas de no mucha altura, con tallos no leñosos.

4- A fin de evitar cualquier tipo de lectura peyorativa acerca de las mentalidades tendientes a un pensamiento lógico concreto, queremos señalar que:

"...los términos 'mentalidad concreta' (regida por relaciones lógico concretas) y 'mentalidad abstracta' (regida por relaciones lógico abstractas) son solamente modelos, 'tipos ideales', conceptos operativos útiles para poner en relieve la evolución sociológica de la razón y para diferenciar una realidad concreta y ambigua como la vida misma" (Vázquez, 1982, 237)

20-	/qa/	/da/	/yi/	/ñi/	/so/	/na/
VISIBLE(7)	-	+	+	+	+	+
QUIETO (8)	0	+	+	+	-	-
ERECTO (9)	0	+	-	+/-	0	0
EN MOVIMIENTO HACIA EL YO(-8')	0	0	0	0	-	+

ñi: morfema deíctico. En el caso particular de este rezo, de los semas adjudicados a este deíctico se rescata fundamental el rasgo "visible", reinterpretado como "presente".

BIBLIOGRAFIA

BENVENISTE, (1974) Problemas de Linguistique générale I y II, Gallimard.

BRUNER,(1988) Realidad mental y mundo posibles. Gesida, Barcelona,

CENSABELLA-FERNANDEZ-BIGOT- HACHEN, Lexico etnobotánico toba (inedito)

CHARAUDEAU, (1988) Analise semiolinguistique du discours (théorie et pratique), Hachette, Bs. As.

DUCROT, (1982) El decir y lo dicho, Hachette, Bs As.

FERNANDEZ, GUIZZETTI, (1981) Entre el ámbito del significado y el mundo de los objetos: los referentes psicoculturales del signo lingüístico en Suplemento Antropológico, Asunción.

LOTMAN, (1979) Semiótica de la cultura, Cátedra, Madrid.

LURIA, (1968) El papel del lenguaje en el desarrollo de la conducta, Paidós, Barcelona.

(1980) Los procesos cognitivos: análisis sociohistórico, Fontanella, Barcelona.

TODOROV, (1980) Mikhail Bakhtin et le principe dialogique, Du Seuil, París

VAZQUEZ, (1988) Etnología del conocimiento, UNR, Rosario.

(1982) El estructuralismo, el pensamiento salvaje y la muerte, FCE, México.

VIGOTSKY, (1989) Lenguaje y pensamiento. La Pleyade Bs. As.

PRAGMATICA Y ADQUISICION DEL LENGUAJE O EL PAPEL DEL EFECTO GATILLADOR DEL MEDIO

Lic. Paula Mahler

"He sugerido que lo que llamamos vagamente el conocimiento del lenguaje involucra, en primer término, el conocimiento de la gramática; y que de hecho el lenguaje es un concepto derivado y tal vez no muy interesante. He sugerido además otros sistemas cognoscitivos que interactúan con la gramática: sistemas conceptuales con propiedades específicas y principios organizativos que pueden ser muy distintos en naturaleza a la facultad lingüística 'computacional'. La competencia pragmática pudiera ser un sistema cognoscitivo distinto de la competencia gramatical y con una estructura diferente. Estos sistemas podrían, además, tener componentes distintos pero interactuantes." (pp.99)

La larga cita con que comienza este artículo pertenece a Noam Chomsky (1), en ella se deslinda la competencia pragmática de la competencia gramatical, con lo que, al hablar de adquisición, se supondrá que ambas competencias se desarrollan independientemente y, si bien se plantea la posibilidad de intersecciones entre ambas, dentro de este marco teórico no se le asigna ninguna importancia a las mismas y la competencia pragmática no es objeto de estudio. Esto implica, por lo tanto, que el lingüista que se dedica al estudio de la adquisición del lenguaje sólo debe investigar el desarrollo de la competencia gramatical.

Plantear la adquisición del lenguaje de este modo (en realidad lo que se postula es la adquisición de una gramática -puesto que el lenguaje aparece, como en Saussure, como algo heteróclito y demasiado abarcador (2)- significa otorgar al lenguaje un status exclusivamente cognitivo, en tanto estructura mental, desligado de sus funciones comunicativas y por lo tanto sociales.

Plantear la adquisición del lenguaje de este modo significa también postular un modelo de niño que, ante los estímulos que recibe del medio lingüístico en que vive, desencadena sus estructuras lingüísticas innatas, sin que las mismas cumplan ninguna función específica en el contexto socio-familiar en el que crece.

Frente a esta opción, considero posible pensar en un niño que posee esas estructuras innatas que le permiten desarrollar la gramática de su lengua, pero que al mismo tiempo habrá en ese desarrollo intenciones puestas en juego y una gramática de la comunicación que él deberá adquirir para que dichas estructuras gramaticales sean eficientes en términos comunicativos. Esto implica conside-

rar no sólo el desarrollo de una competencia lingüística, sino también el de una competencia comunicativa; consecuentemente la adquisición del lenguaje es encarada como un todo en el que se imbrican lo gramatical con lo pragmático. (3)

El problema de la intención es central, pues, para la comprensión de los mecanismos que se ponen en juego cuando el niño comienza el aprendizaje de su lengua. Y el concepto de intención involucra la idea de lenguaje como instrumento o, en términos de Austin (1962), de un "hacer cosas con palabras". Este "hacer" se da en un medio social, de modo que el lenguaje es una forma de relacionarse con los demás con una determinada intención.

El niño no habla, como tampoco el adulto, para aprender a hablar, sino que lo hace con cierta intención dentro de los marcos comunicativos de la cultura a la que pertenece. De modo que un elemento nuevo, el de la cultura, y por ende el conocimiento del mundo que el sujeto tiene, influye en la adquisición de su lengua. Este proceso, por otra parte, no es un proceso solitario (tal como lo plantea Piaget al incluir al lenguaje dentro de la función simbólica, en un planteo de igualdad con, por ejemplo la imitación diferida y la representación icónica) sino que es producto de la intersección con los adultos que lo rodean, quienes actúan en función de proporcionar las situaciones socio-afectivas necesarias para que el niño desarrolle las estrategias lingüísticas que le permitan obtener sus fines. La noción bruneriana de "formato para la adquisición del lenguaje" (Bruner 1982) es de singular importancia para esta formulación del proceso de adquisición del lenguaje. Inspirado en la noción de Vigotsky (1934) de "zona de desarrollo proximal", pero aceptando la existencia de estructuras mentales innatas, Bruner sostiene:

"(...) para que el niño reciba las claves del lenguaje, debe participar *primero* de un tipo de relaciones sociales que actúen de modo consonante con los usos del lenguaje en el discurso -en relación a una intención compartida, a una especificación defética y al establecimiento de una presuposición. Denominaré *formato* a esa relación social; el formato es un microcosmos, definido por sus reglas, en el que el adulto y niño *hacen* cosas el uno para el otro y entre sí. En su sentido más general, es el instrumento de una interacción humana regulada." (pp. 179)

De modo que, así planteadas las cosas, creo que es fundamental determinar que el lenguaje se adquiere en tanto exista un contexto compartido, del que participen no sólo una lengua en común sino formas sociales que esa lengua vehiculiza por medio de los actos de habla que pone en juego.

Si el niño adquiere una herramienta de comunicación, deberá adquirir por lo tanto las maneras de afirmar, solicitar, ordenar, preguntar, etc., es decir las maneras de regular la conducta de los demás y la propia.

Dore (1975) plantea que el niño desarrolla los actos de habla, es decir adquiere las convenciones lingüísticas necesarias para expresar sus intenciones. En este marco, sostiene que las primeras emisiones infantiles (consideradas tradicionalmente como *holofrases*) constituyen actos de habla primitivos que contienen una expresión referencial rudimentaria y una fuerza ilocucionaria primitiva. Dore no postula que haya una relación entre el conocimiento del mundo, sin embargo, plantear un conocimiento pragmática del lenguaje, es decir de sus usos, implica interrelacionar cierto conocimiento del mundo con conocimientos del lenguaje. El concepto de intención preside esta propuesta teórica, pero formando parte de las relaciones del niño con los demás, es decir en un contexto social. (4)

Una interpretación sociolingüística del problema permite añadir una nueva perspectiva: la del concepto de *función* como principio organizador del sistema semántico adulto. Siguiendo a Halliday (1970) se puede marcar un camino evolutivo entre los usos primitivos del lenguaje del niño (en donde uso y función se igualan) y contextos sociales generalizados del uso del lenguaje, que constituyen una abstracción y que permite hablar de la organización funcional del lenguaje adulto. Al adquirir el lenguaje el niño adquiere pues, un sistema funcional, puesto que lo que hace es poner en escena contextos sociales de interacción lingüística; en ese sentido, el comienzo del desarrollo del lenguaje puede interpretarse como el dominio progresivo por parte del niño de un potencial funcional.

Al respecto sostiene Halliday (1982): "El desarrollo del lenguaje es algo más que la adquisición de una estructura. En el sistema lingüístico del adulto la gramática sólo es una parte y la estructura sólo una parte de la gramática." De modo que desde una perspectiva sociolingüística hablar de adquisición del lenguaje implica considerar un proceso de interacción entre el niño y otros seres humanos, por lo tanto -desde un punto de vista funcional- habría lenguaje desde el momento en que existen expresiones significativas.

No se trata, por supuesto, de determinar qué se produce antes y qué después sino, justamente, de investigar cómo los elementos mencionados interactúan en la adquisición para no convertir al estudio de la misma en compartimentos estancos que finalmente no pueden dar cuenta de este proceso.

Ahora bien, si como vimos al comienzo, la competencia pragmática de los hablantes no es objeto de estudio, en la medida en que no es específica del módulo lingüístico, ¿cómo explicar que el niño *hace* con palabras desde que comienza a utilizar el lenguaje? ¿Cómo entender, por otra parte, los aspectos comunicativos del lenguaje si el medio es considerado sólo el disparador de contenidos mentales heredados? ¿No juegan el adulto u otros niños ningún papel en la adquisición del lenguaje?

La posibilidad de dar respuesta a los interrogantes anteriores proviene en primer término de una reconsideración de la noción del lenguaje, pensándolo

como instrumento de cognición y de comunicación simultáneamente, de modo que lo pragmático adquiere valor junto a lo gramatical, siendo impensables el uno sin el otro. Estudiar la adquisición del sistema sin tener en cuenta las funciones comunicativas del mismo (en el sentido de Halliday) es equivalente a pensar que la competencia lingüística es suficiente para tener lenguaje, en tanto que, desde la perspectiva que presento, no es posible considerar a un hablante competente desde el punto de vista lingüístico y no desde el punto de vista comunicativo. Esto implica cambiar el punto de partida de los trabajos de investigación, puesto que el científico ya no partirá de la lengua del adulto para considerar que les falta a los niños para llegar a ella, sino que estudiará el lenguaje infantil como diferente del adulto, pero como un todo en sí mismo que se desarrollará gramatical y pragmáticamente, en el marco de un desarrollo cognitivo general.

Al mismo tiempo, considero que el estudio de situaciones dialógicas constituye el marco ideal para investigar las estructuras lingüísticas en situaciones comunicativo-interactivas. Esto implica desde el punto de vista de la investigación, el establecimiento de reglas estructurales respecto del diálogo como discurso, así como el establecimiento de una gramática de la lengua oral que no confíe en la intuición del lingüista, sino que establezca sus reglas a partir de amplios corpus. (5)

A riesgo de parecer ecléctica, considero que una línea de trabajo que no deje de lado presupuestos básicos sobre el componente innato en la adquisición del lenguaje, pero que al mismo tiempo lo considere como un sistema comunicativo y por ende social, e integre en este marco sus usos pragmáticos, será altamente redituable en el campo de la investigación sobre la adquisición del lenguaje. Postular con Bruner un SAL (Sistema de Adquisición del Lenguaje) que actúe conjuntamente con el DAL (Dispositivo de Adquisición del Lenguaje), significa estudiar los marcos interactivos en que se produce la adquisición del lenguaje y por lo tanto reconsiderar de manera fuerte el papel que la lingüística chomskyana le atribuye al medio, el de mero efecto de un gatillador.

NOTAS

(1) Chomsky, Noam 1983

(2) Esta es evidentemente una afirmación un tanto amplia, pues lo que Chomsky enuncia en el párrafo citado es que "un concepto no muy interesante". Sin embargo, pienso que es posible establecer una línea genética que, en cuanto a abstracción, va de Saussure a Chomsky pasando por Hjelmslev. El primero consideró necesaria la abstracción para poder delimitar el objeto de estudio, el tercero, elabora puras abstracciones en la necesidad de formalizar dicho objeto de estudio y el segundo, si bien incluye el componente psicológico al dedicarse a la adquisición del lenguaje, efectúa asimismo abstracciones al tomar en cuenta sujetos ideales. Puede verse una

discusión epistemológica acerca del lugar de la abstracción en la consideración del lenguaje en Giddens, A. 1991 El estructuralismo, el postestructuralismo y la producción de la cultura en La teoría social hoy. México. Alianza.

(3) Al respecto es interesante consultar Bronckart, J.P. - Kail, M. y Noizet, G. 1983 Psycholinguistique de l'enfant. París. Delachux et Niestlé.

(4) Dore utiliza el concepto piagetiano de intención como "búsqueda deliberada de un logro por medio de conductas instrumentales subordinadas a ese logro. "

(5) El trabajo que realiza en este sentido el GARS (Groupe Aixois de Recherches en Syntaxe) dirigido por Claire Blanche- Benveniste es ejemplar.

BIBLIOGRAFIA

- AUSTIN, John 1962 *¿Cómo hacer cosas con palabras?* Buenos Aires. Paidós
- BRUNER, Jerome 1982 "Los formatos de la adquisición del lenguaje" en *Acción, pensamiento y lenguaje*. Madrid. Alianza Editorial
- CHOMSKY, Noam 1983 *Reglas y representaciones*. México Fondo de Cultura Económica.
- DORE, John 1975 "Holofrases, actos de habla y universales del lenguaje" en *Journal of Child's Language*. Año 1975. Vol. 2.
- HALLIDAY, M. 1970 "Estructura y función del lenguaje" en Lyons J. (ed) *Nuevos Horizontes de la lingüística*. Madrid. Alianza Universidad.
- HALLIDAY, M 1982 *El lenguaje como semiótica social*. México. Fondo de Cultura Económica
- VIGOTSKY, Lev 1934 *Pensamiento y lenguaje*. Buenos Aires. La Pléyade.

INDICE

I. LITERATURA

1) ANALISIS CRITICOS

CINTIO VITIER: Latinoamérica: integración y utopía	5
AREA L. - PEREZ L. - ROGIERI P.: Salustio: entre el decir y el producir la historia	13
ASTUTTI A. - CHABABO R.: Porcelana china	17
NORA BOUVET: El sentido de un final. "El Doctor Francia visto y oído por sus contemporáneos", de J.A. Vásquez: Un punto de partida para algunas reflexiones sobre <i>Yo el Supremo</i>	21
CLAUDIA CAISSO: Entre el código y la quimera: desvelos de los contemporáneos	29
CAPDEVILA A. - GIORGANO A.: Al pie de la letra (<i>Literal</i> : una revista de vanguardia)	37
GRACIELA CARIELLO: Darío, Borges, Drummond: caminos de regreso	42
SONIA CONTARDI: La fragua de un lenguaje poético autónomo. Belleza moderna, programa de escritura en José Martí	48
SANDRA CONTRERAS: La ocasión del gesto	57
SERGIO CUETO Cosas, nombres, aforismos. (A propósito de la poesía de Girri)	64
ADRIANA KANSEPOLSKY Paradiso: La respuesta por el testimonio	69
ANALIA MONTES <i>Najda</i> de Breton: Un viaje al paraíso de las trampas	74
PICCOLI H. - COLUSSI G.: "Friedrich Hölderlin y Rainer María Rilke: Metafórica de lo íntimo y canto de la totalidad en tres siglos de poesía alemana"	77
RABAZZA B. - PEREZ L. - PRICCO A. - MAIORANA D.: "El servus callidus como 'Imperator': Entre el hacer y el decir de la institución	81
RABAZZA B. - CABALLERO E. - SCHNIEBS A. - MAIORANA D.: Política y retórica en las <i>Orationes Caesarianae</i>	85

ROBERTO RETAMOSO: La dimensión de lo poético	91
NICOLAS ROSA: Cárcel de Amor	95
RAUL SCARPETTA: "Amalia" en el tocador	99
SONIA YEBARA: La magnitud del simulacro (sobre un soneto de Ronsard)	106
MARCELA ZANIN: Imágenes sobre el lienzo	110

2) NOTAS Y COMENTARIOS

LAURA CARDONA: Lo memorable del mito	115
GRACIELA CARIELLO: <i>El arte del olvido</i> de Nicolás Rosa (1990. Bs. As. Punto Sur)	118
MARIA NELIDA DE JUANO: En la semiótica de las pasiones (Entrevista a Paolo Fabbri)	121
DAVODE J. P. - PODLUBNE J. Una novela china	124
GABRIEL LLUSA: El fin de la aventura (Nota a "El traje del fantasma" de Roberto Arlt)	128
PAOLA ADRIANA PIACENZA En torno al secreto (sobre <i>En el corazón de Junio</i> de Luis Gusman)	130

II. LINGÜÍSTICA

NORMA B. DESINANO Una lingüística de la interacción	135
FERNÁNDEZ GÜIZZETTI M. - HACHEN R.: Acerca del sentido y la referencia en lógica y etnolingüística	139
MARIA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ GÜIZETTI: Hacia un análisis contrastativo del discurso	146
PAULA MAHLER: Pragmática y adquisición del lenguaje o el papel del efecto gatillador del medio	154