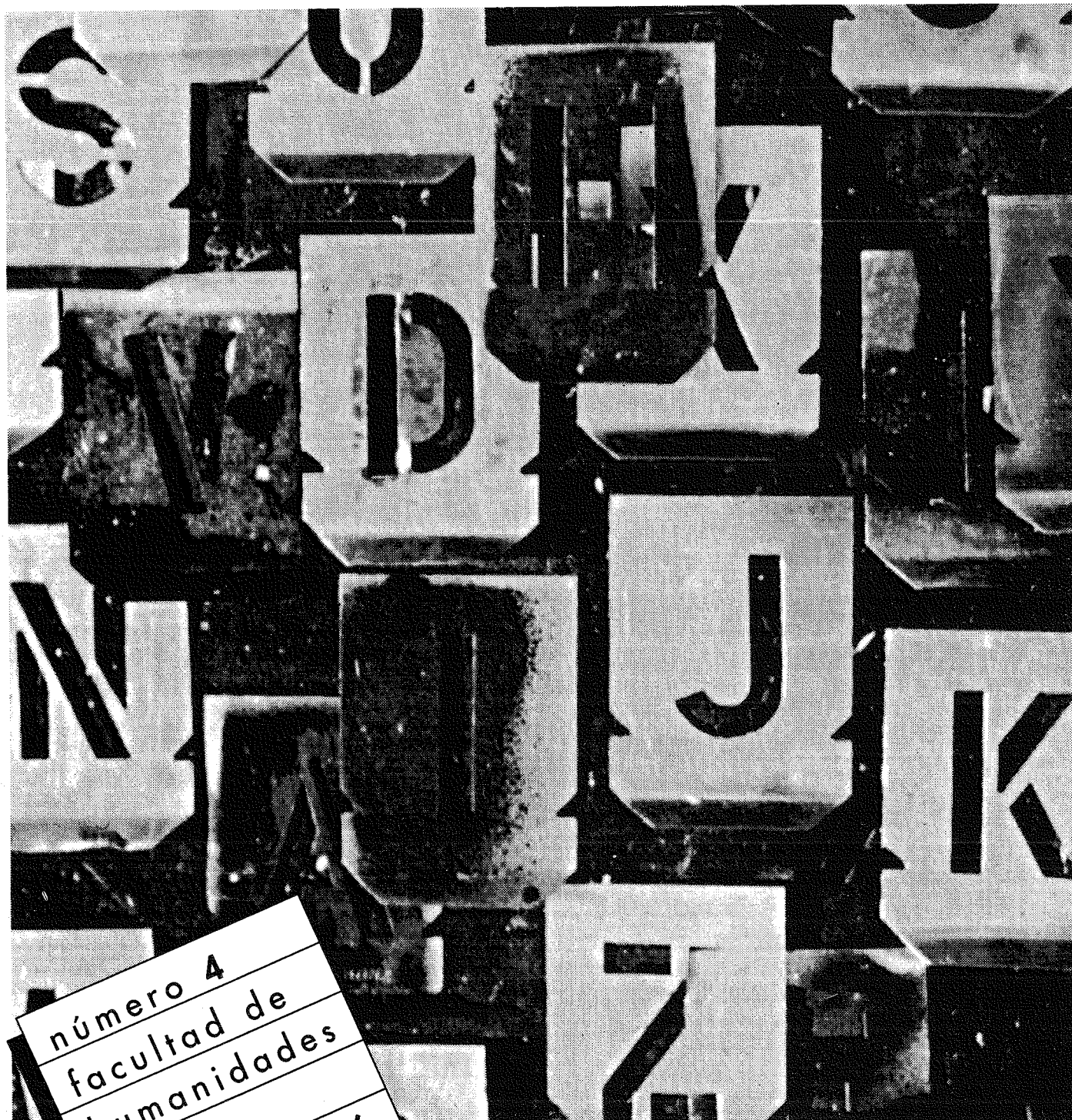


# REVISTA DE LETRAS

---



número 4  
facultad de  
humanidades  
y artes  
u.n.r. 1996

  
UNR  
EDITORIA



**UNR EDITORA**  
**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO**  
**REPUBLICA ARGENTINA**

# REVISTA DE LETRAS

---

PUBLICACIÓN DE LA ESCUELA DE LETRAS  
DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

---

**CONSEJO ASESOR:**

ELVIRA ARNOUX  
MARÍA ISABEL DE GREGORIO  
MARÍA TERESA GRAMUGLIO  
NOÉ JITRIX  
NORA MÚGICA  
EDUARDO PRIETO  
ALBA ROMANO  
NICOLÁS ROSA  
SUSANA ZANETTI

**CONSEJO DE REDACCIÓN:**

ANALÍA CAPDEVILA  
SONIA CONTARDI  
SANDRA CONTRERAS  
ALBA DELLEPIANE  
RODOLFO HACHEN  
ELIZABETH MARTÍNEZ DE AGUIRRE  
LILIANA PÉREZ  
BEATRIZ RABAZA  
PATRÍCIA ROGERI

**DIRECTORA DE LA ESCUELA DE LETRAS:**

Profesora NORA MÚGICA

**DECANO DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES:**

Doctor HÉCTOR VÁZQUEZ

---

Ilustración de tapa: DANIEL GARCÍA  
Correspondencia: Entre Ríos 758 - 2000 ROSARIO, ARGENTINA

---

**UNR**  
EDITORA

*Los autores de los trabajos son los únicos responsables de los mismos.*

número 4  
facultad de  
humanidades  
y artes  
u.n.r. 1996

# Espacios

de crítica y producción

PUBLICACIÓN DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS - UBA

Comité de Redacción:  
JORGE DOTI, GLADYS PALAU, JOSÉ SAZBÓN Y PABLO GENTILI  
Asesor Editorial y Secretario de Redacción:  
CARLOS DÁMASO MARTÍNEZ.

EL PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN POR TRES NÚMEROS ES DE U\$S 24. INSTITUCIONES: U\$S 30. EXTERIOR AGREGAR U\$S 8.  
Los pagos deben efectuarse mediante cheque bancario a la orden de la Facultad de Filosofía y Letras, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, en Puan 470, (1406) Buenos Aires, Argentina.  
Editores responsables: CARLOS DÁMASO MARTÍNEZ Y GLADYS PALAU.

## BOLETIN/4

DEL GRUPO DE ESTUDIOS DE TEORÍA LITERARIA  
Abril de 1995

POLÍTICAS DE LA LITERATURA  
ENSAYOS Y NOTAS

Correspondencia y pedidos a nombre de  
ALBERTO GIORDANO, Viamonte 1358  
2000 ROSARIO, ARGENTINA



UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

## signo & seña

Revista del Instituto de Lingüística  
Facultad de Filosofía y Letras UBA

ÚLTIMAS PUBLICACIONES:

**S&S** N° 4, *Políticas Lingüísticas*

**S&S** N° 5, *Estructura, significado y categoría*

NÚMEROS EN PREPARACIÓN:

**S&S** N° 6, *Contactos y transferencias  
lingüísticas en Hispanoamérica*

**S&S** N° 7, *Sobre desarrollos actuales en  
Gramática*

25 DE MAYO 221 - 1002 CAPITAL FEDERAL  
Fax: (54-1) 343-2733

Agradecemos la colaboración de:

- Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario.
- Asociación Cooperadora de la Facultad de Humanidades y Artes "José Pedroni".

# 1

## LITERATURA

## LECTURAS IMPROPIAS

NICOLAS ROSA

Leer y escribir son operaciones altamente complejas que por su banalidad informática y su inserción cotidiana en el registro de la vida pública y privada ocultan su propio misterio. Recordemos que Saussure nos decía que el hombre pudo no haber hablado o hablado de otra manera más allá de las determinaciones fisiológicas de su aparato fonador-articulario. Podríamos hacer uso de la analogía y decir que el hombre pudo no haber escrito nunca y por ende no haber leído. Este enunciado, en realidad, es un sofisma histórico pues presupone como supuesto lógico pero no diacrónico, que la lengua es anterior a la escritura y que la operación de lectura es subsidiaria de lo escrito. Intentemos pensar de otra manera: el hombre es un ser gráfico, sólo opera con grafos o inscripciones. La lectura sería por lo tanto anterior a la escritura si pensamos en la lectura de los signos del mundo y del orbe, una cosmología de lectura y una espeleología de lectura: el hombre siempre leyó los signos y rastros del mundo. Lectores han sido los profetas bíblicos, los arúspices romanos, los alquimistas medievales y los astrónomos renacentistas. Leer ha sido siempre una tarea pansemiótica de la que no quedan excluidos los ágrafos: la civilización no es tanto una cuestión de escritura, sino una cuestión de lectura. Si Blanchot proponía en *Le livre à venir* la muerte del último escritor, es porque suponía que un escritor muerto resucita en el lector del futuro.

En la cultura moderna e hipermoderna la lectura aplicada de los textos -la explicación textual- ha sido reemplazada por la

"Nada nos impide decir que el lector ideal de Enrique V de Heinrich Mann es el Rey mismo, que el lector ideal de los Salmos de David es Jehová o aun que el de la Divina Comedia debe tener la experiencia personal del Infierno"

DIDIER COSTE

exploración textual que se sostiene en la travesía sobre el espacio real e imaginario del texto. Los grandes textos, eso que en la terminología de Lyotard se llaman los *grandes relatos*, imponen una lectura desmultiplicada, no sólo en los diversos niveles del texto por su espesa urdimbre textual e ideológica sino en la amplitud de sus referencias al mundo contextual que los rodea: son lo que podríamos llamar *lecturas como*: se leen los textos como filosofía, como historia, como psicoanálisis sin ningún sentido aplicativo ni explicativo, lecturas que intentan ser omnicomprendivas, no porque pretendan evaluar la totalidad de las referencias textuales, sino porque a través del texto intentan explicar el mundo y sus significados, sus significantes y sus sentidos, como una caja giratoria luminosa donde cada ojo que se centra -y por ende el texto es centrífugo- en el texto produce una mirada distinta, a veces miope, a veces oblicua, a veces microscópica o a veces macroscópica, produciendo sentidos que se agregan a los otros sentidos producto de otras lecturas: la multiplicación azarosa de múltiples lecturas sincrónicas o diacrónicas, eso que la doxa define como lectura de la intertextualidad, que en nuestro caso, sería producto de una interlectura. Son los textos de Freud leídos por Lacan, los de Marx leídos por Althusser, los de Frazer leídos por Lévi-Strauss, y no son muchos los ejemplos. Filosofar el texto de Freud y por ende clinicar los textos de Lacan, caer en el pecado, digo en la herejía, de leer a Marx y a Freud a partir de Wittgenstein, no a partir de Austen, sino a partir de sus

reformadores. La lectura reformada tiene el impacto de toda reforma, genera nuevas versiones del canon, nuevas herejías y nuevas formas de lectura, es regeneradora pero al mismo tiempo intenta restablecer el texto original -eso que en la lectura textualista se llama establecer el texto-, lo instauran como nuevo apelando a lo anterior no leído y olvidado en el texto mismo, los valores velados en otras lecturas, pero al reestablecerlo lo establecen como fundamento, como causa originaria de una línea sucesoria: las lecturas de Menéndez y Pelayo de la Celestina o las de María Rosa Lida, estableciendo una línea genealógica. Si bien es cierto que la genealogía no se confunde con la cronología, las lecturas genealógicas implican la búsqueda del texto-fuente, del texto fundador, a menos que la dehiscencia de la raíz, la proliferación del tronco en ramas, funde una genealogía descentrada, rizomática, espléndida en la iridiscencia de sus fibrillas y en la porosidad de sus rizomas, una verdadera lectura botánica. Una lectura genealógica implica siempre una complicidad con lo arborescente, con la ramificación tratando de usurpar el privilegio de la causa una y primera. Las lecturas exploratorias, aquellas que yo amo, son verdaderas excursiones en el campo sin frontera de la letra, no leen el discurso sino el decurso, no siguen la corriente del río sino que se solazan en sus meandros, en sus rugosidades, sus desplazamientos, la delimitación de sus enunciados, el régimen gradiente, retrogradiente y transgrediente de sus pliegues y cortes, el régimen costero de sus accidentes y deslices, que organizan y desorganizan el régimen disciplinario de una lectura atenta, un verdadero atentado contra el diccionario y la estereotipia de las lecturas tradicionales. No recoger el texto sino producir en él una fuga de sentido, una deriva de significantes. Quizá, y no me atrevo a afirmarlo, sería la única lectura del texto poético. Recordemos que el término deriva en su equivalente inglés es *drive*, empuje, impulso... pulsión de lectura.

Reconocer, registrar, inquirir, averiguar un texto, la exploración sería una etapa inicial de un acercamiento al texto para

luego investigar su forma de construcción, su génesis, sus relaciones con los textos anteriores, con los padres y madres textuales y bajar a partir de los predecesores para imaginar la descendencia, ya sea ésta filicida o no. Si la fraternidad textual, hermanos en la consanguinidad y en la alianza nos permite presuponer los ancestros textuales pero también los epígonos, el trabajo, -la lectura como trabajo de manipulación transformadora- conllevaría un reconocimiento, la inscripción en un registro civil de los textos -generalmente se los llama bibliotecas o archivos- y simultáneamente una inquisición en la genealogía para certificar no tanto sus orígenes sino descender proféticamente en las herencias textuales. La lectura como investigación es una quasi-novela policial en donde el rastro de escritura es leído como una traza, marca o huella de un trabajo ilegítimo de borradura. Los autores tienden a borrar los rastros, los lectores intentan reconstruirlos.

Una fenomenología de la lectura implicaría el reconocimiento de un acto que llamamos accionalmente *leer*, hecho que nos lleva a pensar en la organización semántica de la palabra acto. Desde la perspectiva etimológica resulta ser un fundamento de la acción al mismo tiempo que precisa un sujeto del acto implicado en esa acción. El sujeto debe ser activo y humano. Los animales no leen, quizá sea la marca profundamente diferencial entre la animalidad y la humanidad, pero en los diversos grados de animalidad, hay sujetos que simulan la lectura. Los indios Nambicwaras, en el recuerdo de Lévi-Strauss en *Tristes Trópicos*, simulaban la lectura de sus papeles en voz alta: la lectura puede ser simulada, la escritura no. Desde el punto de vista filosófico, el acto está dotado en su pura esencialidad, por la potencia: potencia y acto son dos variantes de un mismo orden pero se suceden temporalmente: la potencia es anterior al acto en el tiempo lógico pero no en la temporalidad del inconsciente de la narración fantástica. Prolongar el acto en acción es una presentificación en la duración incoativa y finalizativa del presente continuo. La

posibilidad de actividad es lo que autoriza a pensar en una lectura activa, aquella que permite activar las posibilidades del texto. ¿Pero cuál es la actividad y cuál es el sujeto que la ejerce? ¿Cuáles son las transformaciones que se tramam en el texto como reflejo de la lectura? ¿Un texto leído sigue siendo el mismo texto? Un texto desleído -y nos hacemos cargo de esta categoría que pareciera provenir de la sutil inteligencia de Harold Bloom pero que ya habíamos presentado en nuestros propios textos-, un texto desleído nos permitiría sostener que en la confrontación entre el sujeto de la lectura y el sujeto del texto se establece un *poemos* básico en donde el sentimiento, la emoción, la sensibilidad en oposición al intelecto, la pluralidad un tanto incestuosa de los afectos humanos, sufre un proceso de corrosión singular ahogado en su propia banalidad: el lector aburrido deja el libro, lo cambia por otro, modifica el orden previsto por las estrategias narrativas, por los énfasis discursivos, por la distaxia de la historia o por las modificaciones constantes de la intriga generando otros libros, otros textos o apelando a una lucha simulada entre la entropía del texto y la neguentropía de la lectura, deja caer el libro y bosteza. El aburrimiento pasa a ser una categoría estética. La deslectura no sólo implica un mecanismo sensorial sino una actividad pasional... desleer lo que dice el texto es negarlo a partir no de una doble negación, sino a partir de una negación de la negación que funda la deslectura sobre la presuposición lógica que se lee lo que se lee pero simultáneamente la manera de leer, su propia construcción, pero para los lectores avezados, que son lectores aviesos, la mala intención del texto es lo que asegura la conminación a leer. Frente a toda conminación es posible suponer que hay dos actitudes, el rechazo o la denegación. El rechazo que tiene forma de forclusión es repudiar la memoria del texto; la denegación es entender a medias lo que se lee por propia voluntad de negación. La deslectura es un trabajo forzado para eludir el encantamiento del texto y denegar el propio goce de lectura para sólo dejarse atrapar por la incógnita de sus acertijos.

Tanto las lecturas científicas-digo aquellas que se construyen a partir de la "ciencia del texto" (T. Van Dijk) y las lecturas que se apoyan en un "saber" inconsciente del acto de leer, se oponen a las lecturas hermenéuticas, no solamente haciendo una nueva interpretación de la interpretación (Ricoeur) sino oponiéndoles lecturas sintomales. Una verdadera lectura desatenta implica una desapropiación de la memoria de lectura y una disolución del recuerdo textual y una nueva configuración del olvido de los textos. Ya no importa quien lo escribió (¡no recuerdo el nombre del autor!), ni que dice la intriga (¡ah! ¿cómo se llamaba la protagonista de Ana Karenina?) apelando sin saberlo a la elocución torsiva del chiste freudiano donde se dirimen las formas novelescas -y con toda seguridad novela de misterio- el anonimato, el pseudónimo y la heretonomía que vincula al texto con el Nombre del autor, sino también donde se olvida el final del texto que se acaba de leer, donde la lectura aburrída está certificada por la voluntad imperiosa del lector: su propia displicencia.

Frente a las lecturas hermenéuticas, aquellas que reinvidican un sentido profundo del texto -hecho que permitiría suponer que la lectura sería tarea de excavación- podríamos pensar en *lecturas plausibles*. Este tipo de lecturas apelan a una forma de las lógicas conjeturales asentadas en la aspiración de promover un concordato: la lectura de un sentido relevante y jerárquicamente ordenado con la pretensión de acordar con el grupo de lectores: el archilector de Riffattere, un "personaje" producto de una invención estadística, un verdadero ser fantasmático edificado por la crestomatía, o sino el lector competente y sus niveles de accesibilidad de J. Culler, o el lector informado de Fish: esta impostación cuantitativa y estadística de la competencia de lectura y de su accesibilidad puede ser contrastada con la lectura que realizan los analfabetos -pobres de letra- de los ámbitos donde moran. El deslumbramiento que la ciudad letrada produce en los pobres una combustión signica extraordinaria; para poder manejarse y transitar por las calles, los territorios, el mapa

de la ciudad, sus centros y periferias organizados alrededor de los misterios del saber codificado en las empresas significantes que distribuyen el saber ciudadano, con los transistores de los lenguajes cotidianos, los circuitos de la circulación social, los elementos de la jerarquización urbana, apelan a una astucia de lectura. La lectura astuta, lugar de intermediación entre los ecos siniestros y la vocinglería de sus habitantes: la voz aguda de la ciudad es reconocida en los letreros -aunque no se los lea-, en las señales, en las voces autorizadas y en las voces ilegales que enmarcan la urbanidad de los habitantes. Ya no el rumor de la ciudad medieval, ni la hiperfonía del mercado persa, sino la voz estentórea y polifónica de la esterofonía ciudadana. Los pobres para sobrevivir generan un tipo de lectura posibilística, la llamamos *lectura diestra*. La destreza de lectura permite una combinatoria de selección: si esto no es esto debe ser lo otro, que por momentos supera en su propia eficacia a la lectura de los habitantes de la ciudad letrada: los comerciantes, los industriales, los intelectuales, los profesionales. La destreza es un mecanismo de sobrevivencia y propio de la aventura migratoria de las ciudades modernas.

En el siglo VI, San Agustín se sorprendía que su maestro San Ambrosio leyese en voz baja. Un largo camino que va de la altisonancia de la lectura en alta voz y la voz silenciada en el murmullo inquieto de una voz cada vez más velada, pasando por el sermón y por la retórica cristiana. Esta subversión semiótica, así la llamamos, nos permite elaborar ciertos interrogantes: ¿desapareció la lectura en voz alta?, ¿cuál fue la transformación sufrida? y en otras instancias: ¿a dónde fue a parar la voz perdida? A los primeros interrogantes, Roger Chartier nos responde que las lecturas compartidas que sugieren los textos de D. Quijote y del Lazarillo de Tormes nos permiten suponer que la lectura en voz alta no sólo se producía por los problemas de analfabetismo -recordemos las lecturas comunitarias del Martín Fierro- sino que las lecturas confesionales provienen de la sonoridad de los claustros medievales y poste-

riormente de los monasterios del siglo XIII y XIV. La Contrarreforma al modificar y exigir un cambio en la liturgia recomendó siempre la lectura de la Biblia en alta voz y todavía hoy se practican las lecturas congregacionales en los colegios convictorios. En otros registros, la lucha derridiana entre *foné* y *gramata*, entre fonologocentrismo y escritura no parece zanjada. ¿O es que la voz anónima, la voz histórica, la voz perdida para los procesos de secularización de la cultura no aparece todavía en la confesión y en los ritos religiosos, en el canto y en el psicoanálisis como garante de la verdad del discurso? ¿O es que la voz antigua ha quedado, en la hipótesis lacaniana, inscrustada en la letra? La letra es el soporte sibilino que se escucha en las grafías. Pero, ¿cómo escuchar en los garabatos, en la orfebrería del estilo borgiano, o en la chismografía de la revista de sociedad? Voz enterrada es voz despierta, inscrita en la letra y desde allí, si tenemos oídos finos, podemos auscultarla. Susan Sontag nos decía en su *Against Interpretation*, oponiéndose a toda interpretación hermeneútica que acaba siempre en una intervención paranoica, el plus infinito de sentido, un «erotismo del arte»; entiendo que quería decir no sólo un goce de lectura sino un placer de escritura.

Entre el goce de lectura y el placer de escritura se deslizan las siguientes apreciaciones de Barthes elaborando una retórica de la lectura como un camino sinuoso en el texto, el descubrimiento de nuevos senderos simultáneamente el camino del error del lector perdido, la desventura del lector azorada en la expectativa, en la espera del sentido. Si la hermeneútica está desterrada de estas apreciaciones, siempre asomará como un peligro inminente: la inminencia del texto sólo es posible formularla a partir de una experiencia de lectura.

Cada interpretación establece una relación con el "origen" del texto que presupone un original como sustancia que semaforiza y conduce el sentido de la lectura. La concepción hermeneútica dice que el original está intacto y libre de toda sospecha en sus propios contenidos y articulaciones, una verdadera metafísica del ín-

tegro. Para enfrentar este tipo de lectura podemos postular una lectura de las ruinas textuales operando sobre la desaparición, fragmentación y parcelamiento para luego intentar reconstruirlos, lo que Freud llamaba construcción-reconstrucción dando pie para una nueva lectura arqueológica donde el Sujeto-lector contribuía a la reconstrucción de los restos. La lectura hermeneútica presupone un sentido en la estructura de superficie y otro más oculto y por ende más profundo: el secreto es la garantía de la verdad. La tarea del excavador es transcribir la palabra primera y la función exegética de esa palabra, su protoorigen alimentando el mito de legitimidad que lo funda.

Althusser en sus análisis de Marx elaboró una teoría de la lectura con fundamentos del materialismo histórico y en su particular lectura de Lacan. Estableció tres formas de lectura: la lectura literal, la lectura hermeneútica y la lectura sintomal. La lectura literal -que no debe confundirse con la lectura *a la letra* para decirlo con un galicismo, puede pensarse como producción si entendemos que es subsidiaria de una operación moral «creativa» y edificante. La moral del texto es un mecanismo defensivo para renegar la eticidad de la lectura. Si la lectura literal se presupone inocente, es decir despojada de ideología, es porque entiende que el texto es el producto de una operación maliciosa, peligrosa y por momentos infernal, como puede ser la lectura de los textos de Sade o de Lautrémont: son textos que contaminan. La lectura literal presupone que existe una relación de similitud entre el sistema de producción de la escritura y de producción del sentido y entre el proceso de escritura-lectura, ignorando el asintotismo que los reúne al separarlos. Más allá de las intenciones del sujeto-autor, el texto dice en su decir sus propios sistemas de determinaciones y la lógica de su ciframiento y por lo tanto da la clave para su desciframiento. Hay una forma dominante que se armará en la operación de lectura: concepto, nociones, categorías pero que no agotan el arsenal de lectura. Así, como cada texto tiene sus propios sis-

temas de articulación con respecto a la Convención y al Canon, cada lectura ordena su propia sintaxis. La lectura sintomal es lectura improductiva en su propio hacer pero altamente productiva en su sistema de ciframiento. Si la lectura sintomal debe exhibir sus propios mecanismos y los supuestos que la guían, criterio de filación epistemológica, no se agota en ellos. ¿Cómo son los textos cifrados y cuáles son las operaciones de transformación, aquello que Freud llamaba *traumarbeit* (trabajo del sueño) en la condensación y el desplazamiento -en Lacan siguiendo una retórica moderna: metáfora y metonimia-, los instrumentos de la figurabilidad propios de la producciones del inconsciente que revelarían la posibilidad de entrecruzamiento quiasmático entre discurso y figura? *A la letra*, diría Lacan. Pero la letra no coincide con el texto de la lectura literaria, por ejemplo, que transita -tránsito riesgoso- entre la letra que dice y desdice lo que dice. La versión de la letra freudiana es radicalmente el chiste. La relación asintótica entre significante y significado y la relación torsiva entre enunciado y enunciación que se formula en el *witz* (¿Por qué me dices que vas a Cracovia para que yo piense que vas a Lemberg, cuando en realidad vas a Cracovia?); en las torsiones de la banda de Moëbius se pierde la semiótica, una semiótica perdida, errabunda, y que desarma la certidumbre del camino recto y por ende del orden recto: una semiótica honrada. Si aplicamos a la lectura sintomal la lógica del aserto de certidumbre anticipada, podemos ver como enroscado de la Retórica se vislumbra una lógica temporal de la certeza que se apoya en el movimiento de la relación de la *verdad de uno* que alimenta la *mentira del otro*, y la *verdad del otro* que nutre nuestra propia respuesta mentirosa. La *doxa* lo dice: "para mí es verdad". ¿Qué oponer a la fuerza ilocucionaria del otro sino mi propia fuerza perlocucionaria si entendemos que la verdad sólo puede ser dicha a medias? Una lectura sintomal debe presuponer que nunca se lee lo que está escrito sino la transformación del texto en

discurso, un pasaje entre el gesto de escritura al acto de lectura.

La lectura literal tiene su propia historia que se confunde con la historia del texto: se lee siguiendo una temporalidad propia de las historias genéticas, el desarrollo forma parte de una serie anticipativa o prospectiva, se leen en las obras de juventud como fuente de las obras de la madurez, o se leen las obras de la juventud desde la perspectiva de las obras maduras. Esta inflexión ontogenética y biologicista que simula la diacronía en su propia sincronía permuta el devenir por un simulacro de temporalidad; es una lectura cronológica que debe ser confrontada con una lectura genealógica.

Hay dos formas de la lectura sintomal que podríamos denominar: *lectura como intervención* y *lectura como interversión*. La lectura como intervención presupone una acción puntual del sujeto-lector en el texto que lee. Esta práctica de lectura en la terminología althusseriana implicaría una focalización puntual en el texto para permitir la extracción de una fórmula, de un micro-sistema de ideas, de una serie limitada de conceptos para luego, posteriormente, formular una extensión en el campo barrido por la lectura que intenta cubrir la extensión del cuerpo textual; una lectura espacial que hace congruir matemáticamente dos figuras, dos formas de la extrapolación generando un campo de isomorfismo entre el espacio del texto y el espacio generado por la lectura, intentando corregir las lecturas del paralelismo entre producto y producido, entre el Sujeto de escritura y el Sujeto de lectura. La lectura como intervención más allá de su propuesta que consideramos válida, podría producir un verdadero sistema de alteraciones o de confusiones. La apelación al isomorfismo, de base estructuralista, negaría la fórmula propia de la intervención, su carácter acontecimental, su propia pérdida de temporalidad.

Digámoslo claramente, la otra variante de la lectura sintomal, lo que llamamos lectura como *inter-versión* consiste en la posibilidad de establecer una relación, un vínculo, entre las versiones de un texto y

las versiones de lectura de ese mismo texto, no en el sentido en que lo entiende la lectura filológica ni más sutilmente la crítica textualista, sino en la inmisión y la mezcla que subyace en los textos. Leer la inter-versión es leer simultáneamente la intra-versión, el disloque de los fragmentos y su propia recomposición en una colección de retazos, el entrecruzamiento de lógicas dispares, la construcción de un mixto de lecturas, una verdadera lectura disparatada. Si la lectura sintomal presupone que el texto es la materia prima que se elabora en el trabajo de lectura, entonces la lectura es ajena a la consideración de sus efectos como buena o mala lectura, no es ni exegética ni simbólica, ni representativa ni presentativa, ni estética ni artística, ni una *tekné rethoriqué* ni una forma de desciframiento, es sólo un producido de la relación del trabajo de la práctica de escritura y la práctica de lectura sólo computable por las lecturas anteriores y posteriores: una lectura debe producir otra lectura. La historificación de las lecturas es la posibilidad de un trabajo que se justifica por la red «científica» de sus engranajes y produce no tanto un sentido social -de eso se encarga la ideología- sino un sentido que se verá legitimado por la historia de las lecturas, descreyendo del objeto empírico que siempre nos atrae por la patencia de su cosidad, incluso del objeto generado por la eficacia de lectura sino por la práctica concreta de la operación de leer como práctica teórica.

A partir de allí surgen varios interrogantes, definir la lectura como *un arte* es negarse a su condición de práctica teórica específica? ¿O el arte es también una operación crítica definible como práctica? No nos atreveríamos a definir el arte como intervención específica en la letra de un discurso-objeto. El arte de leer no es el arte en el sentido estético del término, no pertenece a ninguna estética de lo sublime, ni a la estética de lo feo, ni a la estética del *sublimierung*, -sublimación en el sentido químico del término-, con el que Freud construye la alucinante lectura de las obras de Leonardo.

Tratamos de recordar aquí las largas disquisiciones que se hicieron con respecto al paño de la virgen en "La Virgen, Santa Ana y el Niño". Bruite o milano, la lectura de Freud implicaba un tránsito entre la forma pictórica y la in-formalidad de las figuras: el error de Freud lo colocó en el camino incierto de la verdad.

La lectura como arte se reduce a una artesanía, a un trabajo fabril para rescatar el valor precario de la belleza. A todo arte de lo precario, más allá de su certificación histórica, le corresponde una lectura inestable, aquella que no pretende el establecimiento del texto ni el rigor de la interpretación, sino la consistencia de una lectura frente a la inconsistencia del texto, una lectura fisional que leería la grieta del sentido, eso que Deleuze llama *fêlure*. La filosofía que debe presidir este tipo de lectura es la del traspaso de los significantes en su alocada carrera para convertirse en sentido y de la apasionada tarea de un lector para convertirse en depositario de un sentido, aunque no fuesen los mismos. La reunión de la locura y de la pasión, aunque esté certificada por el código psiquiátrico, no deja de ser explosiva. Todo arte, aunque sea un arte menor, menor en su proyección social, todo el mundo sabe leer, pero también en su propia esencialidad, el acto de lectura nunca puede ser monumental o conmemorativo, es sin embargo una modificación del mundo. La pasión de lectura es una forma del goce de lectura y por lo tanto una forma de anonadamiento del mundo. ¿Qué es lo que desaparece cuando leemos? Desaparecen los objetos que constituyen la mundaneidad, pero también los objetos imaginarios con los que construimos la realidad del mundo para oponernos a ese Real inaudito -no tiene voz- e irrepresentable -no tiene forma. Cuando Lacan habla de la pulsión escópica entreteje una relación triádica entre visión, mirada y ojo. La lectura se asienta en estos órdenes. La visión se transforma en visionaria, tenemos fe -la fe perceptiva de Merleau-Ponty- en lo que vemos, pero el fenómeno es altamente complejo: para ver hay que visionar, pero para ver mejor hay

que enceguez. La mancha que rodea todo campo escópico es la certificación negativa de lo que vemos. La pregunta sería ¿qué es lo que vemos cuando vemos? duplicada por: ¿qué es lo que no vemos cuando vemos? ¿Qué es lo que leemos cuando leemos y qué lo que no leemos cuando leemos? El fenómeno es ideológico, pero también es asunto de mirada. Mirar es cargar a nuestra visión de pura intencionalidad. La semántica se ve en apuros para establecer el campo semántico de ver, observar, mirar, y poco a poco se va deslizándose a las inciertas connotaciones de contemplar, escudriñar, escrutar, examinar, a punto de desbarrancarse por los senderos metafóricos de recelar, parar mientes, espiar, y más denotativamente en el *ojeaar*, allí la crudeza de la acción nos pone frente a frente, nos confronta con la fisiología. El movimiento del ojo que mira se disuelve en el movimiento del objeto que miramos: el ojo por el cual te miro es el ojo por el que me ves, decía Angelus Silesius. Miramos la percepción de los otros en el mismo momento en que los otros miran nuestra mirada, pero también el objeto nos mira. ¿Cuál es el ojo que sostiene la mirada de lectura? ¿Cuál es el recorrido del ojo en la página que leemos? ¿Cómo nos miran las páginas del libro que leemos? El camino del ojo por la página es incierto: leemos por razones de la tradición alfabética latina de izquierda a derecha, pero sabemos que la escritura jeroglífica, la escritura del protogriego, la del hebreo nos obligan a desviar el ojo, y por ende la mirada, de derecha a izquierda, y pasearnos por la página, hacer un barrido, para intentar descifrar los signos allí escritos. ¿Cómo se lee la escritura matemática? ¿Cómo la escritura literaria: de izquierda a derecha la letra, pero paradigmáticamente el código de la narración, sintagmáticamente el desarrollo de la intriga, pero tangencialmente la orfebrería del estilo en donde se confunden tema y rema, anáforas y catáforas, y en la memoria de lectura, casi oracularmente, los textos anteriores y los textos del futuro que se anudan en la lógica textual del texto que tenemos frente a nuestros ojos.

El ojo panóptico de Foucault está diversificado por el ojo-mitral: uno lee circularmente, el otro puntualmente.

Si en 1992 proponíamos tres formas ideológicas de lectura a partir del recorrido del ojo, lecturas monoculares, lecturas binoculares, y lecturas multioculares, hoy ampliaríamos nuestra perspectiva para designar los efectos de lectura como monovalentes, bivalentes y multivalentes. Cada sujeto de lectura distribuye los connotadores de lectura de una manera distinta, por lo que podemos afirmar que cada lectura, aun las del mismo sujeto, es una nueva distribución de los connotadores. Los textos son pobres o ricos en cuanto a su valor semiótico pero no necesariamente al valor social y a sus posibilidades de lectura. El problema consistiría en la fortuna histórica que tendría cada lectura pero sólo apoyándose en dos límites absolutos: el recuerdo y el olvido: entre esos extremos se corporizan todas las instancias de las lecturas históricas.

Si nos permitimos retrotraernos en el tiempo y elaborar una taxonomía de lecturas, es porque creemos que a los lectores reales no les interesa esta actividad clasificatoria. A las lecturas centrales le oponemos las lecturas marginales, formas ideológicas de leer. A las lecturas bustrofedónicas le oponemos lecturas invertidas, son formas del paseo del ojo sobre la superficie del texto. Las lecturas hipográticas se oponen a las lecturas hipergráficas, son formas de la hermeneusis contemporánea. A las lecturas pentagramáticas le oponemos lecturas contrapuntísticas, lecturas de racimos, de rizomatizaciones de puntos que se anulan en su propia proliferación. Hay también lecturas anamorfóticas presididas por el engaño del ojo en la perspectiva barroca, y lecturas anagramáticas que permiten la incorporación del nombre de autor en el bordado de su propia trama. Pero, debemos decirlo, esta taxonomía tiene su punto ciego, su propia mancha, aquello que no es legible en su propia legibilidad: la lectura de las lecturas. No se trata de meta-lecturas sino de relecturas, aquellas que no sólo desbaratan el sentido de la réplica, la lectura en espejo, sino

que arruinan el sentido en su propia proliferación. Demos un ejemplo: las diversas y múltiples lecturas de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, cuyo rastreo ha hecho una lectora ejemplar: Soshana Feldman.

El misterio de la forma-libro es inquietante, su transitoriedad aparente confirmada por todo el hardware no pareciera afectar al libro como objeto. La resistencia a dejar de leer -uno de los destinos posibles de la lectura- aparece como más interesante que las profecías sobre su muerte. Todo ocurre entre la visión y la audición, aunque los otros sentidos dejados de la mano de Dios intentan buscar su revancha. La mano que reposa sobre un libro en el instante en que nuestra atención es atraída por otras tentaciones del mundo, esa mano que se desliza por la sátina de la sobrecubierta, a veces con una perspectiva volátil pero no menos palpable, que intenta gozar de los arabescos de un jeroglífico o del goce sutil de los registros icónicos de una miniatura en donde, todavía hoy, podemos presentir -si somos atentos- el rasguído artesanal de los copistas y atender a la desaparición levísima del polvo de oro de los iluminadores. El misterio por lo tanto no estaría en la transformación sino en la perduración. Las tecnologías del software, las prácticas delincuentes del zapping, la suma obligatoria pero imposible del patchwork visual, suma infinita de libros en forma de disquette, de libros que se pueden leer en una computadora portátil y sobre todo mecanismos que incorporan todas las formas del grafismo y de las voces y músicas que aparecían silenciadas en las escrituras tradicionales. Estas modificaciones nos han llevado a reflexionar sobre un objeto que de tan cotidiano se había vuelto invisible. ¿Qué es un libro y por ende que es la lectura? Si todas las palabras del mundo, si todas las palabras contenidas en la Enciclopedia Británica pueden caber en un *CD Rom*, aderezadas con la posibilidad de escuchar el Concierto Brandeburgués N.6 de Johannes Sebastian Bach, en la entrada barroca, música, es sólo porque la escritura puede ser conservada -el stig-

ma de la escritura en su persistencia- mientras que las lecturas pueden contradictoriamente ser olvidadas.

El libro podrá perecer pero la lectura persistirá como el fondo negativo de la cultura.

#### BIBLIOGRAFIA

- ALTHUSSER, Louis y Balibar, Etienne: *Para leer El Capital*. Buenos Aires, Siglo XXI Editor, 1969. 2da. edición.
- BLANCHOT, Maurice: *Le Livre à venir*. Paris, editions Gallimard, 1959.-
- BARTHES, Roland: *Le plaisir du texte*. Paris, Du seuil, 1973.
- BLOOM, Harold: *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Avila Editores, 1991. 2da. ed.
- COSTE, Didier: "Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire". In *Poétique* N 43. Paris, Du Seuil, 1980.

- CHARTIER, Roger. *El orden de los libros*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1994.-
- DELEUZE, Gilles: "Zola et la fêlure" en *Logique du sens*. Paris, Editions de Minuit, 1969.-
- FELDMAN, Shoshana: *La folie et la chose littéraire*. Paris, Du Seuil, 1976.-
- FREUD, Sigmund. *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*. In O.C. Tomo II. Madrid, Ed. Bibiloteca Nueva, 1968.-
- LACAN, Jacques: "La fonction de l'écrit". In *Encore*. (Seminario 1973-73). Paris, Ed. Du Seuil, 1975.-
- LEGER, C.: "Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci: un roman freudien". In *Rev. Ornizar* N° 19. Paris, Payot, 1979.
- MERLEAU-PONTY, M.: *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, 1971.-
- ROSA, Nicolás: *El Arte del olvido*. Buenos Aires, Ed. Puntosur, 1990.
- ROSA, Nicolás: "Roland Barthes, exorcista de signos" en *Estudios* N° 2, Centro de Estudios Avanzados. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1993.
- SILVESTRE, Michel: "Mise en cause de la sublimation" en *Rev. Ornizar* N 19. Paris, Payot, 1979.-
- ZUMTHOR, Paul: *Introduction à la poésie orale*. Paris, Du Seuil, 1983.-

# LA DIFERENCIA PLACER/GOCE O LO QUE LA LITERATURA PUEDE

ALBERTO GIORDANO

**E**l *placer del texto* es uno de los libros más lúcidos de Barthes, también uno de los más resistidos. Existe un cierto consenso entre los teóricos de la literatura y los críticos culturales en considerar que este libro representa un momento de regresión teórica y política dentro de la obra de Barthes. Ese consenso se funda -según nuestra evaluación- en algunos malentendidos a los que *El placer del texto* da lugar, pero fundamentalmente en cierto rechazo, en cierta reacción anterior a cualquier lectura que la presencia de términos como "goce", "placer" y "cuerpo" despierta en espíritus decididamente morales (sujetos a una moral del "rigor" teórico o del "progresismo" político).

Para Jonathan Culler -que bien podríamos considerar un "especialista" en Barthes-, *El placer del texto* es un libro que "no parece tomarse a sí mismo en serio como teoría, evitando conscientemente la continuidad". Para Jonathan Culler no existe otra forma de hacer teoría "en serio" más que imponiéndole a la escritura un desenvolvimiento lineal, una marcha progresiva hacia la constitución de un sistema de conocimientos. Culler olvida -o si lo recuerda desconoce de qué se trata- que *El placer del texto* fue escrito bajo el signo de Nietzsche, que Barthes encontró en la filosofía del autor de *Así habló Zaratustra* una serie de conceptos, pero fundamentalmente una forma discontinua de pensar (por fragmentos que se comunican entre sí según una lógica de las resonancias, es decir, de la repetición y la diferencia, no de la identidad y el desenvol-

vimiento<sup>2</sup>) y que creyó -con acierto, según nuestra evaluación- que esos conceptos y esa forma podían llegar a ser las mejores herramientas para componer una teoría ética de la lectura literaria, una teoría -acaso sería más justo hablar de una "microfísica"- de las relaciones de fuerza que definen los sentidos del acto de leer.

Junto a la falta de rigor teórico, Culler encuentra en *El placer del texto* una recaída en ciertas mistificaciones y complacencias propias de la sensibilidad burguesa, las mismas que Barthes criticó en otros tiempos. Para Culler la "celebración" barthesiana del placer del texto orienta la crítica "hacia valores que los tradicionalistas jamás abandonaron". En *El placer del texto* Barthes se encargaría de recomponer una figura familiar, la del "hombre de letras sensible, autoindulgente, que escribe sobre sus propios intereses y placeres sin oponerse realmente a ninguna forma fundamental de pensar"<sup>3</sup>. En su "Guía del postmodernismo", Andrea Huyssen repite la sentencia -en el sentido jurídico del término-: en libros como *El placer del texto*, en los que abandona su anterior radicalismo (¡cuánta añoranza, en los espíritus morales, por *Mitologías!*), "Barthes se ubica en la seguridad de la alta cultura"<sup>4</sup>; para Huyssen, la diferencia entre el goce (del texto "escribible") y el placer (del texto "clásico"), "reintroduce, por la ventana, la división conocida entre alta y baja cultura".

Es cierto que en *El placer del texto* hay algunos enunciados equívocos que pueden despertar susceptibilidades (la

referencia a la escritura como "kamasutra" del lenguaje, por ejemplo) y algunas asociaciones decididamente caprichosas (como la de los nombres de Sollers y Sarduy con los de Sade y Flaubert en una serie de autores de textos "de placer"), pero esos momentos en los que la intensidad de la argumentación se debilita son excepcionales dentro de una obra que piensa, con un rigor inusual, la singularidad de la lectura literaria en el horizonte de la tensión entre los poderes de la institución y los del acto.

Tal vez Culler y Huyssen no leyeron a Nietzsche, de seguro no lo leyeron como Barthes. Por eso pasan por alto, como si se tratase de una aclaración circunstancial, que la diferencia placer/goce es otra cosa que una diferencia entre sensaciones individuales que se experimentan leyendo una obra literaria: "placer" y "goce" son para Barthes "fuerzas" cualitativamente diferentes que responden a voluntades de poder también diferentes. En todo acto de lectura ejercen su dominio, por una parte, fuerzas que dependen de una "voluntad de placer", fuerzas reactivas, de constatación y adaptación a lo conocido, que cristalizan el sentido del acto -negándole su dimensión de acto- dentro de los límites que fijan las instituciones culturales; por otra parte, actúan fuerzas en las que se afirma una "voluntad intransitiva de goce", "fuerzas de suspensión" -dice Barthes- del valor de los códigos de legibilidad que provocan una "pérdida abrupta de la socialidad", es decir, un exceso de los límites de conservación (de los valores admitidos) que llamamos "cultura" (sin esos límites, como se sabe, el acto de exceso es imposible de pensar). Las fuerzas activas del goce provocan un debilitamiento de "la unidad moral que la sociedad exige de todo producto humano", escinden al texto, vuelven a la lectura doble, tensionada entre una afirmación indecible (el goce es innombrable, suspende el poder de nombrar) y el reconocimiento de sentidos familiares que confirman el gusto, la competencia y la ideología del lector. La diferencia placer/goce es, en el acontecimiento literario, el soporte de la diferencia

entre políticas retóricas que presuponen, distribuidos en conflictos, los valores admitidos socialmente y las políticas de la inquietud que suspenden el poder de esos valores desplazando -hacia ningún lugar determinado- las perspectivas de evaluación.

Para Culler y Huyssen, el "último Barthes" no sólo regresa -después de avanzar por los caminos rigurosos de la teoría sistemática y de la desmitificación ideológica- a las viejas modalidades de la crítica impresionista, sino que además lo hace para convertirse a sí mismo en un espectáculo, en una nueva encarnación del mito del escritor culto y sensible que escenifica su cultura y su sensibilidad para despertar admiración en un público cautivado por el brillo de su representación. Seguramente el rechazo moral les impidió su lectura, pero suponemos que los textos en los que piensan Culler y Huyssen, porque alguna vez pasaron ante sus ojos, son, además de *El placer del texto*, *Barthes por Barthes*, *Fragmentos de un discurso amoroso*, *La cámara lúcida* y ensayos como "El grano de la voz" y "El tercer sentido".

Quien se tome el trabajo de leer, según el orden de las razones éticas que guió su escritura, el conjunto de textos que acabamos de mencionar, advertirá que si Barthes escribe en ellos sobre sí no lo hace simplemente para "celebrar" sus intereses y sus placeres, sino para tomarlos como puntos de efectuación de una experiencia radical de exploración de sí mismo, de interrogación de los alcances éticos y morales de esa construcción política que es su subjetividad. La experiencia literaria del "último Barthes", como la "actividad filosófica" de la que habla Foucault, es un constante "trabajo crítico del pensamiento sobre sí mismo", un *ensayo*, en el sentido que Foucault da a este término, es decir, una "prueba modificadora de sí mismo en el juego de la verdad"<sup>5</sup>.

Barthes escribe sobre sus propios placeres para demostrar su impropiedad, para explorar -como él mismo dice- su "propia estupidez"<sup>6</sup>, es decir, su adhesión a cierta trama de lugares comunes, de valores morales que constituyen "su"

subjetividad, para hacer sensibles los efectos de poder de los discursos que se apropian de su habla y su escritura para, despojándolo de su singularidad, convertirlo en él mismo. Esta experiencia ética de interrogación de sí, en tanto se la lleva hasta sus últimas consecuencias, es también una experiencia política de resistencia. Esas últimas consecuencias se alcanzan de inmediato cuando el sujeto reflexiona sobre lo que le gusta o le disgusta, sobre el poder de sujeción que se ejerce en él, desde esa experiencia de desposesión que es el "goce". La prueba a la que el pensamiento se somete en los ensayos de Barthes es la de la *extenuación* de la subjetividad, de los sentidos que la constituyen. En el trabajo crítico del pensamiento sobre sí se afirma el vacío de poder que es el poder del goce, poder de no ser nadie (reconocible, identificable), poder de resistencia -por suspensión y desplazamiento- a los poderes inmovilizadores de la nominación.

La diferencia de fuerzas placer/goce es la matriz de otras diferencias barthesianas: representación/figuración (*El placer del texto*), palabras-saber (nombres)/palabras-valor (vocablos) ("Las salidas del texto"), sentido obvio/sentido obtuso ("El tercer sentido"), sistema/sistemático (*Sade, Loyola, Fourier*), studium/punctum (*La cámara lúcida*). En todos los casos se trata de un vínculo suplementario entre dos modos de lectura animados por dos potencias cualitativamente diferentes que actúan en forma simultánea, afectándose una a otra. La presión indecible del "punctum", esa atracción inexplicable por un detalle que escinde la unidad de una fotografía, descompone la consistencia del "studium", el conjunto de las razones culturales que fundamentan cualquier juicio de valor sobre esa misma fotografía. La "figuración" del cuerpo<sup>7</sup> (del autor o del lector) en el "perfil del texto", desvía de los placeres de la "representación", ese "espacio de justificaciones (realidad, moral, verosimilitud, legibilidad, verdad, etc.)"<sup>8</sup> que permite reconocer lo que el texto tiene, en general, de valioso.

La experiencia de sí que se cumple en los ensayos del "último Barthes" no instituye una subjetividad plena, instalada cómodamente en los valores de la alta cultura, una subjetividad que reconoce, que constata lo valioso de esos valores y en esa constatación se individualiza como subjetividad cultivada. El trabajo crítico del pensamiento sobre sí es una búsqueda no del carácter individual o personal de la subjetividad sino de sus puntos de singularidad, es decir, de sus puntos de resistencia al trabajo de apropiación moral que se realiza por la identificación con determinados valores. Esa búsqueda ética, que se vuelve inmediatamente política porque suspende la voluntad de poder (la "arrogancia") que circula en los discursos, es la búsqueda de una respuesta a la pregunta nihilista "más profunda", la que Barthes --citando a Nietzsche-- formula en uno de los fragmentos de *El placer del texto*: "¿Cómo instalar la carencia de todo valor superior?" La subjetividad que experimenta sobre sí el poder de extenuación de la literatura, la descomposición de sus certidumbres culturales (altas o bajas), es una subjetividad extraña, sin un fundamento firme, una subjetividad incierta, que vacila entre el ser y el no ser. Una subjetividad del desplazamiento, del devenir. "Subjetividad del no-sujeto -la llama Barthes, ejercitándose en la política del tercer término-, opuesta al mismo tiempo a la subjetividad del sujeto (impresionismo) y a la no-subjetividad del sujeto (objetivismo)"<sup>9</sup>.

#### NOTAS

1. En *Barthes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987; p. 116.
2. La bibliografía sobre el estilo fragmentario de la filosofía de Nietzsche, y sobre lo que ese fragmentarismo supone y produce, es, como se sabe, extensísima. Nos limitaremos aquí a recordar un ensayo de MAURICE BLANCHOT, "Reflexiones en torno al nihilismo" (en *El diálogo inconcluso*, Caracas, Ed. Monte Avila, 1974), particularmente eficaz para situar el encuentro de una cierta forma de filosofar y una cierta forma de experimentar la literatura en la tentativa barthesiana.
3. CULLER, JONATHAN: op. cit.; p. 117. Entre

nosotros, quien ha insistido con mayor vehemencia en la denuncia de esta imagen "reaccionaria" del llamado "último Barthes" es Ricardo Piglia (cfr. sus declaraciones recogidas en el artículo de Tamara Kamenszain "La novela del intelecto", en *Confirmado* No.463,16 de noviembre de 1978).

4. HUYSEN, ANDREAS: "Guía del postmodernismo", en *Punto de vista* No. 29, abril-julio de 1978; p. XXXI.
5. FOUCAULT, MICHEL: "Introducción" a *Historia de la sexualidad 2*, México, Ed. Siglo XXI, 1986; p. 12.
6. En las páginas de su diario íntimo transcritas en "Deliberación", el día 22 de julio de 1977 Barthes ano-

ta: "Desde hace unos años parece que tengo un único proyecto: explorar mi propia estupidez" (cfr. *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Ed. Paidós, 1986; p. 372).

7. Para una aproximación al uso que hace Barthes del concepto de "cuerpo" en sus teorizaciones sobre la lectura, cfr. nuestro trabajo "De la subjetividad en la lectura" (en *Boletín/1*) del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, Servicio de Publicaciones de la Univ. Nac. de Rosario, 1991).
8. BARTHES, ROLAND: *El placer del texto*, México, Ed. Siglo XXI, 1982; p. 91.
9. "Las salidas del texto", en AA. VV.: *Bataille*, Barcelona, Ed. Mandrágora, 1976; p.30.

# MINIMA MORALIA: en la cercanía de Theodor Wiesengrund Adorno\*

CLAUDIA CAISSO

a Sandra Contreras

*Pero hay algo en la realidad que es reacio al conocimiento racional. Y es que es a esta forma de conocer le es extraño el sufrimiento porque cree poderlo subsumir y determinar, cree tener medios para suavizarlo. Lo que apenas puede es expresarlo...*

Adorno "Lenguaje del sufrimiento"; TEORÍA ESTÉTICA<sup>1</sup>.

*Si al arruinarse toda seguridad en la gran filosofía el ensayo se mudó (...) si al hacerlo se vinculó con las interpretaciones limitadas (...) del ensayo estético, ello no me parece condenable en la medida en que escoja correctamente sus objetos: en la medida en que sean reales. Pues el espíritu no es capaz de producir o captar la totalidad de lo real; pero sí de irrumpir en lo pequeño, de hacer saltar en lo pequeño las medidas de lo meramente existente...*

Adorno "La actualidad de la filosofía"; ACTUALIDAD DE LA FILOSOFÍA<sup>2</sup>.

que se desenvuelve la teoría. Vectores que esta Filosofía pone en escena cuando pensar implica jugar un extenuante amor por la forma: negar la identidad, trabajar contra la retórica del tratado y sospechar con tenacidad sin igual acerca del rigor de las meras ocurrencias.

Que las obras de Picasso, Baudelaire, Beckett y Schönberg (especialmente las de este último) se constituyan en el seno de la especulación adorniana, menos como el objeto de una referencia, que como el lugar de una interpelación dirigida en primer lugar a la sociedad y a la cultura, pero también a la filosofía y al arte, compromete, entonces, varias cuestiones.

En principio, parece legítimo auscultar los haces de aquella relación, sugestivamente enunciados por la frase de Schlegel que Adorno había proyectado incorporar como epígrafe a la versión de-

\* Este trabajo ha sido elaborado a partir del informe que preparamos con Sandra Contreras en torno a "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión del oído" de Adorno. Dicha tarea fue sostenida en el marco del Seminario de Post-grado Aspectos teórico-críticos de la Escuela de Frankfurt dictado por José Sazbón en la Facultad de Humanidades y Artes (U.N.R.) durante los meses de agosto a noviembre de 1992.

finitiva de su *Teoría estética*, a partir de la falla que éste propone:

"En lo que se llama filosofía del arte -dice Schlegel- normalmente falta algo: o filosofía o arte".

Al intentar acompañar el movimiento reflexivo de Theodor Adorno, nos enfrentamos a las consecuencias de participar en una suerte de espectáculo hermético montado por la interacción<sup>5</sup> de tópicos siempre renuentes a la fijación, signada en su travesía por el juego exasperante de la diferenciación de valores y la espera infructuosa de definición. El campo estrictamente *antinómico* al que en la madurez accede el pensamiento adorniano señala el umbral de una fuerza tan potente para 'luchar contra la afrenta de lo siempre igual' como irresistible e imposible es su formulación. En la convergencia de la forma como capacidad objetivante del arte con la crítica, en la inclinación a no abandonar la dimensión irreconciliable del arte con el mundo administrado, su reflexión paradójicamente despunta la dimensión absoluta del concepto cuando ella deviene más menesterosa. Por la fuerza irreductible que funda la sustracción el pensamiento puede traducir en otra clave el movimiento oximorónico del arte, el diálogo por el cual aquél es constelación y orientación hacia su "ser-otro", 'su propio asunto como el de su contrario'. Así en "El concepto de lo bello", en la *Teoría estética* leemos: "Lo bello no puede definirse, pero tampoco se puede renunciar a su concepto."<sup>6</sup> Desde allí, en el trabajo negativo del concepto se abren ámbitos de permanente inestabilidad, sobredeterminados, entre otros factores, por el tributo que aquél paga a la dimensión *antimimética* del arte contemporáneo. Como ofrecido al ejercicio de una imanación difusa, los actos del pensamiento a un tiempo evitan el tratamiento sistemático de las categorías y de los problemas, mientras cuidan de cierta fidelidad respecto de la potencialidad irreductible que aloja la expresividad en función de los términos que fundan su *opacidad expresiva*: ya se trate del estremecimiento, de la organicidad o de la apariencia de lejanía. En ese sentido, cuando en la *Teoría estéti-*

ca Adorno aborda el problema del carácter enigmático del arte moderno habrá de postular su singular capacidad para penetrar y descubrir el futuro como anterioridad tenebrosa: "...la utopía del arte -dícilo que todavía no existe está cubierto de negro, éste sigue siendo siempre, a través de todas sus mediaciones, recuerdo de lo posible frente a lo real que lo oprimía, algo así como la reparación de las catástrofes de la historia universal, como la libertad, que nunca ha llegado a ser por las presiones de la necesidad y de la que es inseguro afirmar si llegará a ser."<sup>7</sup>

Acaso no sea ocioso, entonces, sopesar los medios expositivos de la dialéctica en el marco de aquella torsión compositiva, de la insospechada contigüidad y distancia en las cuales es necesario que un escritor tiene con precisión el paso de las ideas, la objetiva virtualidad por la que ellas habrían de inaugurar el teatro de una confrontación productiva. En uno de los fragmentos de *Mínima moralía*, leemos: "Sólo son verdaderos los pensamientos que no se comprenden a sí mismos"<sup>8</sup>.

Tendida en los bordes y la intemperie que abre la posibilidad de vigilar la supuesta claridad del lenguaje y la instancia auspiciosa de carecer de estrategias previas al acontecimiento del habla, algunos textos de Adorno ofrecen la promesa de discernimiento de la *verdad objetiva y relativa* por lo que pueda transmitir un estilo antes que por el contenido puntual de las ideas, o su solo vigor.

"Detrás del espejo", pero en la *materialidad* de los gestos que los animan, algunos de los aforismos y fragmentos preludian los modos menos convenientes de habitar la lengua, la escena fragmentaria y dividida por la que el discurso sibilino de la *Teoría estética* no cesa de avanzar mientras refuta los posicionamientos mórbidos y las manifestaciones más diversas de la cultura burguesa.

No sin severidad, ellos inscriben una bitácora del auténtico intelectual: contra los riesgos de la fascinación, el conformismo y la pereza, trazan la saga discontinua de un método amarrada paradójicamente a una doctrina, por momentos irónica y sumamente corrosiva acerca del "justo vivir".

En íntima pero extraña solidaridad con el anhelo de suscitar un razonamiento eficaz -"la controlable soberanía del pensamiento", según se señala en varios pasajes- ellos anuncian el intento de instrumentalizar el lenguaje, configuran figuras sobrias cuya orientación se afirma en la crítica respecto de la supuesta transparencia de los signos como uso social generalizado, de la comprensibilidad de los mensajes que le asigna al lenguaje el "sentido común".

"Sólo el habla que en sí mismo absorbe el texto escrito -anotá-, puede emancipar el habla humana de la mentira que esa habla ya es humana" <sup>9</sup>. Así, el trabajo de deconstrucción de Adorno desecha de la escritura lo ornamental innecesario y elude la amenaza de permanecer capturado por el "mero" goce de la belleza en el proferimiento <sup>10</sup>, torsiones que no sólo habrán de enfatizar en su discurso la utilidad de la economía verbal unida a la aventura cognoscente de la negación. Ellas expresan, además, la utopía de una *inteligibilidad concreta* por la insistente sollicitación con que invitan al pensador a que sea huésped en la gravedad de sus frases o sujeto ostensiblemente exiliado de la propiedad de los significados.

Las "lecciones" emplazadas por Adorno en pos del buen decir que facilite la "función antitética del pensamiento" cifra en el pretendido dominio de las emociones, un anhelo de diafanidad en relación a la cual, sólo el arte moderno en su indecibilidad e historicidad tendería. Entre "el vistazo sobre la vida" y las opiniones a un tiempo fervorosas y rigurosas esgrimidas contra la falsa felicidad que la burguesía alienta en sus rituales más menudos y en sus ceremoniales de clase, el escritor devela significaciones e inventa moradas.

Como un conjuro contra la muerte abre la interrogación por la verdad que sólo la necesidad exigente de configuración del caos de la creación puede contraproponer al "establishment", sitúa la ocupación material y dialéctica del futuro que en cada caso abre una ley formal, singulariza la nostalgia de un vínculo perdido cuyas fuerzas desvanecen la constancia y acedía de lo meramente contingente.

Cara a cara con lo dado, enfrentado a la fiabilidad fenomenológica de lo concluido y ensimismado, a las reminiscencias de una violencia generalizada donde yacen, en el período de la post-guerra (1944-1947) la inercia de mesa, cama y alacena del interior burgués, el obrar del pensamiento de Adorno piensa la distancia en la cual, la gesticulante capacidad de los sonidos se aísla, nueva y prístina, de la empecinada mudez de los hábitos.

Objeto de una "ciencia melancólica" cuyo tránsito se sustrae a la propensión de "elegir entre el negro y el blanco", la música de Schönberg interpone su 'traducción del lenguaje mudo de las cosas que llevado a un lenguaje más elevado *salva al nombre como sonido puro pero a condición de separarse de aquéllas*' <sup>11</sup>. "Paridora de sí", esa música imagina los cimientos excesivamente frágiles del futuro, ofrece impulsos rotundos pero *ciegos* en los que, fugazmente irreductible, el principio constructivo funda lejos de la adaptación la auténtica esperanza, muestra en cada obra el acuerdo en que pactan proyectos, intenciones o instituciones a la luz de una "familiar corriente de lenguaje". Ante "cada huella de seguridad con la comunidad de intereses", donde late "un signo de asentimiento y contacto", frente a la claridad de los mensajes cuya obstinada pretensión afirma el poder a través de la propaganda y la masificación, o promueve la cosificación del sujeto, el escritor vindica la falta de relación adecuada entre los objetos y la "mirada sobre la existencia feamente acumulada" <sup>12</sup>.

Sustentadas por la necesidad de evocar "una magia liberada de la mentira de ser (la) verdad" <sup>13</sup> tal como el arte propondría su acción aporética, infinitamente enigmática frente a la intimación hegemónica de la cultura de masas, las escenas de *Minima moralia* urden situaciones ejemplares.

Entre la mudez de los objetos, el desgaste que las leyes del mercado le impone al uso del lenguaje y una falsa jerarquía de valores determinada por el dogma de la cortesía y los prejuicios de clase -entre otras causas-, *Minima moralia* podría ser leído como el diario íntimo de un autor que, arro-

jado a pensar, hubiera rechazado de la intimidad las amenazas pequeñoburguesas de idolatrar la propiedad privada del sentido o resguardar el mito del secreto. Sustraída a la mediocre felicidad de los rincones, a la piedad tenaz con que se afirma la búsqueda de garantías sobre el sentido de la propia existencia, la escritura se nos presenta, en cambio, enfrentada a la falacia de edificar un "mundo interior". En ese sentido el libro nos ofrece la modulación de una intransitividad relativa a los modos del decir, una vuelta sobre sí del paso de la enunciación que al sesgo inscribe la tensión objetivante, ajena a la cosificación y arrojada a roer los asideros de la teoría en favor de la elaboración de una *disponibilidad* tan ignota como necesaria.

En ese territorio imaginario cuya eticidad aparece labrada por el espesor de un tiempo desigual, el presente entreteje y desoculta el pasado, y al ser nombrado lo inerte de "la vida que no vive" <sup>14</sup> se intensifica el contradictorio deleite de reconocer el origen de las categorías teóricas en el umbral de las fantasías y el ensueño. El recuerdo expone allí las operaciones del pensamiento, instrumentos en sí mismos coincidentes con la meta hacia la cual se tienden, insinuaciones de la vida cotidiana que han sido despojadas de inmediatez y se ofrecen como reflexión en tanto abstraen, analizan y parecen condensar en una sentencia cierto amor sesgado e inveterado por los actos de justicia y la lucidez.

Con la insistente oblicuidad en la que el texto propone cada vez, una polémica entre *lo nimio y la totalidad*, o la duda acerca de la dimensión del olvido, el fragmento "Regresiones" <sup>15</sup> evoca, junto a otros, algunas anécdotas que exponen los instantes en los que carente de desarrollo, el conocimiento se potencializa. Entre ellas, la de la libertad de dos liebres que habrían escapado de su perseguidor y cuyos saltos o movimientos a tierra, aunque eficaces respecto de la amenaza del arma, resultan inútiles en relación a la responsabilidad del agresor. La astucia de los impotentes -enuncia Adorno- consiste en salvar la vida a expensas de "hurtar la culpa del cazador". En el mismo pasaje, un niño olvida cumplir con

un gesto generalizado: no excluye la figura del mendigo en el asunto de un breve poema, y aunque revierte la lógica del otro suceso, cierra los ojos: se deja arrullar por la magia verbal. Cerca de esa sagacidad que insiste en ser señalada, la transgresión involuntaria de las costumbres y los itinerarios ajenos a los de las mayorías, en la destreza que la fatiga o el olvido imponen a la capacidad de espera, el lector incluye a lo extraño como destreza irrenunciable, el escritor hace justicia a lo relativo. A medias, su voz habrá por otra parte de refutar la puerilidad y el balbuceo, habrá de interrogar las "promesas del desencanto" y roturar la fe compacta desatada por las ilusiones.

Por el relato, en los quebrados matices del recuerdo, otro ritmo da a ver el fulgor de una resonancia ausente en la textura del concepto. Entre uno y otro, en una relación transida de diferencia y desventaja, la dimensión irreconciliable de la praxis artística nutre la labor del pensamiento, a horcajadas de un tiempo donde se inscribe y olvida los aspectos incommovibles de la existencia, muestra cómo cede la dicha irrealizada de los hombres y su poder de sujeción. Inexorable parece abismarse, entonces, la morbidez en que gravitan "la administración de la grieta abierta entre humanidad y cultura", o el espacio contrito del presente histórico tras el genocidio del pueblo judío.

Allí donde la narración del recuerdo se sustrae del riesgo de ser cosificada, la teoría pareciera hallar, menos una cualidad positiva, o la representación del movimiento en que colisionan las categorías, que el *fundamento* de su más íntima y entrañable disconformidad. En el reconocimiento del valor esencial de un estado de despojamiento, del poder que ofrece la privación y el azar, la dialéctica funda la autenticidad de su acto y su más profunda tenacidad.

"Los recuerdos -escribe en "Las florecillas todas" <sup>16</sup>- no consienten ser conservados en cajones y abanicos": a distancia de la creencia en que pudieran constituirse como móviles de la expresión de una supuesta personalidad, permanecen elocuentes, pero regidos por un tránsito involuntario. Ajenos a la vana ofrenda de ostenta-

ción, no admiten ser asimilados a la verdad, a la felicidad ni al amor; sin embargo, parecen participar como ellos del sabor de lo indeterminado y de una trascendencia amarrada a lo precedido.

En un movimiento fuertemente amarrado por la ficción proustiana Adorno señala que sólo se puede habitar los recuerdos, permanecer envuelto por ellos. Impregnados por los riesgos de todo lo que vive, no admiten inventario, y en la capacidad del olvido -en su propia muerte-, guardan, vigorosos, el halo de la inminencia y la exigencia de rechazo:

(...) cuando se convierten en algo dominable y en objetos -anota en el mismo fragmento-, y cuando el sujeto se cree más seguro con respecto a ellos, los recuerdos pierden el color al modo de delicados papeles pintados expuestos a los penetrantes rayos solares ...<sup>17</sup>

Contra las intenciones de posesión y dominio los recuerdos renuevan, la escena incesante de un pathos. Pero su pathos, no se corresponde con el de la persuasión generada por el sentimentalismo, ni mucho menos con la amenaza de desesperación: antes bien, hay en cada acción que ellos engañan, un obrar agónico y pálido, por el que se conmueve lo siempre igual.

Enfrentado al discurso teórico - al debate que éste debe entablar contra los riesgos de la retorización-, el carácter irreplicable de la enunciación del pasado, cuida en los puntos de impenetrable oscuridad menos los contenidos de ideas que *vectores de la ficción*. El paso de los recuerdos libera, así, de antagonismo binario al hilado del pensamiento: sin poder desentenderse del presente se expande más próximo al pulso arcano de la utopía y de la reminiscencia de aspectos culturales que a la pretensión científica de objetivar las contradicciones.

Entre los "frutos enanos" de un tiempo irreversible cuyo contrapunto malogra la experiencia al promover el mero relevo de un momento histórico por otro, la temporalidad del recuerdo, presenta el acceso aleatorio a alguna revelación como imagen fugaz y emancipada.

Más allá de la moral de la cronología, de la torpe precipitación y exageración con que se pretenden resolver en su seno los conflictos humanos<sup>18</sup> vibran, ambivalentes, huellas de esta "ciencia" conjetural cuyas hebras poetizan una búsqueda deceptiva. A mitad de camino en el trabajo de desocultación de las ideologías, sin liberarse definitivamente de los efectos aparienciales de su labor, la melancolía evalúa los factores retardatarios y progresivos del arte; en su seno se abre un proceder muy singular de la rememoración frente a los ideales pervertidos por un concepto de tiempo ordenado sobre la base de la propiedad.

Ante el diálogo entre lo particular y lo general hacia el cual el pensamiento tiende, ella borda, además, límites desvaídos de un saber que puede construir su "campo de fuerzas"<sup>19</sup> a horcajadas del rigor y el libre juego de las fantasías. De allí que el color de las dilucidaciones no sea "el gris sobre gris" del que Adorno habla a propósito de un "ethos" cuya inutilidad se insinúa en el momento en que impulsa el "escape" de los males de la cultura<sup>20</sup>, sino la dureza de otra tonalidad que a la desdicha sólo podría oponer su obstinada labor<sup>21</sup>.

En la escena en la que, vaciado de una pretendida subjetividad "plena" el "yo" puede elaborar la distancia más conveniente respecto de las que son sus celadas crueles y obscenas (ya se trate del anonimato o de la catarsis); en la crítica a la superficialidad del goce hedonista y a la falsa aquiescencia de la pena, la disciplina inventada por Adorno en *Minima moralia* se entrega a ensayar la "conquista del dolor". Sobre el telón de fondo de la "gaya ciencia" nietzscheana y el psicologismo freudiano al que cuestiona arbitrariamente; a expensas de la escritura de un tratado estriado, el texto no sólo modula un desvío respecto de la lógica antitética sino que expone los factores por los cuales la cultura neutraliza los auténticos resortes de resistencia.

Por igual, en la desleída equidad con que se ofrecen, "mensaje" y falso "escape" de los males, se pulsa un código articulado sobre la base de utopías que acallan o condensan los sueños diurnos de los que la humanidad

se apropia para negar las condiciones en que habrían sido dispuestos sus cimientos. Ambos propondrían con empeinado ascetismo, la megalomanía de un pensamiento extenuado al extremo de doblegarse en la función que le asigna a las representaciones de arquetipos. Frente a aquellos signos fatídicos, en los que el sujeto no advierte la reducción de la vida a una sumatoria de tiempos abstractos, el pensamiento vive, según Adorno, cuando lejos de la vida, puede, apenas, manifestarla.

En el "salto sobre la sombra" que el deseo de pensar afirma, la disposición a teorizar puede predicar el hiato abierto entre el movimiento especulativo, su propio horizonte y lo más auténticamente real: allí la teoría fabula la añoranza del ademán con que el arte inscribe y da testimonio de aquello que está en trance de ser.

Más allá de los proyectos ontológicos y de la presión de la empiria que articula la fe positivista cuyo camino estaría garantizado por la insistencia en la prueba y la verificación<sup>22</sup>; atravesado por la exigencia de verdad que el *arte auténtico* sostiene consigo mismo, el pensamiento expone un pacto deliberadamente patético con la lengua. Como ideal de la obra hacia el cual la teoría está entre otros objetos tendida, la teoría anhela permanecer indeterminada, preservar en el seno de su movimiento reciedumbre de la frase y bríos de insuficiencia.

En el artículo "Sobre la pregunta ¿qué es alemán?" de considerable interés, porque además de relatar las causas de su regreso a Alemania, Adorno re-sitúa una interrogación de origen metafísico, leemos:

(...) Hubo algo objetivo: el idioma. No sólo porque en la lengua adquirida tardíamente no acertamos a expresar lo que pensamos con la misma exactitud que en la propia, con todos los matices y el ritmo del razonamiento. Antes bien, porque la lengua alemana posee una notoria afinidad electiva con la filosofía (...)<sup>23</sup>

El pacto irreductible en el que este escritor funda su dramática relación con el lenguaje involucra un desplazamiento desde el lugar en el que aquél representa un contenido de la reflexión hacia la búsqueda

de necesaria de las marcas de exilio en el estilo. En la exasperada intensidad con que renueva un vínculo de necesidad, no sólo entre el pensamiento y las virtudes expresivas de un idioma, sino también, respecto de las características inherentes a la cosa, el discurso filosófico afirma una vez más la dimensión inconclusa del concepto. Pero, al tiempo que se hace cargo de analizar la totalidad social falsamente reconciliada, libera a la teoría -cuyo horizonte es la crítica inmanente<sup>24</sup>- de objetos y tendencias preformados. En ese sentido, cuando Adorno critica en "El ensayo como forma" la indiferencia peligrosa que el positivismo plantea respecto de los medios expositivos -una objetividad, según dice, reclinada sobre la expresión de la identidad- señala una apuesta generalizada por la cual, "lo que se escribe sobre arte no debe aspirar en absoluto a tener rasgos de exposición artística".

En el reconocimiento del gesto riesgoso que al sostener "la alergia a las formas como puros accidentes" acepta "la inmediata comunicabilidad" e impone una exposición convencional *antes que rigurosa respecto del objeto*, Adorno señala la pérdida inestimable de autonomía relativa que el arte en tanto modelo puede prodigarle al ensayo. Sin embargo, no se trata en este caso de una afinidad librada en el terreno de préstamos mutuos: de intuiciones, por ejemplo, que el arte le brindaría a la filosofía, o de la construcción de un pasaje que, más allá de la mera ejecución, se dejara abstraer a partir de la relación dialéctica entre los polos de la forma y del contenido.

Con inusitada lucidez en aquel texto Adorno advierte la amenaza de un pensamiento que, presentando visos de cientificidad borra la especificidad del objeto cada vez que la idea aparece engarzada a la inmediata pre-sencia apariencial de la cosa. Señala, además, la irreprimible tentación del género por participar, retrógradamente, en una unidad arcaica indiferenciada y trazada por la coexistencia de ciencia, moral y poesía.

Contra el prejuicio positivista que obtu-

ra el trabajo de la mediación haciendo caso omiso de lo ya mediado en la relación sujeto/objeto o en la relación forma/contenido; y de la pregnante disimetría que fundamenta aquellos vínculos, la labor del concepto debe propender, en cambio, hacia la creación. Pero, según escribe en la "Introducción" a la *Dialéctica negativa* <sup>25</sup>:

(...)El arte y la filosofía no coinciden en la forma o en el proceso constructivo, sino en un comportamiento que prohíbe toda pseudomorfosis. Ambos se mantienen fieles a su contenido específico a través de su oposición a él; el arte, haciéndole denigues a sus propios significados; la filosofía, despegándose de toda inmediatez(...)

En el umbral de la negatividad el ensayo debe situarse con oportuna seriedad, según Adorno, entre "diversiones": fortuna y juego le son esenciales <sup>26</sup>. "Sus conceptos -escribe- no se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último". Determinado por el objeto, la calidad del movimiento que él inaugura no admite según lo hace "el uso positivista que el contenido esté de una vez fijado según la protoimagen de la proposición de protocolo de una objetividad que saltaría a la vista sólo después de la retirada del sujeto". La libertad del espíritu requiere del ensayo, en cambio, que asuma en su propio proceder la discontinuidad existente entre el orden discursivo y el orden de la cosa. O para formularlo de otro modo: orden discursivo y orden de la cosa deben permanecer tensionados por la ley del necesario azar, como la inflexión amorosa -según leemos en *Mínima moralia*- cuyo brinco distrae e imana lo desemejante en lo semejante <sup>27</sup>: "paz -escribe Adorno <sup>28</sup>- es un estado de diferenciación sin sojuzgamiento en el que lo diferente es compartido".

Contrapuesta a la falsa reconciliación, a la homogénea estasis de ideas y valores colectivos propugnada por el mundo administrado, la utopía del pensamiento traza su parábola, abre el estallido inútil -en el sentido en el que, según señalábamos al co-

mienzo de este trabajo, la praxis teórica puede permanecer ajena a todo pragmatismo- de "dar en el blanco". Pero tal tentación ocurre menos por el hallazgo de alguna evidencia, que por la morosa atención dispensada, cada vez, a los aspectos esenciales o constitutivos de un conflicto.

En la inquieta relación que abren dos conceptos destinados a regir, más allá de sí mismos, la producción de un saber cuya tensa combinatoria juega desde adentro la demolición de la razón -la de la positividad de la ciencia, o la de la afición por la causalidad del diletante- y la trascendencia de la técnica se abre la posibilidad de comprender la argumentación como un acto de jerarquización y dinamización de los temas principales. Tal acontecimiento parece ocurrir cuando al advertir un radical retiramiento del sentido o al irrumpir las marcas insoslayables de fragmentarismo que atraviesan las reflexiones adornianas, transparece la energía mediante la cual, llevado al límite, "pensar en el asunto" es hablar solamente de un modo acerca de él <sup>29</sup>.

(...)Un pensamiento maduro -escribe- sabe lo lejos que está de lo que piensa y, sin embargo, siempre tiene que hablar como si lo poseyera por completo. En esto se parece a los payasos. Y le es tanto más difícil disimularlo cuanto que es lo único capaz de mantener abierta una esperanza a lo que le está vedado. La filosofía es lo más serio que hay: pero tampoco tanto. Aspira a lo que ella misma no es "a priori" y sobre lo que no tiene ningún poder garantizado(...) <sup>30</sup>

Que el idioma alemán -según afirma en el artículo de *Consignas* antes citado-, pueda expresar mejor, pero que, a su vez, ese poder no dependa ya de la sublime condición de algunos conceptos ni de una supuesta tendencia inmanente de las palabras, reitera en otro lugar, la necesidad de que el escritor vigile la referencia más íntima del lenguaje, sus indicios recónditos y su arbitrariedad. En ese sentido, porque se trata de términos que pertenecen a una tradición filosófica vastamente connotada cuyo resto metafísico solicita una exégesis mejor, porque se presentan -según leemos

en *Consignas*- como operación y meta de un estilo "Geist", "Moment", y "Erfahrung" parecen subsistir en medio de un temblor semántico propicio que, próximo al mito, requiere, todavía, ser iluminado.

Intraducibles y vestigiales, ya que en el pasaje a otra lengua pierden su calidad esencial, como cada objeto construido por la dialéctica esas palabras cuidan marcas microscópicas de intransitividad, o para decirlo de otro modo: marcas de lo que bajo ningún modo admite ser intercambiado o sometido a las reglas de circulación de las mercancías. A horcajadas de la posibilidad de suscitar la aventura de inscribir obsesiones y ritmos del pensamiento engastan el gesto de volverse cifra de lo (im)posible. En esa orilla doble que se abre en la propia lengua vibra otro tiempo en el cual pensar significa nombrar: asistir a la pérdida de ingenuidad, habitar con imperturbabilidad las acciones que en la vida cotidiana se presentan disociadas, y configurar la voz que en su pretensión de organicidad sus- traiga a los contenidos de violencia.

Entre la coacción semántica que el traslado a un idioma extranjero le impone a los conceptos y la advertencia de que, más allá de la singular entonación de las palabras sedimenta un vacío en el cual son invocados los fantasmas de faltar a la verdad, la filosofía habría de medir trazo y tropiezo.

Si espectador porque como el artista, el filósofo deja, según Adorno, constancia reiterada de no entrar en el juego de la negatividad absoluta <sup>31</sup>, a diferencia del resto de los hombres permanece a suficiente distancia de los sucesos sin llegar a dominarla, de tal modo, que captarlos o visio-narlos sea teorizar. Superviviente cuya posición se prueba, entonces, enfrentada a lo extremo y a lo inmediato -a la muerte desprovista de singularidad, al horror generado en Auschwitz y al sufrimiento que, llevado a la condición de ser material artístico se ultraja <sup>32</sup>- el filósofo desvía la pregunta por el sentido de la existencia cada vez que inscribe rigor y densidad en la labor de la mediación.

Bajo el imperativo de una prueba abso-

luta, él sitúa en favor de la tarea de individuación, el valor de lo reacio a fundamento sin abandonarlo. Contra los riesgos de que la reflexión sea reducida a una *Weltanschauung* o punto de vista, impone su intimación -"penetrar con conceptos lo que no es conceptual, dice, sin acomodar esto a aquéllos" <sup>33</sup>-; entonces la utopía del conocimiento recuerda el poder infinito de saber 'estar en lo propio', poder habitar el espacio en el que lo subjetivo y lo objetivo se tornan indecibles. Así, en un pasaje de la *Dialéctica negativa*, "La felicidad y la espera inútil" <sup>34</sup> se lee:

(...) ¿Qué es experiencia metafísica? Quien desdeñe retrotraerla a supuestas experiencias religiosas originarias, se la representará ante todo como Proust, por ejemplo, en la felicidad que prometen nombres de pueblos como Otterbach, Watterbach, Reuenthal, Monbrunn. Parece que, si uno fuera a ellos, llegaría a algo cumplido, como si tal cosa existiese. En cambio, una vez allí, lo prometido huye de nosotros como el arco iris (...)  
Y más adelante:

(...) Al niño le resulta evidente que lo que le encanta en la pequeña ciudad que ama sólo se puede encontrar allí y en ninguna otra parte. El niño se equivoca; pero su error funda el modelo de la experiencia de un concepto que al fin sería el de la misma cosa y no el miserable resto extraído de ella (...)

Más allá de los acontecimientos fácticos, a condición de escindir la experiencia del concepto respecto de la experiencia religiosa (de la univocidad), los nombres prometen una felicidad que, llevada al lugar irrealizable de la eticidad plena, sería en sí misma el "concepto del concepto". Comprometido con cierto esfuerzo de movilidad, del movimiento antidogmático de las ideas, antes que del cumplimiento de un supuesto epos de la razón, aquel enunciado sugiere que participar del impulso ético de la filosofía, implica fraguar con precisión pasos del "futuro anterior".

Atravesada por la dimensión histórica, por el vigor de una historicidad que aspira

a emancipar los argumentos del retorno de lo reprimido, la dignidad del pensar, "utopía del día sin mal" -para decirlo con una frase que Adorno destina a celebrar la sagacidad de Benjamin<sup>35</sup>-, haría converger su resultado con la esencia del objeto. En ese sentido, el pensamiento vuelve presente y acrece su horizonte: impugna en lo improbable -aquello que por un instante pudo haber sido-, la noción de progreso, refuta la búsqueda de síntesis que pudiera fijar tensiones desatadas en la indagación.

En el espacio en el que, enaltecido por la afirmación frágil con la cual las palabras tientan aprehender otro tratamiento de lo real, o la invención de su inminencia, el acto de nominar cuida la única operación capaz de fundar una auténtica espera. Allí donde el obrar de la individuación abre los efectos efímeros de la verdad, -la expectativa de dar con 'eso [infatigable] que habiendo ya existido volverá a existir'-, el arte representa el más valioso umbral. Eco intensificado pero transformado de la sollicitación con que, según Benjamin, 'lo inescrutables que guardan sólo algunas palabras de la infancia le salen al paso al adulto'<sup>36</sup>, 'las obras hablan para los mudos'<sup>37</sup>.

"Pero, ¿qué sería el arte -formula Adorno hacia el final de la *Teoría estética*- en cuanto forma de escribir la historia si borrarse el recuerdo del sufrimiento acumulado?". A expensas de la pregunta que citamos nos gustaría señalar que la interpelación con la cual en la *Teoría estética* se afirma una vez más, el rechazo a la clausura, se vuelve a manifestar que la dialéctica el dolor sin redención es un factor constitutivo: es "el dolor elevado a concepto por la pobreza de este mundo"<sup>38</sup>.

Contra la jerga de la especificidad y la racionalidad, "el peso de la conciencia del lenguaje"<sup>39</sup> elaborado corrosivamente por Adorno no cesa de tentar la desdicha de ser una palabra edificante porque trueca en otro el propio gemido. En más de un sentido se convierte en pregunta erigida para interrogar sin desmayo la lógica del horror, su implacable aparición y consumación. Como el *Todesfuge* de Paul Celan parece, por último, proponer el extraño color de la emancipación cerca de aquél que vibra cuando el poe-

ta como (el) pensador alude, entre cabellos dorados y cinericios, al humo de los campos de exterminio, los aires de un rigor extremo y siniestro donde, falsa promesa de libertad, ya 'no habría estrechez'<sup>40</sup>.

#### BIBLIOGRAFIA

- JAY, Martin. *La imaginación dialéctica*. Madrid: Taurus, 1974.  
*Adorno*. Madrid: Siglo XXI, 1988.  
 BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, y el Instituto de Frankfurt. México: Siglo XXI, 1981.  
 CONTRERAS, Sandra. *El problema de las mediaciones. Mediación, asimetría y heterogeneidad en la Teoría estética de Adorno*: Boletín/3 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria. Rosario, U.N.R., 1993. pp. 23-43.  
 LUNN, Eugene. *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. México: F.C.E., 1986.  
 JIMENEZ, Marc. *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*. Bs. As.: Amorrortu, 1973.

#### NOTAS

1. Citamos por la edición de Hyspamérica S.A.: Bs. As., 1983. Traducción de Fernando Rianza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez.
2. Cf. op. cit. Barcelona: Paidós, 1991. (Traducción de José Luis Arantegui Tamayo) p. 102.
3. Preferimos esta denominación a la de "teoría crítica" en virtud de las consideraciones que presenta Susan Buck Morss cuando describe la significación y el alcance histórico de ambos términos en *Origen de la dialéctica negativa* T.W. Adorno, W. Benjamin y el Instituto de Frankfurt, México: Siglo XXI, 1981.
4. El corpus de materiales que hemos seleccionado para la elaboración de este trabajo está integrado por los siguientes textos: "Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído"; "Arnold Schönberg"; "Defensa de Bach contra sus entusiastas"; "Industria cultural"; *Mínima moralía*; "El ensayo como forma"; "Veblen y la crítica de la cultura" y numerosos fragmentos de su *Teoría estética*.
5. Al respecto véase "La filosofía atonal" en Martin Jay *Adorno*, México: Siglo XXI, pp. 53-55.
6. Cf. op. cit. p. 73.
7. Cf. op. cit. p. 180.
8. Cf. Adorno op. cit. Caracas: Monte Avila Editores, 1975, p. 209.
9. Cf. Adorno, op. cit. p. 113.
10. Véase op. cit. entre otros fragmentos, "Una palabra sobre moral" y "Moral y estilo".
11. ADORNO, op. cit. p. 236; textualmente en el párrafo 129, leemos: "Si como opina Benjamin en la pintura y la plástica el mudo lenguaje de las cosas es traducido a lenguaje más elevado pero similar a aquél, entonces puede admitirse con respecto a la música que ella salva todo nombre como sonido puro, mas al precio de separarse de las cosas..."

12. Citamos aquí un enunciado del poema titulado "Para reanudar" de René Char en *Común presencia*, Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 321. El texto íntegro dice: "Arrojar al suelo la existencia feamente acumulada y reencontrar la mirada que la amó lo bastante en sus comienzos para exhibir sus cimientos. Lo que me queda por vivir está en este asalto, en ese estremecimiento".
13. Cf. *Mínima moralía*, op. cit. p. 236, fragmento 129.
14. Cf. el epígrafe de la primera parte de *Mínima moralía*, p. 15 de Ferdinand Kürnberger.
15. Cf. op. cit. p. 218.
16. Cf. op. cit. p. 187.
17. íd. anterior p. 69.
18. Cf. op. cit. p. 87.
19. Tomamos la denominación de Martin Jay en *Adorno*, Madrid: Siglo XXI, 1984, p. 13.
20. Cf. "Gris sobre gris", op. cit. p. 221.
21. Cf. *Dialéctica negativa*, Madrid: Taurus, 1975, p. 378. "A la conciencia -escribe Adorno- le sería absolutamente imposible desesperarse por el gris agobian te sino guardase el concepto de un color distinto, cuya huella dispersa no falta en la totalidad negativa".
22. Cf. "A tres pasos de distancia", op. cit. p. 143.
23. Cf. Adorno, *Corisignas*, Bs.As.: Amorrortu, p.104.
24. Cf. "La crítica de la cultura y la sociedad" en Adorno, *Prismas*, Barcelona: Taurus, 1962, p. 9.
25. Cf. op. cit. Taurus, p. 23. El subrayado es nuestro.
26. Cf. "El ensayo como forma" en *Notas de literatura*, Barcelona: Ariel, 1962, p. 12.
27. Cf. Adorno *Mínima moralía*, p. 18.
28. Cf. "Sobre sujeto y objeto", en *Consignas* op. cit., p. 145.
29. Cf. *Mínima moralía*. op. cit.: "Siempre hablar del asunto, nunca pensar en el asunto", p. 71.
30. Cf. *Dialéctica negativa*, op. cit. p. 22.
31. Cf. íd. anterior p. 363. En "Después de Auschwitz", leemos "Hombres de reflexión y artistas han dejado más de una vez constancia de una sensación de cierta

ausencia, de no entrar en el juego; es como si ellos no fuesen en absoluto ellos mismos sino una especie de espectadores".

32. Cf. "Prefacio" en *Consignas*, op. cit., p. 7: "Cuando hablamos de 'lo horrible', de la muerte atroz, nos avergonzamos de la forma como si ésta ultrajara el sufrimiento al convertirlo inevitablemente, en un material utilizable. Así es cómo debieran concebirse no pocos fenómenos de la nueva barbarie: la irrupción de la inhumanidad en una cultura acosada vuelve a ésta, que debe defender sus sublimaciones, propiamente salvaje en el momento mismo en que emprende esa defensa: en la ternura disimula su real brutalidad".
  33. Cf. *Dialéctica negativa*, op. cit. p. 18.
  34. Cf. íd. anterior p. 373.
  35. Cf. "Caracterización de Walter Benjamin" en *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona: Ariel, 1969.
  36. Cf. Walter Benjamin *Infancia en Berlín*, Madrid, Edic. Alfaguara, 1982, p.30.
  37. Cf. "Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído", en *Disonancias*, Madrid: Rialp, 1966.
  38. Cf. "Realidad y dialéctica" en *Dialéctica negativa*, op. cit. p. 14.
  39. Cf. *Mínima moralía*, op. cit. p. 156.
  40. Cf. la estrofa del "Todesfuge" de Paul Celan cuando dice:  
 "(...) Negra leche del amanecer te bebemos de noche te bebemos de mañana y a mediodía te bebemos de tarde bebemos y bebemos.  
 Un hombre vive en casa juega con las serpientes escribe escribe al anochecer a Alemania tu cabello dorado Margarita  
 Tu cabello cinericio sulamita excavamos una fosa en los aires allí no ha estrechez".
- (Cito aquí por la edición de Alberto Corazón Editor, en traducción de J. Francisco Elvira Fernández).

# TRADICION ESTETICA E IMAGEN HISTORICA EN W. BENJAMIN\*

SONIA CONTARDI

## Walter Benjamin, lector de Baudelaire

Contra el telón de fondo de las exposiciones internacionales- vitrinas de las mercancías que convocaron nuevos peregrinos e inauguraron una nueva fe en los objetos-, entre la multitud que fluye en calles ensanchadas después de la derrota de la Comuna de París, un Baudelaire aún fourierista se propone traducir imágenes que ya no pueden ser explicadas por una mirada sistemática sobre el pasado<sup>1</sup>. Su proyecto, concebido a mediados del siglo XIX entre las ruinas de un agonizante sistema de creencias estéticas, intenta de este modo resguardarle un sitio en la tradición literaria a la belleza poética de la gran ciudad.

Casi cien años más tarde, un pensador extranjero acude a la figura de ese poeta albatros que erraba como un mendigo en una ciudad asolada, para descifrar de nuevo los perturbadores contornos de la historia. Por cierto, en el mismo paisaje urbano que habitaba Baudelaire-ahora asediado por el fascismo-Walter Benjamin convoca el tiempo del primer albor del capitalismo para resignificar, a través de la revisión de las primeras sugerencias crueles de la modernidad develadas por el programa baudelairiano, primigenias lecciones plenas de fecundidad moral, capaces de otorgarle la clave necesaria para comprender su presente. Con un pensamiento teórico que se robustece, entre otros materiales, con las alegorías de *Les fleurs du mal* procura de este modo el despertar de un mundo que juzga adormecido e intenta producir la detención del devenir del tiempo.

Esta búsqueda afanosa queda grabada en algunos escritos de su fragmentario e inconcluso proyecto histórico-filosófico compuesto fundamentalmente por *La obra de los pasajes* iniciada en 1927, *El París del segundo imperio* escrito en 1938, *Sobre algunos temas en Baudelaire, París Capital del siglo XIX*, la inconclusa obra de *Zentralpark*, y sobre todo, sus *Tesis de filosofía de la Historia* de 1940<sup>2</sup>.

En efecto, aferrado al deseo de reconstruir una conciencia histórica inexistente entre sus pares, Benjamin orienta su itinerario apelando a una *dialéctica creativa*, en un ir y venir entre dos épocas. Al recorrer un país que se esconde en los "(...) pasos, techados de vidrio y enlosados de mármol, a través de bloques de casas cuyos propietarios se han unido para semejantes especulaciones<sup>3</sup>". En los daguerrotipos, y en los interiores refugios donde se guarece el hombre privado, su razonamiento nos conduce a descubrir, principalmente en las páginas finales de *París capital del siglo XIX*, una visión de su propio tiempo que la crisis del pensamiento marxista y el dogmatismo del socialismo en Moscú no permiten revelar a sus contemporáneos<sup>4</sup>. Así, para exorcizar su pesimismo y su falta de confianza en las direcciones políticas de su tiempo, procede a iluminar los monumentos de la burguesía. Es decir, por medio de una vía indirecta propiciada por elementos del mundo estético emprende su labor de renovación del

\* El presente trabajo fue realizado en base a una monografía producida en el Seminario "Aspectos teóricos de la Escuela de Frankfurt" dictado por el Profesor Sazbón y organizado por la Escuela de Graduados de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR en 1992.

patrimonio de la tradición histórica. Para alcanzar este objetivo se vale de conceptos y figuras que Baudelaire empleaba para expresar una época en duelo por la muerte de prácticas recientemente desvinculadas del ámbito artesanal. Interroga así, una diversidad de formas artísticas seriadas que se preparan para entrar en la dinámica del mercado y distingue, enfrentadas a éstas, materiales poéticos que lograron sustraerse a la obediencia y a la repetición. Por cierto, Benjamin acude al poeta que logra "ver" y permanecer en vigilia entre la opacidad de los sueños y las fantasmagorías del París del segundo Imperio. Advierte en los "Tableaux Parisiens" - que comienza a traducir en 1923 - en la *iluminación* de esta escritura, una fuente de verdad que sustituye la fe en los milagros de un mundo anterior sacralizado, y que con su imaginario poético pone en jaque al ideal burgués. Poner en presencia estos poemas encierra para este sutil analista, la posibilidad de recuperar una energía histórica que puede ser utilizada nuevamente para esclarecer la oscura *forêt de symboles* de los años 30. Convierte de este modo a las alegorías baudelairianas en valores de redención histórica para una humanidad que aún aguarda el cumplimiento de las promesas de una burguesía que resultó victoriosa en 1848. En palabras de Habermas, su gesto se orienta a "retraducir esta experiencia estética fundamental" y a convertirla luego en una relación histórica<sup>5</sup>.

Ahora bien, ¿cuáles son exactamente esos elementos primordiales del pensamiento estético baudelairiano que Benjamin recupera para dinamizar y arrancar del dogmatismo a la tradición histórica?

Más allá de reconocer en Baudelaire una lengua poética fundadora, Benjamin observa en este poeta un legado de valores teóricos que postulan a los componentes transitorios y eternos de las obras de arte como partes equivalentes. Al mantenerse en una situación de equilibrio y de mutua implicación estos elementos pueden, a su juicio, dinamizar la historia. Trata así a esa dupla de fuerzas como si fueran voces recién inauguradas que encierran, no obstante, la experiencia del ayer. Retiene de este modo,

para tomar las palabras de Baudelaire contenidas en "Le peintre dans la vie moderne", el "elemento eterno, invariable" y el "elemento relativo, circunstancial (...)" que viene representado por la época, la moda, la moral, la pasión (...)" a los que Baudelaire apela cuando medita acerca de la vida del arte en la modernidad<sup>6</sup>.

Armado con ese discurso estético, que sabe leer en satánicas visiones y en los "antros" de los bajos fondos de la gran ciudad poderes constructores del Gran Arte, ("Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne/je vis se dérouler sous mon oeil clair-voyant./ Moi même, dans un coin de l'antre taciturne,...")<sup>7</sup>. Benjamin se hace dueño de una mirada "clarividente" que enriquece el elemento endurecido y fijado por la tradición. Más precisamente, incorpora a su bagaje conceptual los enunciados del que, sin pretender ser filósofo ni historiador logra sin embargo, a partir de su conciencia del cambio estético, aprehender el nuevo curso del tiempo histórico e hilvanar un pensamiento crítico sobre la modernidad. Por cierto, en su anhelo por insertar una lengua poética en los lugares vacíos de la historia literaria, y en sus propósitos de crear una obra capaz de ser declarada antigüedad por los lectores de mañana, Baudelaire contribuye a modificar también la idea de futuro que una sociedad tradicionalista como la europea, habituada a regirse hasta ese entonces por la reiteración secular de sus costumbres, había considerado siempre un surtidor de malestar y de imprevisión.

Fundada en un límite preciso, el marcado por el cruce entre la eternidad y la fugacidad de la vida cotidiana, la escritura de Baudelaire se adelantaba a una era de tránsito, difícil de ser comprendida, y elaboraba nuevas correspondencias entre la nueva trama del mundo y sus símbolos, que se expresa en su poema "Correspondances": "La nature est un temple où de vivants piliers/Laissent parfois sortir des confuses paroles/L'homme y passe à travers des forêts des symboles/Qui l'observent avec des regards familiers". En ese sentido, su obra contribuía a erosionar el sistema de herencias culturales basado en un patrimonio de formas artísticas vetustas y

conformistas y convertía a Baudelaire en un *sujeto poético* que, al oponerse a la reificación y buscar restablecer el halo inmarcescible de la vida del arte, se convertía además en un *sujeto histórico*.

Porque ¿de qué nos habla "París, capital del fin de siglo XIX" reactualizado por Benjamin?

De la forma baudelairiana que al fusionar lo antiguo y la promesa de un futuro se convierte en una pieza clave de un pensamiento teórico, en materia eficaz para cambiar el curso de la historia. Poética de doble valencia plena de ambigüedades, que se anuncia wagnerianamente como la forma elegida por un poeta redentor del futuro, a mitad de camino entre el romanticismo de Víctor Hugo y la invitación al viaje por *l'inconnu*, la poesía de Baudelaire definida por Benjamin como "(...) la mirada del alegórico que se posa sobre la ciudad, (...)" se convierte en la base fundamental de esa *imagen dialéctica* empleada por el pensamiento benjaminiano. Es este ambiguo material, que cita y niega al mismo tiempo el pasado, el punto de partida para echar a andar esa "dialéctica en quietud" detenida en una era oscura:

"(...) la ambigüedad que es propia de las relaciones y testimonios sociales de esa época. La ambigüedad es el aspecto figurativo de la dialéctica, la ley de la dialéctica en quietud<sup>8</sup>".

Al lograr reactualizar en toda su intensidad el shock producido por la duplicidad constitutiva de las imágenes poéticas baudelairianas, Benjamin activa, por medio de su relectura productiva, nuevos sentidos históricos que liberan un concepto de *tradición* cuyas raíces se hunden en la sociedad y se transforman con sus sucesivos cambios. De esta forma los diseños urbanos, las formas culturales que, para robarle las palabras al propio Benjamin, titubean aún en los umbrales<sup>9</sup>, hablan con elocuencia de un momento de quiebre, expresan las primeras grietas de una tradición estética enlazada estrechamente con una tradición histórica que fue sacudida en sus bases por los nuevos monumentos económicos y sociales de la burguesía.

### Oídos músicos, experiencia y patrimonio

Al examen de un poeta teórico, cuya conducta permitió que el arte sobreviviera con significación aurática en el imperio de la propiedad privada, se suma en la tarea de Benjamin otra mirada: la que impera en algunos pasajes de los *Manuscritos* de Marx de 1844 cuando éste describe la percepción alienada de la masa adormecida, en la primera fase de la industrialización e imagina el advenimiento de una sociedad sin clases<sup>10</sup>. Se sobreimprimen por otra parte a esa lectura otros textos del joven Marx, que inspiran muchas frases/aforismos de Benjamin: el *Manifiesto comunista*, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, y entre otros escritos, algunos capítulos de *La Sagrada familia* elaborados en colaboración con Engels. Benjamin añade así a la visión alegórica baudelairiana, que «saca su fuerza del pathos asocial» de los marginados, el análisis de ese mismo mundo desde otra perspectiva. Detengámonos un momento en las palabras contenidas en los *Manuscritos*, referidas al estado de percepción de la sociedad de su época:

"La propiedad privada nos ha vuelto tan tontos, y tan limitados, que un objeto sólo es *nuestro* cuando lo tenemos, cuando existe, pues para nosotros como capital, o cuando es inmediatamente poseído en el sentido humano, es un goce que el hombre tiene de sí o cuando es inmediatamente poseído, comido, bebido, llevado sobre nuestro cuerpo, habitado por nosotros (...)"  
En lugar de *todos* los sentidos físicos e intelectuales, aparece, pues, la simple alienación de *todos* esos sentidos: el sentido del *tener*. El ser humano debía reducirse a esta pobreza absoluta, a fin de engendrar su riqueza interior a partir de sí mismo<sup>11</sup>.

¿No son acaso estas reflexiones, las que se encuentran también en las preocupaciones de Benjamin?

La abolición de la propiedad privada significaba para Marx la *emancipación* total de los sentidos y la posibilidad de expansión de la cualidades humanas. Estas

eran finalmente las "riquezas" objetivamente desplegadas de la esencia humana que permitirían devolverle al hombre su capacidad de sentir, las que harían posible que un oído se volviera "músico" y que un ojo percibiera la belleza de la forma. En una palabra, la utopía del joven Marx auguraba sentidos capaces de ennoblecer el *goce humano* y de consolidar las "fuerzas esenciales del hombre". Situado en el interior de la crisis de la percepción provocada por los momentos iniciales del capitalismo, Marx elaboraba un diagnóstico lúcido acerca de una mayoría carente de sentidos para "el más hermoso espectáculo". De este modo entendía que, para que el oído pudiese estar afinado y para que el ojo lograra advertir el contorno de una figura, debía emanciparse del "aspecto puramente mercantil de los objetos". Esta liberación conducía a la recuperación de la verdad en sí, al reconocimiento del placer de las cosas, más allá de sus utilidades.

Benjamin interpela de nuevo una humanidad cuyos sentidos se encuentran adormecidos. Casi podría afirmarse que "repite" la labor hipélica de aquella reflexión productora de significaciones. La renueva, confirmando así lo que pensaba Hegel citado por Marx al referirse a los *momentos fuertes* de la historia y su posterior reiteración en el tiempo: "todos los grandes hechos y personajes de la historia se producen (...) dos veces<sup>12</sup>. Solamente que en Benjamin se trata de la reactualización de una voz del pasado, que no es en modo alguno paródica, sino que se orienta a una puesta en acto de valores fundamentales olvidados. De aquí se desprende que algunos de sus textos revivan, desde otra dimensión, a partir de lo que juzga un segundo instante histórico crucial la "pregunta" lanzada por Marx a finales del siglo XIX: ¿Qué hacer para que la humanidad recupere sus sentidos?

Pero, al invocar una época pasada, con el propósito de iluminar un momento de peligro: la antesala del nazismo, Benjamin le imprime a ese viejo interrogante las características de su propio estilo. Además de incluir una muy poco ortodoxa revisitación de los textos de Marx, considera a

Baudelaire como un "provocador" cuya ira puede tomarse como un motor histórico. Esta combinación tan poco clásica -la de la lectura de Baudelaire como agitador, la de la especial sensibilidad que advierte en el joven Marx - sobresale entre sus mayores y más tenaces esfuerzos por *aggiornar* la tradición política. Así, produce un genial montaje entre elementos estéticos e ideológicos, donde es posible descubrir agudas cavilaciones que articulan un juego de relaciones entre las facultades de sentir y de percibir lo bello de una tradición artística en crisis y la particular dinámica de los cambios sociales.

Por otra parte, si Benjamin nos señala las razones "técnicas" de la crisis del arte, que hallan su razón de ser en el examen baudelairiano de la caducidad de formas artísticas envejecidas por la duración, no deja de reflexionar, no obstante, acerca de la relación que se establece entre el estamento artístico y el quiebre de las legitimidades de la sociedad francesa contemporánea a Baudelaire: "La introducción de la alegoría responde en forma mucho más significativa a la misma crisis del arte que alrededor de 1852 intentó enfrentar la teoría del *art pour l'art*. Esta crisis del arte se debió tanto a razones técnicas como a razones políticas<sup>13</sup>". Emergida en el seno de profundas contradicciones, en un entorno donde se sumaban múltiples horizontes de espera, tras el agotamiento y el fracaso de la profecía de la república social, entre la superstición y la actitud conservadora de la pequeña burguesía y de las viejas huestes de la nobleza, la obra de Baudelaire enunciaba con intensidad en el lenguaje artístico, la perturbación de una sociedad jaqueada por las fuerzas confusas de la *conciencia moderna*, bajo el paródico imperio de Louis Philippe. Esta alteración es la que también trata Marx en *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* cuando se refiere al emperador como "prestigitador", capaz de producir alianzas inesperadas con el "hampa de la aristocracia" y de contradecir los *pactos tradicionales* de la vieja Francia. Con el espectro siniestro de estas asociaciones comenzaban a caer así, aceleradamente, los cimientos de la *tradición*

histórica y se desmoronaban los poderes más arcaicos de la nación.

Por cierto este *ébranlement* social atrapa el arte y lo interna hacia los intrincados laberintos de una búsqueda persistente. Así, en un proceso en el que se ven perturbados los modos habituales de herencia y las posiciones de clase legitimadas por el nacimiento, entre constantes frustraciones por promesas incumplidas, Baudelaire ensaya un papel para los poetas que ven peligrar sus funciones y su razón de ser. Benjamin distingue esta labor constructiva de Baudelaire, que se recorta entre la vorágine de barricadas, derrota y triunfos del proletariado urbano y de la burguesía en su texto "Zentralpark":

"Baudelaire tuvo que reivindicar la dignidad del poeta en una sociedad que ya no tenía dignidad alguna que conferirle"<sup>14</sup>.

En un hábitat cultural que "ya no necesita del poeta auténtico y que sólo le da su lugar como mimo", Baudelaire intenta rearmar la *tradición literaria*, el sistema que regula el legado de dones y contradones estéticos, pensándose a sí mismo como la *antigüedad* del futuro, dándole así un nuevo giro al concepto de tiempo. Benjamin comprende bien la tarea de quien contrarrestaba con su desacato literario el poder de un *orden burgués*: "Hay dos leyendas de Baudelaire. Una la difundió él mismo y en ella aparece como monstruo y terror de la burguesía"<sup>15</sup>. Afirma en ese sentido que la obra baudelairiana: "lleva la huella de las *circunstancias económicas* a las que debe su súbita actualidad". Consecuente con esta idea se adueña de un arma de lenguaje, la alegoría, que si bien tiene la facultad de replegarse del contexto de la vida social logra, paradójicamente, perturbarla. Así, al leer a Baudelaire como «conspirador profesional», Benjamin enriquece y completa la tradición del materialismo histórico. Renueva sobre todo el examen que Marx y Engels realizaron sobre los *misterios* del París de Eugene Sue -escritor que por otra parte precede inmediatamente a Baudelaire -, cuando observaban el fin de "la simplista relación entre ricos y pobres",

los "enmascaramientos" del siglo XIX y el trastocamiento de las modalidades de la herencia cultural<sup>16</sup>.

El silencio de los "durmientes" trazado por Marx en los Manuscritos, sólo quebrado por los estallidos verbales de Baudelaire -alegorías de quien permanece despierto y mantiene sus sentidos en estado de crispación-, la belleza capaz de desencadenar una *crisis de conciencia* estética, y eficaz, por ende, de provocar un acto de redención política. Con estos materiales Benjamin configura su horizonte teórico, a partir de la *mezcla* de miradas. Conformada de ese modo su propia síntesis renovadora del pensamiento marxista, incorporando discursividades fundacionales de larga duración en el tiempo. Renovando el gesto con el que Marx urgía terminar con la cara de monstruo que "Circes malignas" habían dibujado en "la obra de arte de la república burguesa", Benjamin invita a su lector contemporáneo a impedir un salto hacia el vacío, y al mismo tiempo reclama, echando mano del pensamiento dialéctico, la redención del pasado de esos mismos lectores. Para cumplir con este objetivo, y estimando que todo cambio operado en las formas artísticas se halla estrechamente enlazado a las transformaciones de la percepción, sitúa a la *experiencia* y a la *tradición* en una relación de mutua implicación:

"En efecto, la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva. La experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen en la memoria"<sup>17</sup>.

Benjamin-siguiendo la filosofía de Bergson-, trueca la idea de un tiempo pasado como reservorio fijo, para sustituirlo por un concepto dinámico, en el que las *experiencias hostiles* de la vida moderna obstaculizan la verdadera percepción de las cosas. Encuentra así, en la experiencia poética baudelairiana, presencia irrepetible, carente de la confortable seguridad de los antiguos, un claro en un nuevo retorno

de las sombras que, como en el barroco alcanzan también las visiones del mundo. Al dirigirse a esa poesía construida por un poeta asocial, que permanece ajeno al sueño de la mayoría descubre en los ojos que se mantuvieron despiertos, en los primeros momentos de la industrialización, una *experiencia* temporal única. Bajo el aura de aquella mirada construye así su interrogación filosófica, en torno a la función del *ver* que, como un «pasaje primordial» petrificado, señala la fusión de todos los padecimientos de la humanidad<sup>18</sup>.

Como particulares *visiones* que "dudan" de los datos acumulados por la tradición, las alegorías baudelairianas consiguen revelar en sus formas sorprendidas la verdadera faz de la modernidad. Con esas imágenes históricas que relampaguean desde el pasado, Benjamin consigue hacer revivir también una tradición de pensamiento construida por el materialismo histórico:

"El peligro amenaza el patrimonio de la tradición como a aquellos que reciben tal patrimonio. Para ambos es uno y el mismo peligro de ser convertidos en instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso esforzarse por arrancar la tradición al conformismo que está a punto de avasallarla"<sup>19</sup>.

Al procurar traducir, a través de la experiencia baudelairiana, los nuevos retos de su contemporaneidad, Benjamin se debate por enriquecer el legado de una tradición/puente, que vincula a su propia época con el pasado, la arranca del avasallamiento del conformismo. Para esto se invierte del poder del alegórico, y logra transformar un discurso estético específico, suscitado en los inicios de una vertiginosa vida industrial, para convertirlo en un renovado *patrimonio* teórico de la humanidad.

#### NOTAS

1. Hasta la redacción de los 11 poemas de "Les Limbes" publicados en 1851 en la *Revue des deux Mondes*, Baudelaire permanecerá fiel a Fourier. Expone así en esos versos el preámbulo del "infierno" dibujado con posterioridad en "Las Flores del Mal", 1ère Edition, Poulet. Malassis et du Broise Paris, 1857.

Véase también a este propósito su evocación a la revolución de febrero de 1848 en la dedicatoria del *Salon* 1846.

2. CFR. EN WITTE, BERND W. *Benjamin, una biografía*, Barcelona, Gedisa, 1990 el itinerario de escritura de Benjamin. Desde la traducción de los "Tableaux parisiens" hasta su última obra (también en su ensayo sobre "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica" escrita en 1936), Benjamin indaga las formas culturales nuevas, los sacudimientos de la tradición suscitados por nuevas modalidades de percepción emergidas en la era industrial.
3. BENJAMIN, W., *París, capital del siglo XIX*, pág. 173.
4. Véase en BENJAMIN, W. "Moscu", *Cuadros de un pensamiento*, Ed. Imago Mundi, Buenos Aires, 1992, pag.67 las palabras siguientes: "La generación que participó de las guerras civiles envejece, si no por los años, por su decreciente energía. La estabilización parece haber introducido también en sus propias vidas una tranquilidad, a veces hasta una apatía, semejante a la que normalmente sólo provoca la vejez. El "alto" que el partido le opuso un día con la NEP al comunismo de guerra produjo un terrible golpe en contra que humilló a muchos luchadores del movimiento. Miles devolvieron entonces al partido su carnet de afiliados. Se conocen casos de desconcierto tan absoluto que fieles sostenedores del Partido se convirtieron en traidores en pocas semanas. El duelo por Lenin es para los bolcheviques al mismo tiempo el duelo por el comunismo heroico".
5. Véase, HABERMAS, JÜRGEN, "La modernidad: su conciencia del tiempo y su necesidad de autocercioramiento", en *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Buenos Aires, 1989, pág.21.
6. Cfr. BAUDELAIRE, Ch. "Le peintre dans la vie moderne", *Le Figaro*, Paris 26 y 29 de noviembre de 1863.
7. BAUDELAIRE, Ch., "Le jeu", *Sobre algunos temas en Baudelaire*, pág. 153.
8. Véase BENJAMIN, W. "París Capital del siglo XIX" en *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*, Madrid: Taurus, 1972.
9. Cfr. BENJAMIN, W. "Zentralpark", en op.cit., pág. 175.
10. MARX, K. *Manuscritos de 1844*, Ed. Cartago, Buenos Aires, 1984.
11. *Ibid.* pp.136 y stes.
12. Cfr. MARX, K. *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Ediciones en lenguas extranjeras, Pekín, 1 edición 1978, pág.9.
13. BENJAMIN, W. "Zentralpark", en op.cit. pág. 176.
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*
16. Véase "La crítica crítica como tendera de misterios o la "crítica crítica" como el "Señor Szeliga" en Marx, C. y Engels, F. *La Sagrada Familia*, Ed. Grijalbo, México, 1958.
17. BENJAMIN, W. *Sobre algunos temas en Baudelaire*, en BENJAMIN, W. *Ensayos escogidos*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1967 pág. 8.
18. Cfr. el concepto de alegoría en BENJAMIN, W. *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, 1982. Pág. 15.
19. BENJAMIN, W. "Tesis de filosofía de la historia", en *Ensayos escogidos*, Sur, Bs. As., 1967, pág.45.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Ch.: *Curiosités Esthétiques*, Aubry, Paris, 1946.  
BENJAMIN, W.: *Iluminaciones 2*, Taurus, Madrid, 1972.  
BENJAMIN, W.: "Cuadros de un pensamiento", Ed, Imago Mundi, Buenos Aires, 1992.

- BENJAMIN, W.: *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, 1982.  
BENJAMIN, W.: *Ensayos escogidos*, Sur, Bs. As., 1967.  
HABERMAS, J.: *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Buenos Aires, 1989.  
WITTE, B.: *W. Benjamin, una biografía*, Barcelona, Gedisa, 1990.

## EL ROL DEL INTELLECTUAL EN "EL MATADERO" DE ESTEBAN ECHEVERRÍA

NORA BOUVET  
BEATRIZ ANDRÉS<sup>1</sup>

**N**os proponemos leer *El Matadero* como testimonio del modo en que Esteban Echeverría concibe su propia inserción y la de su grupo en la sociedad, considerando el texto como un eslabón de lo que Tulio Halperin llama el "largo, tortuoso proceso en que la figura del intelectual alcanzó a dibujarse con rasgos propios, un proceso que también en la América hispánica se abre con la crisis del Antiguo Régimen"<sup>2</sup>. La originalidad del contexto rioplatense estimula a Echeverría a plantearse las contradicciones de su rol en ese proceso que lo excede, contradicciones que obedecen a la construcción social de la realidad compartida por un grupo.

*El Matadero* pone en escena los desgarramientos sufridos por los intelectuales de la generación del 37 para arraigar y arraigarse tanto en la sociedad rioplatense como en las letras en lengua española. Estos desgarramientos son producto de cuestionamientos sociales y políticos, de política literaria, lingüística y retórica, suscitados a raíz de la necesidad de definir y perfilar una cultura y una literatura nacionales en una nación inexistente.

En la sociedad fragmentada por las luchas de los partidos unitario y federal, la Nueva Generación, como estos intelectuales se autodesignaron, intentó abrir un espacio propio de diferenciación desde el cual ofrecer una respuesta conciliadora. Estos jóvenes que en 1837 tienen alrededor de 25 años, los primeros que han crecido en el país independiente y pueden, por lo tanto, tomar posición con respecto a la revolución para reflexionar sobre ella, se proponen como garantía de unidad y,

sobrevolando los enfrentamientos partidarios, intentan enraizar su práctica intelectual y el discurso que la habla.

Desde su posición de élite letrada, piensan la Revolución de Mayo como corte fundacional en la historia y se piensan a sí mismos como ideólogos revolucionarios poseedores de las ideas destinadas a "regenerar" el país. Discuten cómo reconducir la revolución, cómo elaborar un proyecto de nación y cómo traducir al pueblo la verdad que creen poseer. En ese esfuerzo, estos intelectuales quedan marginados políticamente y esa situación los lleva a contradicciones, desgarramientos y posiciones encontradas cuando debaten su lugar en la sociedad y su relación con la lengua y la literatura españolas.

De las diferentes propuestas del Salón Literario acerca de cómo debía llevarse a cabo la regeneración del idioma y de la literatura, paralelamente a la regeneración política, social y moral, la de Juan María Gutiérrez en el discurso de inauguración es la más radical. Luego de pasar revista a la destrucción cultural operada por España en nuestro continente, propone: "Nula, pues, la ciencia y la literatura españolas, debemos nosotros...emanciparnos...como supimos hacerlo en política...Quedamos aún ligados por el vínculo fuerte y estrecho del idioma; pero éste debe aflojarse de día en día...Para esto es necesario que nos familiaricemos con los idiomas extranjeros...si hemos de tener una literatura hagamos que sea nacional"<sup>3</sup>.

Florencio Varela le recrimina a través de una carta enviada desde Montevideo: "Amigo mío, desengáñese Ud.: eso de

emancipar la lengua no quiere decir más que *corrompamos el idioma*. ¿Cómo no lo emancipa Echeverría?"<sup>4</sup>. Podríamos responder, a la vez, que Echeverría no lo emancipa porque cree, a diferencia de Gutiérrez, que las formas de la lengua española pueden expresar el fondo americano si son enriquecidas desde *dentro* de estas tierras y no por el contacto con lenguas extranjeras<sup>5</sup>. Echeverría, en los albores de esta larguísima polémica<sup>6</sup>, no considera el lenguaje como una pesada herencia española de la que hay que desprenderse sino como una lengua propia que hay que delimitar y a la que hay que buscarle raíces autóctonas. Prueba de ello son sus ejercicios con la gramática en París y el extenso listado de "Locuciones y modismos" que J. M. Gutiérrez publicó sólo en parte, entre los cuales figura la expresión "hacer hincapié: insistir con tesón; mantenerse firme en la propia opinión" que utilizará en *El matadero* para hacer referencia a una postura del toro<sup>7</sup>.

Para Echeverría - portavoz de la generación, maestro reconocido, el teórico pero también el "literato"<sup>8</sup> del grupo- lo político y lo literario constituyen un mismo problema: arraigarse en la sociedad, insertarse en las masas, implica arraigar la lengua y la literatura. Privado de la interdiscursividad por la represión, el exilio y la clausura de los espacios institucionales; sin canales de comunicación, convertido en subversivo por el poder oficial, Echeverría reflexiona sobre lo que les está ocurriendo.

Es justamente este debate sobre el rol del intelectual en la vida pública y del intelectual como escritor-literato en una época en que estaban dividiéndose los campos en las "bellas letras" el que se juega en *El matadero*. El texto discute quién está en condiciones de, quién sabe y puede conducir los destinos del país y cómo hacerlo. En él podemos leer la tensión, las fisuras y vacilaciones entre el proyecto político social y el programa teórico de acción al que Echeverría adhería y la concreción de una estética americana y local, de bases populares, profundamente arraigada en las circunstancias de la realidad.

Desde el principio -y sabemos que todo comienzo es una marca ideológica fuerte

en los textos literarios<sup>9</sup>- *El matadero* propone un sistema ideológico basado en la contradicción: un discurso que simultáneamente es y no es determinado género. "A pesar de que la mía *es* historia *no* la empezaré por el arca de Noé" dice la voz del narrador romántico, pero luego de esa declaración inicial establece como origen de los hechos que se van a relatar "un lluvia muy copiosa" que "parecía el amago de un nuevo diluvio". Este punto de partida suspendido entre opuestos se reafirma en el final del texto con la lucha por el sentido de la palabra "salvaje" tironeada entre lo que es y lo que no es salvaje, entre un sentido y su opuesto.

Entre ese comienzo y ese final oscila el texto, desgarrado entre lo que es y no es generándose así la tensión que lo sostiene entre oír y ver, oralidad y escritura, realismo y romanticismo, minoría y consenso.

El matadero de la Convalecencia es centro, "foco", "espectáculo", "escenario"<sup>10</sup> en el que se representa la lucha por la lengua y la literatura nacionales, "simulacro en pequeño" de la discusión social. Pero, paradójicamente, ese centro se sitúa en un espacio límite: los bordes, la orilla sur de la ciudad. En esta frontera se enfrentan dos lenguas, es decir, dos acentos, dos estilos, dos tonos y dos modos de pensar: una lengua bárbara - la lengua viva y "locuaz" del sur que al decir amenaza, vitorrea, juega y mata- y una lengua letrada, la del "patriota ilustrado, amigo de las luces y de la libertad".

El tiempo representado es la cuaresma posterior al carnaval, tiempo ritual de censura que en *El matadero* es violado: se violan las normas religiosas y políticas pero también el cuerpo y la lengua y se enfrentan y se mezclan discursos, registros y ruidos diversos: el de la oralidad del decir popular y el de la palabra letrada, las "flatulencias" y las "peroraciones". En este trastocamiento del sentido de la cuaresma aparecen los opuestos en un intercambio ambivalente y contestatario como el de la vida misma. Es la fiesta de la carne y la fiesta de la literatura, tiempo de escribir lo nunca escrito antes, de escribir los horrores de los cuerpos y de la lengua. El texto escribe "matambre", "achura", "bofe", "tri-

pas", "panza", "vejiga", las entrañas y las "malas" palabras pero también la tortura de los cuerpos.

Este mundo al revés desde la perspectiva del intelectual, es el que permite escribir lo monstruoso<sup>11</sup>. Lo monstruoso temático: el horror de la matanza de los hombres como si fuesen animales en el matadero acentuado por las torturas que anteceden a la muerte; lo monstruoso enunciativo: la palabra de la "chusma", de los asesinos y de la iglesia autoritaria que contamina el discurso del narrador que se construye, a través de la ironía, distanciándose y en conflicto con lo que es oficial, en una zona de contacto entre la palabra inspirada por la *auctoritas* ("historiadores españoles de América", "Iglesia", "Epicteto", "proverbio", "latín") y una palabra profana, la del yo romántico que se contamina de ella ("injurias", "gringos herejes", "demonio unitario"). Desde el discurso del narrador se reconstruye el mundo ideológico discursivo del otro; la duplicidad irónica conjunta en una misma voz lo enfrentado socialmente: culturas, valores, discursos. La ironía es el modo como el narrador lee la realidad miniaturizada en el matadero, una realidad incomprensible y evanescente por su carácter híbrido.

Lo monstruoso estilístico hace que al darle al enemigo la forma que le conviene<sup>12</sup> logre precisión, vigor y perdurabilidad frente a la palabra desteñida del unitario. Así, lo que el texto silencia -ese otro sentido oculto en la ironía- es recuperado por la forma que exalta el mundo "bárbaro" federal. Noé Jitrik sostiene que éste es "riguroso, preciso, viviente, vigoroso y plástico" mientras que el mundo unitario es "desmayado, retórico, enfático, solemne" y lee en esta consagración artística de la realidad que Echeverría ideológicamente despreciaba las vacilaciones de los intelectuales del 37 frente a la seducción de la barbarie<sup>13</sup>, que Jorge Luis Borges leerá como "destino sudamericano"<sup>14</sup>.

La barbarie que atrae se relaciona con lo que se ve y se escucha en el mundo del otro<sup>15</sup>: la escena textual se juega a partir de elementos teatrales y pictóricos. Auditivamente se registran con minucio-

sidad los tonos populares con preferencia hacia el tono del estrépito: "batahola", "gritos", "vociferaciones", "palmoteos", "vivas", "griterías", "carcajadas", "exclamaciones", "silbidos", "risas", voces que desde la lengua culta del narrador resultan "inmundas y obscenas". Visualmente se focaliza la escena desde distintas perspectivas: "a la distancia", "más cerca", "hacia otra parte", "allá", "acullá", "por un lado", "por otro", "una parte", "la otra parte". Observada a la distancia (¿desde Los Talas, frontera del territorio "civilizado" donde se escribe el texto?) esta escena "que era para vista no para escrita" es evaluada por el narrador como "grotesca", pero a medida que la distancia se reduce la escena adquiere caracteres trágicos.

Los diálogos múltiples en los que participan los carniceros y la "chusma" del matadero, afincados en la sociedad por una praxis concreta, están pletóricos de sobrentendidos relacionados con ella, con la sexualidad y las violaciones corrientes en la época<sup>16</sup>. El texto insiste, numera y repite distintas formas de torturas y vejaciones destinadas al intelectual: verga y tijera, verga y puñal, vela, mazorca, degüello, violín, refalosa, sobar, cortar la lengua, desnudar. Por el contrario, el joven unitario no está caracterizado socialmente, no tiene una identidad profesional porque carece de un oficio que lo arraigue en la sociedad. Por su indumentaria es un "cajetilla" y por su discurso, un intelectual que se ha quedado sin sobrentendidos compartidos con la otra cultura. El joven no comprende, por ejemplo, la alusión a Rosas a quien llamaban tigre<sup>17</sup> cuando el juez del matadero le pregunta: "¿No temes que el tigre te despedace?" y contesta: "Lo prefiero a que maniataado me arranquen como el cuervo, una a una las entrañas", procedimientos adjudicados a la mazorca rosista.

Este personaje de figura caricaturesca es el "héroe descarnado" bajtiniano, desarraigado -en el sentido etimológico de quedarse sin raíces-, exilado, que verbaliza obsesivamente conceptos abstractos sin poder nombrar ningún contexto vital o encabalga sus réplicas en referencias ya verbalizadas de manera que siempre suponen la palabra del otro:

- "- ¿Tiemblas? -le dijo el juez.  
 - De rabia porque no puedo sofocarte entre mis brazos.  
 - ¿Tendrías fuerza y valor para eso?  
 - Tengo de sobra voluntad y coraje para tí, infame.  
 [...]  
 - ¿Por qué no traes divisa?  
 - Porque no quiero.  
 - No sabes que lo manda el Restaurador.  
 - La librea es para vosotros esclavos, no para los hombres libres."

Habla desde un yo individual romántico, sin "nosotros", desde un lugar de enunciación extranjero. En relación con la palabra federal fuertemente ilocutiva y consensuada, sus palabras adquieren el tono del discurso intelectual de un grupo situado al margen de la sociedad, inhabilitado políticamente, sin posibilidad de compartir evaluaciones y aferrado a un discurso libresco, grandilocuente y afectado.

Sin embargo, la fuerza ideológica de la palabra de estos intelectuales a causa de sus efectos en la opinión pública a través de libros, gacetas, panfletos, debía ser controlada. A pesar de que es una figura borrosa que no tiene una clara identidad profesional en el mundo de las letras, el intelectual está surgiendo como una voz social importante que se busca silenciar: el juez del matadero amenaza primero con cortar la lengua pero luego, como no hay fiesta sin "lengua", le atan un pañuelo a la boca mientras lo desnudan.

El narrador, si bien se identifica con el unitario, por el tono de voz toma distancia con respecto a él y lo presenta como quien desconoce la realidad: "muy ajeno de temer peligro alguno" pregunta "¿qué intentan hacer de mí?" y describe a través de signos exteriores sus convulsiones.

El texto testimonia la postura de los intelectuales en un período de nuestra historia y les advierte acerca de qué puede pasarle a sus cuerpos, no sólo a sus ideas, que "las ideas no se matan" pero los cuerpos sí y se vejan, se masacran. El intelectual es valiente y voluntarista (el unitario "revienta" por pura fuerza de voluntad) pero las actitudes individuales, aunque admirables,

no son útiles para modificar la sociedad; es necesario empezar a ver de una manera realista: exilar el cuerpo y arraigar la palabra. A pesar de todo, Rosas y los caudillos habían salvado las provincias de nuevas segregaciones y de la agresión francesa manteniendo la cultura criolla, base de la nacionalidad. Como señala J.M. Gutiérrez, el poder de Rosas era un poder fuerte "cuyas raíces eran tanto más tenaces cuanto que venían extendiéndose rastreras"<sup>18</sup>, mientras que los intelectuales se estaban quedando sin raíces en la sociedad. En la "Ojeada Retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 1837", Echeverría rectificó el rumbo del movimiento intelectual: "Los principios de trabajo o cuestiones a resolver son estériles sino se plantan en el terreno de la realidad, sino se arraigan en ella, sino se infunden, por decirlo así, en las venas del cuerpo social"<sup>19</sup>.

#### NOTAS

1. Este trabajo fue elaborado en el transcurso del año 1989 en el contexto de la cátedra Análisis del texto y presentado a las II Jornadas de Literatura argentina e iberoamericana, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, octubre de 1989. Los avatares editoriales de esta Revista llevan a que se publique ahora.
2. HALPERIN DONGHI, T.: "Intelectuales, sociedad y vida pública en Hispanoamérica a través de la literatura autobiográfica", en HALPERIN DONGHI, T. *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, p.53.
3. GUTIÉRREZ, J.M.: Discurso de inauguración en el Salón Literario. Fisonomía del saber español; cuál deba ser entre nosotros, en *El ensayo romántico*, CEAL, Buenos Aires, 1967.
4. VARELA, F.: Carta del 1 de agosto de 1837 desde Montevideo, en Carilla, E. *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, Gredos, 1967, Tomo I, p.172.
5. "La América, que nada debe a la España en punto de verdadera ilustración, debe aplicar la hermosa lengua que le dio en herencia al cultivo de todo linaje de conocimientos; a trabajarla y enriquecerla con su propio fondo, pero sin adulterar con postizas y exóticas formas su índole y esencia, ni despojarla de los atavíos que le son característicos", Esteban Echeverría, *Estudios Literarios*, en ECHEVERRÍA, E.: *Obras Completas*, Buenos Aires, Carlos Casavalle Editor, Imprenta y Librería de Mayo, 1874, Tomo V, p.118.
6. Cfr. Carilla, op. cit. Capítulo VI, Doctrinas y polémicas; Arturo Costa Alvarez, "Los idiomólogos", en COSTA ALVAREZ, A.: *Nuestra Lengua*, Buenos Aires, So-

- ciudad Editorial Argentina, 1922; Nicolás Rosa, "Los discursos de la crítica", en ROSA, N.: *Los fulgores del simulacro*, UNL, Cuadernos de Extensión Universitaria n° 15, Serie Ensayo, 1987.
7. ECHEVERRÍA, E.: "Locuciones y modismos tomados de algunos hablistas castellanos", en ECHEVERRÍA, E. *Obras Completas*, op. cit. Tomo V, p.159.
  8. En 1825 al embarcarse para Europa es registrado como "comerciante"; cinco años después regresa como "literato".
  9. LOTMAN, Jurij M.: "Valor modelizante de los conceptos de 'fin' y 'principio'", en Lotman, J. y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.
  10. El tópico descriptivo de los mataderos tiene una larga tradición que Echeverría no hace más que continuar: Louis Sébastien Mercier describe los mataderos de París pocos años antes de la Revolución y los comerciantes y viajeros ingleses del Río de la Plata a comienzos del siglo XIX describen nuestros mataderos de La Bajada, Corrientes, Buenos Aires, etc. Incluso Mercier incorpora un relato sobre la escasez de carne en París en el invierno de 1794 que titula "Grande disette" y comienza: "C'est pendant l'hiver de 1794 que la disette de la viande s'est fait sentir a Paris", Mercier, *S. Paris pendant la révolution (1789-1798) ou Le nouveau Paris*, París, Poulet-Malassis, 1862, dos Volúmenes, Vol. I, p. 350-357.
  11. A partir de *El matadero* se escribieron "fiestas de monstruos" que son escritura de fiestas "monstruosas" de la literatura: Jorge Luis Borges-Adolfo Bioy Casares, *La fiesta del monstruo*, Marcha, Uruguay, 1955; Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, Buenos Aires, Chinatown, 1969. Estos textos, a semejanza de *El matadero* publicado más de treinta años después de haber sido escrito, no se publicaron inmediatamente o el número de ejemplares fue reducido.
  12. Cfr. Valentín Voloshinov, "Le discours dans la vie et le discours dans la poésie" y "Les frontières entre poétique et linguistique", en TODOROV, T.: *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.
  13. Noé Jitrik, "Forma y significación en *El Matadero* de Esteban Echeverría", en JITRIK, N.: *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971. Además de

- Jitrik también hablan de la fascinación ejercida por la barbarie, entre otros, Rodolfo KUSCH: *La seducción de la barbarie. Análisis herético de un Continente Mestizo*, Rosario, Editorial Fundación Ross, sin fecha de edición; Blas Matamoro, "La (re)generación del 37", en *Punto de Vista* n° 28, Buenos Aires, 1986; Ricardo Piglia, "Sobre Borges", en PIGLIA, R.: *Crítica y ficción*, UNL, Cuadernos de Extensión Universitaria n° 8, Serie Ensayo, 1986.
14. BORGES, J.L.: *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974. Cfr. entre otros textos, Poema conjetural y El sur.
  15. Esteban Echeverría nació en el Barrio del Alto y, por lo tanto, conoció y oyó ese mundo "bárbaro" en su juventud. J.M. Gutiérrez afirma que era "carpetero", "jugador de billar", "libertino" y, además, payador: su guitarra había "sonado acompañando el cielito en los bailes equívocos y ultrafamiliares de los suburbios del sud". Cfr. Noticias biográficas sobre Don Esteban Echeverría por Juan María Gutiérrez, en ECHEVERRÍA, E.: *Obras completas*, op.cit. pp.I a CI.
  16. "En la Gaceta Mercantil del 30 de junio de 1835 se anuncia que en el frente de una casa de Buenos Aires se había colocado un cartel con la siguiente inscripción: Viva la mazorca / al unitario que se detenga a mirarla. / Aqueste marlo que miras / De rubia chala vestido / En los infiernos ha hundido / A la unitaria facción / Y así con gran devoción / Dirás para tu coleteo / Sálvame de aqueste aprieto / Oh, Santa Federación / Y tendrás cuidado / Al tiempo de andar / De ver si este santo / Te va por detrás", en RODRIGUEZ MOLAS, R.: *Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1984, nota 4. También LYNCH, J.: *Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Emecé, 1984, Cap. VI, nota 29.
  17. "En lo general está manso el tigre [...] Pero a veces se pone con la luna a trabajar, y entonces, pobre el que no se humille más que una culebra", Regocijos por la batalla de Yungay de Enrique Lafuente, en BUSANICHE, J.L.: *Rosas visto por sus contemporáneos*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.
  18. Noticias biográficas sobre Don Esteban Echeverría por Juan María Gutiérrez, en ECHEVERRÍA, E.: *Obras completas*, op.cit. p.LVIII.
  19. ECHEVERRÍA, E.: *Obras completas*, op.cit. tomo IV.

# LUCIO V. MANSILLA: HISTORIA(S) DE FAMILIA/ HISTORIA DE LA PATRIA

LELIA AREA

## 1. "Cuando se es sobrino de Rosas"

"He querido escribir la vida de un niño, comentando lo indispensable, tratando de ser lo menos difuso posible al perfilar situaciones de familia, sociales, personales, a fin de no fatigar la atención del lector; esforzándome por último en vivificar el gran cuadro pintoresco, animado, siempre interesante, del país que fue en otra edad, la Patria amada; que me ha hecho lo que soy..."<sup>1</sup>

Lo primero que nos asalta cuando se intenta biografiar a Lucio Victorio Mansilla (1831-1913) es el peso de una trilogía histórico ficcional de la que es imposible desprenderse: sobrino de Juan Manuel de Rosas, hijo del general de la Independencia Lucio Mansilla (cuñado de Rosas) y de Doña Agustina Rozas de Mansilla (hermana menor del "tirano"); una serie que agobia, aplasta y paraliza aun hoy (fines del siglo XX) a quien tan sólo(?) intente pensar acerca de lo que significa estar determinado -desde el nacimiento- por figuras emblemáticas de ese calibre.

Lucio V. nos lo dice -o intenta decírnoslo- a través de esa verbosísima dispersión -que es lo mismo que decir esa interminable digresión- que es su escritura; una escritura que intenta 'disparar' (en sentido bélico pero también en sentido coloquial) sobre y de esa trilogía que lo ha instalado en el imaginario histórico-político argentino del siglo XIX: la trilogía Rosas/Mansilla/Rozas. A partir de la misma (o tal vez, podríamos decir, a causa de ella) sólo se pueden contar anécdotas, fragmentos de recuerdos, memorias parciales, en los que el accionar siempre se hace en nombre de los otros.

En 1898, Mansilla escribe su *Rozas*, del que me interesa destacar el carácter de emblema que posee la anécdota con la que Lucio intenta pensar/explicar la historia del nombre de su tío (la centralidad de la historia del tío que ubicará al sobrino siempre en el margen).

Castigado Rosas por su madre, castigo que significaba encierro y penitencia a pan y agua, a causa de una desobediencia, aguarda la noche. Cuando todos duermen -nos relata deslumbrado, Mansilla:-

"falseó la cerradura, escribió con lápiz en un papel que puso en sitio visible unas palabras, se desnudó y casi como Adán salió a la calle yendo a casa de sus primos, los Anchorenas, a vestirse y conchabarse. / Al día siguiente, cuando fueron a llevarle el pan y el agua, hallaron el susodicho papel, el cual rezaba esto: 'Dejo todo lo que no es mío, Juan Manuel de Rosas', con s. / Y éste fue su primer acto de rebelión contra toda otra autoridad que no fuera su voluntad. Y de ahí que en lo sucesivo se firmara como no debía, puesto que su verdadero nombre patronímico era Juan Manuel Ortiz de Rozas, Rozas con z y no con s".<sup>2</sup>

Rosas (con s) operará siempre como contracara de Mansilla y éste, a su vez, como una sinécdoque mortificada de aquél. La figura en tonos sarmientinos del tirano -una sombra terrible constantemente evocada- insiste desde puntos diversos en toda la escritura de Mansilla; y su insistencia tiene un registro de tal centralidad que los rasgos del sobrino adoptan la modalidad de lo que podríamos llamar *anotaciones al margen*. Mansilla anota al

margen de esa figura desnuda, la que -a pesar de su desnudez- todavía puede quitarse lo que no le pertenece y fundarse con la escritura de otro nombre, el que sin embargo sonará igual y con mayor potencia que el anterior. Contracara perfecta de Mansilla, quién siendo al mismo tiempo un Mansilla más un Rozas, jamás habrá de sonar histórica o políticamente ni como el uno ni como el otro. Y es precisamente porque no suena que anota, ya no en el cuerpo del texto sino en sus márgenes.

En este sentido, no dejan de ser particularmente atractivas las relaciones de escritura que la figura Rosas ha desatado en la imaginación histórica del siglo XIX argentino, instalando una trama intelectual en el espacio de la oposición que funda el imaginario de nación a través de las escrituras de Echeverría, Sarmiento, Alberdi, Mármol, entre otros, es decir, una generación que desde la oposición al proyecto rosista se propone como alternativa única para dar a la Argentina su estatuto de modernidad.

Sin embargo, no menos atractiva es la producción significativa que esta figura generara a partir del espacio familiar<sup>3</sup>, donde el enfrentamiento político o la enemistad partidaria eran vividas/sentidas como *versiones*, es decir, como relatos y, por lo tanto, hechas circular como temas de conversación. Mientras en el espacio del opositor el cuerpo político era partido (y repartido) en dicotomías tales como las de unitarios/federales; civilización/barbarie; europeísmo/americanismo, en el familiar éstas se veían atravesadas por un registro menos trágico al adquirir las modulaciones del sobreentendido afectuoso:

"(...) Rosas, que daba escalofríos a los hombres que le veían por primera vez, no intimidaba a los niños que le acercaban espontáneamente; él los acariciaba(...) Los sábados como regla, eran innumerables los sobrinos de Rosas que iban a jugar a su casa con esta consigna paterna o materna: 'Y pídele la bendición a tu tío. / Los chiquillos iban y venían, entraban y salían, gritaban y si se encontraban en alguna de las piezas con su tío, éste les decía: 'Jueguen, diviértanse; pero no me toque los papeles,

ni se vayan sin verme. / Así se hacía. / Al ponerse el sol una sarta de sobrinos iba a buscar al tío; aunque estuviera ocupado escribiendo o con gente, los acogía risueñamente. / Todos por turno pedían la bendición, y todos por turno recibían un regalo idéntico que consistía en tres cosas: un peso fuerte (plata blanca), una docena de divisas coloradas y una litografía con el retrato de Quiroga, cuyas proporciones se contenían en una hoja como un pliego de papel de oficio abierto. / Al dar esto último, Rosas decía (se lo decía a cada uno): 'Tome ese retrato, sobrino; es de un amigo que los salvajes unitarios dicen que yo he mandado matar'.<sup>4</sup>

Si bien es cierto que el *Rozas de Mansilla* es ese tío a quién se le pide la bendición mientras se reciben de él tres clases de regalos donde el afecto se ve modulado por lo político (no olvidemos que se trata de divisas coloradas y una litografía de Quiroga), es también un Rozas evocado para entender el presente (1898) inquiriendo el pasado desde una mirada que pretende adentrarse en el porvenir. Un *Rozas* que podría haber sido escrito -en parte, al menos- treinta y cinco años antes de esa fecha, pero entonces el tío hubiese sido una presencia histórico-política lo suficientemente potente como para contaminar aún más al sobrino. Por otra parte, el "Rosas de 35 años antes" era el material político-literario de una generación de escritores (también políticos) donde lo familiar como intimidad no tenía cabida. El espacio que se jugaba en esa escritura era el público, es decir, aquél que ponía en funcionamiento las tramas genéricas de la diatriba, la polémica, el grito encendido.

En ese espacio no había lugar para tíos ni sobrinos, sino para "un monstruo que (...) propone el enigma de la organización política de la República; [una] Esfinge Argentina, mitad mujer por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario(...)"<sup>5</sup>, por un lado, y para aquél o aquéllos que finalmente descifraría(n) el enigma matando a la Esfinge con el objeto de dar "a la Tebas del Plata el rango elevado que le toca entre las naciones del Nuevo Mundo"<sup>6</sup>.

En este marco no resulta difícil evaluar

el silencio de ese sobrino quién por esos tiempos no debe haber tenido (o no puede haber tenido) mucho más que decir<sup>7</sup>. El **emblema Rosas** estaba acostumbrado no sólo a jugar sino también a regalar emblemas; éstos son regalos a descifrar políticamente en un presente también articulado por lo político. Un juego que se sostiene por su propio peso; un peso, a su vez, que rápidamente nos conecta con aquél otro "peso fuerte de plata blanca", primer término de la trilogía de regalos infantiles (emblemáticos). Este peso es uno de los pocos (si no el único) rasgo de centralidad visualizable en Mansilla; un peso que hará impacto y estallará en una multiplicidad de fragmentos (también históricos) cuando Rosas se vea expulsado del poder, evacuado del espacio público mientras se convierte lentamente (una lentitud que abarca más de tres décadas) en un tío a través del cual se inquiere casi con desesperación "POR QUÉ esas cosas pasaron como se sabe [para poner] en la balanza a los unos y a los otros [mientras se les asigna] *caritativamente* la parte de responsabilidad que les corresponde"<sup>8</sup>

Sin embargo, es un 'por qué' el cual recién podrá ser articulado veinte años después de la muerte de ese tío (1877), en las postrimerías de un siglo que permitirá resignificar (y, por ende, ayudar a evaluar) proyectos y programas; sobre todo cuando ese sobrino ha alcanzado una edad que le permite sentirse tanto un abuelo cuanto un hijo. Entonces, con menos desenfado que melancolía, se permite anunciar que, a pesar de todo ese peso de la historia es preferible hablar que, en el caso de Mansilla, significa escribir dado que tiene "a veces el silencio un no sé qué de deletéreo cuando se hace alrededor de los que necesitan que sus actos sean notados; callarlos es como un de profundis. Los derrotados no hablan, caminan mustios, con más o menos precipitación, meditando sobre los reveses de la fortuna"<sup>9</sup>.

## 2. *Acerca de... una conciencia histórica mortificada*

Uno de los rasgos más fuertes de la escritura mansilleana frente al cual aun el

lector menos alerta(do) tropieza es el de esa pasión por la digresión; pareciera que Mansilla encarna una imposibilidad constitutiva y ésta es la de ubicarse (y ubicarnos) en la centralidad de un objeto a referir. Su escritura no tiene objeto precisamente porque intenta hacerse cargo de un todo indiscriminado que opera a partir de sus derivaciones. Sin embargo, la serie familiar que venimos trabajando, esos **tío-padres** emblemáticos insisten desde su centralidad histórico-ficcional a lo largo de sus textos; y es precisamente desde los rasgos tangenciales y verborrágicos del **sobrino de/hijo de** que nos hacemos cargo de la ardua tarea que debe haberle importado a éste último el esfuerzo de enmascarar/desenmascarar sus filiaciones.

Detengámonos por unos instantes en el siguiente fragmento de *Mis memorias* con el objeto de articular, a partir del mismo Mansilla, lo expuesto más arriba:

"Los que como mi pariente D. Manuel Mansilla sirvieron a Rozas de buena fe, teniendo edad, yo no nací a tiempo para ello, de no ya se calcula lo que habría sido mi alma el 3 de febrero de 1852 (hoy día *casualmente* es 3 de ese mes, año 1904), esos servidores conscientes, convencidos, constituyen así un fenómeno moral interesante, un vínculo entre lo que fué y lo que es, con sus prolongaciones espirituales en los hijos, los nietos, los bisnietos; porque si la tradición se evapora como el humo, extinguido el fuego de las pasiones fraticidas, queda la atmósfera de la parentela, lo cual explica hasta cierto punto rivalidades subsiguientes, adventicias. En otro sentido lo que vengo observando: una tendencia reaccionaria, léase, algo así como vibraciones de un empeño latente, o sean vagos anhelos de la *conciencia histórica mortificada*, queriendo hallar explicaciones plausibles para descaracterizar la tiranía. / Yo no sufro de eso. / Al contrario, cuanto más lejos miro atrás más abominable hallo aquello. Escudriño los repliegues íntimos, no descubro nada en mi alma que se parezca a odio teórico. / Repito que *mis impresiones infantiles por el hombre persisten. / Pero... / ¡Sé tantas cosas! / Como en una pesadilla angustiada casi siento dentro de mí una entidad*

*quimérica, con dos caras, que veo, apacible la una, la otra que me conturba"*<sup>10</sup>

El párrafo arriba demarcado sintetiza desde el mismo Mansilla lo que hemos estado intentando comprobar, dado que éste expone en un ajuste paradigmático la evaluación social a la que él mismo se debe haber visto obligado a enfrentar por medio siglo y a la que sigue enfrentándose *casualmente* tras cincuenta años de los hechos transcurridos. En este sentido, resulta más que sagaz la formulación por su parte de una categoría como es la de **conciencia histórica mortificada**. Para 1904 las máscaras discursivas del *joven Lucio* se han ido cayendo (cuando no, resquebrajando) para dar paso a otra que, sistemáticamente, articula en forma superadora a las anteriormente perdidas. Se trata de aquélla que denominaremos la del **lúcido Lucio**, alguien que puede aceptar que exista una conciencia histórica que mortifique; alguien que reinstale la pesadilla angustiada de ser parte de la parentela de un monstruo de dos caras; alguien, en fin, que implora de la historia el olvido y hasta el perdón "de los que colaboraron medrando o como máquinas por cálculo o por miedo"<sup>11</sup>.

Desde su conciencia (histórica) mortificada, el viejo y lúcido Lucio nos instala en la sucesión de miedos (nada heroicos) a los cuales sus filiaciones histórico familiares lo han enfrentado. Lucio nace en lo que fuera el "Presidio Viejo" y por las noches debe irse a dormir acompañado por la amenaza de que "las almas de los que están en los calabozos bajo tierra" salgan a buscarlo (p.82). El sobrino de Rosas tiene miedo y se ahoga cuando no se aterroriza dado que "ahora no más entra mamita [y] (esto era lo más temible)(p.82); porque para "mamita" el niño "es muy *canguinás*", mientras que "Eduardita [su hermana menor] no tiene miedo..." (p.83). El hijo del General Mansilla, el sobrino del Brigadier General D. Juan Manuel de Rosas, suele caer "desmayado de pavor" (p.137), mientras padece de "accesos más o menos caracterizados de catalepsia, epilepsia, locura, ¡qué sé yo!, a punto de creerme otra persona, verbigracia, Luis Lambert (el de

Balzac), en una de las horas más críticas de mi existencia" (p.138). El descendiente de los Mansilla/Rozas, para poder montar necesita que le ajusten las piernas con correas. Relato de infancia angustiada, Mansilla recuerda -desde su vejez- que éste era "otro motivo para que los sirvientes me mortificaran cuando no andábamos bien: ¡Qué vergüenza!, me decían, el niño Pepe y los Livingston, muchos más chicos que vos, al galope solitos y vos, vestido de militar, atado como un mono, al paso, dando vueltas por la manzana, cuidándote tío Tomás(...). Lo de *este es un canguinás*, se repetía, dando ello lugar mis miedos de todo y el exceso de cuidados, de prohibiciones". (p.167)

Este obsesivo relato de miedos y mortificaciones que en el caso de Mansilla se articula a partir del paradigma de filiaciones histórico-familiares adopta también en este caso modulaciones diversas a lo largo de sus escritos. Sin embargo y como conclusión parcial a la serie que hemos venido analizado, creemos que la siguiente evocación opera desde el relato patético de un viejo de familia ilustre como la contrapartida en espejo de todos los lugares comunes que la *biblioteca facciosa* de la generación del 37 había sacralizado.

El viejo Lucio nos ubica en un recuerdo de infancia contemporáneo a la tópica que la serie Echeverría-Sarmiento-Mármol había fundado con *tonos de monumento nacional* medio siglo antes. Desde rasgos de escritura casi seniles memora los tonos infantiles de una época en la cual al enemigo mayor, él le solicitaba su bendición dado que era (mi) tío, el de los regalos sabatinos, *aquél que era tatita para mamita*. Sin embargo, ni siquiera el peso del afecto puede evitar el recuerdo a través del cual:

"Seguimos cerca de los corrales o mataderos, que quedaban detrás de la Recoleta, ¡qué haber de cuervos!, los caballos se espantaron empacándose. No querían seguir. Era en vano animarlos, castigarlos, castigarlos... ¿Qué es eso? Preguntamos, creyendo que eran borrachos que dormían... y, en efecto, dormidos estaban definitivamente. / El cochero repuso sin titubear: *¡Son unos degollados!*"

Los caballos arrancaron, Eduardita y yo nos acercamos más y más el uno al otro, sobrecogidos, nada nos dijimos: el cochero agregó con toda naturalidad. / -Algunos salvajes... / -¡Pobres! -exclamó Eduardita. Yo nada dije: tenía miedo. El cuadro estará mal trazado. / Es real. / Yo no reflexioné entonces, ¡qué había de reflexionar! Más ahora pienso, pensando en todo aquello al dejar la pluma un rato, para descansar, y decir bien si puedo, valiéndome de un giro de frase a lo Montesquieu: Si Urquiza hubiera seguido pensando como Rozas, otros habrían pensado al contrario de ellos, y ambos habrían caído año más, año menos."<sup>12</sup>

El 'movimiento' del relato de Mansilla adopta (casi) los modos de una confesión; una confesión que señala -en forma tangencial- las marcas que han ido conformando ésta, su conciencia histórica mortificada. Lucio acepta no haber podido reflexionar sobre el problema entonces y sin embargo ahora verse obligado a pensar (sobre todo aquello). Pensamiento que le impone detenerse por un rato y descansar. Ese descanso, verdadero umbral de sentidos, abre un campo especial en el imaginario mansilleano dado que es casi un saber común de todo aquél que hace referencia tanto a su vida pública como a la narrada que Mansilla no descansaba jamás<sup>13</sup>. Enrique Popolizio llama la atención sobre el hecho de que nada "como un descalabro para lanzar a Mansilla vertiginosamente a la acción.(...) Su generalato le daba poco que hacer y ya no era diputado ni tenía cargos oficiales públicos. Se consoló escribiendo en *La Tribuna*(...) y en *La Revista Económica del Río de la Plata*, lo que le proporcionaba un poco de distracción. Se le veía siempre en el Congreso, departiendo con todo el mundo. La política era su grande, incoercible pasión.(...) Lucio se iba quedando solo. Había perdido a sus cuatro hijos y a su hermana que era también una entrañable amiga"<sup>14</sup>.

Tal vez también como un emblema (aunque resulte curioso categorizar de este modo a una figura que en el siglo XIX estuvo marcada por los tonos de la posesión y en el caso de Mansilla éstos adoptan los del despojo) podríamos evocar

la ocasión en que Mansilla confirma que en el gobierno del Presidente Sarmiento -y a pesar de todas las señales brindadas con respecto a su relación con Dominguito- su destino político sería tan sólo el de ser un comandante de fronteras, en Río Cuarto, a las órdenes del General Arredondo. Pobre recompensa para quien se atribuía una parte principal en la elevación de Sarmiento al poder. Pero Lucio no era sensiblero. Sin embargo, el golpe había sido duro. Escribió con melancolía: 'En este momento de mi vida represento el papel de un concurrente que no halla lugar ni de pie en la gran representación política, que él mismo ha organizado'<sup>15</sup>.

Evidentemente el tema y el problema de Mansilla habían sido siempre el de "hallar un lugar", el que le fuera sucesivamente desplazado (en lo real y en lo imaginario) a una instancia de indeterminación crónica. Lo que Mansilla no estaba demasiado dispuesto a aceptar era que ese lugar había tenido su hora: era el lugar que le otorgaba el pertenecer a la familia de Rosas. Si bien la contaminación política que había generado la unión de sus padres le había garantizado un cierto grado de feroz benevolencia (valga el oxímoron) por parte de los opositores del 'tirano', la biblioteca *facciosa* enunciada más arriba operaba como la paradoja garante de la memoria. Biblioteca *facciosa* y *verborragia mansilleana* son los términos de una memoria rencorosa que encuentra en el excéntrico Lucio su blanco privilegiado.

El general Roca le habría dicho: "Enciérrese en su casa por un año, no hable, no escriba y vendrán a buscarlo para hacerlo ministro". Sin embargo... Lucio habla y escribe en razón de que sabe que el silencio es la verdadera garantía de su desaparición. En sus memorias acuña casi una aporía que podría funcionar en este trabajo como su carta de presentación: "Si pido no me dan y si no pido tampoco me dan".

Soportando el peso de esta negatividad que no hace sino convocar el otro peso de la historia que mortifica, Lucio escribe, en tonos menores, a través de digresiones, de exabruptos, de miniaturas. Conversa -se ve impelido a conversar- acerca de todo

aquello que para la centralidad del siglo XIX hubiera tenido que quedar al margen; un margen que leído desde la actualidad se vuelve una lúcida evaluación social de todos los proyectos que no hicieron de Mansilla un protagonista.

#### BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, B.: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1993.
- ANGENOT, M.: "Pour une théorie du discours social" en *Littérature*, N° 70, Paaris, Mai, 1988.
- AREA, L., FOGSGAARD, L., PARODI, C.: *Sarmiento, Mansilla, Hernandez, Güiraldes: modos de escribir la Argentina*, ISA N° 54, Romansk Institut, Aarhus Universitet, 1993.
- DANTO, A.: *Historia y narración*, Barcelona, Paidós, 1989.
- MANSILLA, L. V.: *Mis memorias. (Infancia-Adolescencia)* Buenos Aires, Hachette, 1995.
- : *Entre-Nos. Causeries del jueves (Homenaje al autor en el 50º Aniversario de su muerte)*, Buenos Aires, Hachette, 1993.
- : *Rozas. Ensayo histórico-psicológico*, Buenos Aires, Editorial Bragado, 1967.
- PIGLIA, R.: *Crítica y Ficción*, Buenos Aires, Siglo veinti-Universidad Nacional del Litoral, 1990.
- PRIETO, A.: *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- SAID, E. W.: *Culture and Imperialism*, Alfred A. Knopf/ New York, 1993.
- SOMMER, D.: *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, The University of California Press, 1991.
- VIÑAS, D.: *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1994.
- WHITE, H.: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Ediciones Paidós Básica, 1992.

#### NOTAS

1. MANSILLA, Lucio V.: *Mis memorias. Infancia-adolescencia*. Buenos Aires, Hachette, 1955, p.257.
2. MANSILLA, Lucio V.: *Rozas. Ensayo histórico psicológico*. Buenos Aires. Editorial Bragado, 1967. Cap. II p.34.
3. Dice Mansilla: "Tenemos impresiones vivaces de aquellos tiempos en los que no padecemos, que no obsesionan penosísimamente; y cuando pensamos en los que mataban eran hombres como nosotros, en cuyas rodillas nos hemos sentado, ocurresenos que pueden haber sido perdonados como inconscientes de crueldad -no así los que los azuzaron. Quién sabe si no creían que matar era un remedio para tantos males como los que afligían al país. (Cfr. Mansilla, L. V.: *Rozas*, op. cit., p.82.)

4. MANSILLA, Lucio V.: *Rozas*. op. cit.
5. SARMIENTO, Domingo F.: "Introducción a la edición de 1845" en *Facundo. Civilización y barbarie*, Buenos Aires, Editora Espasa Calpe, 8a. edición, 1970, p.241.
6. *Ibid.*
7. Recordemos la anécdota, insistentemente relatada por el propio Mansilla cuando es sorprendido por padre leyendo en su estancia de Ramallo *El Contrato Social* de J.J. Rousseau; el General Mansilla, entonces le dice: "Mi amigo, cuando uno es sobrino de don Juan Manuel de Rosas, no lee el *Contrato Social* si se ha de quedar en este país, o se va de él, si quiere leerlo con provecho".
8. MANSILLA, Lucio V.: *Rozas*, op. cit. p.55.
9. MANSILLA, Lucio V.: *Rozas*, op. cit. p.55.
10. MANSILLA, Lucio V.: *Mis memorias*, op. cit. p104.
11. *Ibid.*
12. MANSILLA, Lucio V.: *Mis memorias*, op. cit. p.226-227.
13. Enrique Popolizio en *Vida de Lucio V. Mansilla*, Buenos Aires, Pomaire, 1985, nos dice que su capacidad de trabajo era casi napoleónica. "Son las cuatro de la mañana y acaba de llegar un chasque que me hace llegar el gobernados de Córdoba, enviándome el Mensaje del Presidente, que aun no he podido leer pues estoy escribiendo desde las ocho de la noche", le dice el 7 de mayo de 1869 al Ministro de Guerra, que derrotado por el alud de misivas de su subalterno, confiesa al general Arredondo: "No tengo el coraje ni el tiempo para contestarle a todas sus cartas, protestas, informes, planos, etc., etc." Santiago Estrada, que le visitó de paso para Chile, le halló en una habitación cuyas mesas estaban cubiertas de planos y libros; ante ellas, dos escribientes, pluma en mano, operaban sus órdenes. "La actividad de Mansilla -dice- es martirizadora para los amanuenses. Hombre de hierro, que no conoce la fatiga, se imagina que sus aláteros son formados de la misma materia. La mirada floja y la actividad desfallecida de los que en aquel momento bendecían mi llegada, daban testimonio del error en que, respecto a us fuerzas, estaba su buen jefe". pp. 143-144. Este furor de actividad continúa. Aun en París, "en el forzoso retiro (...) se levantaba con las primeras luces del alba, salía a dar un paseo a caballo -pretexto para hacer ejercicio- y regresaba a las siete u ocho. Escribía entonces, o bien dictaba a su secretario, o bien se enfrascaba en sus lecturas, mientras bebía café y fumaba sin cesar. Libros, revistas y diarios en varios idiomas, pasaban ante sus ojos ávidos, interrumpiendo sólo la lectura para marcar los trozos de interés". p300. Lucio redactaba "centenares de epístolas con las que " bombardeaba " -la expresión es de Duhau- a todo el mundo. Alineados sobre el escritorio estaban gran cantidad de lápices que utilizaba para aquéllas (...) Hasta en la cama trabajaba, sobre dos o tres diccionarios en los que apoyaba los papeles". (*ibid.*)
14. POPOLIZIO, Enrique: *Vida de Lucio V. Mansilla*. o p. cit. pp.295 y 298.
15. *Ibid.*

## FRONTERAS DE LA DESCRIPCION (Notas sobre Horacio Quiroga)

NORA AVARO

Con la intención de fijar los límites del género descriptivo, Roland Barthes ha señalado que su especificidad en el relato se relaciona con su estructura aditiva, no predictiva, ya que "no contiene -afirma Barthes- esa trayectoria de opciones y alternativas que da a la narración el diseño de un amplio *dispatching*, provisto de una temporalidad referencial (y no solamente discursiva)". Su singularidad depende de su aislamiento y, para decirlo con Barthes, de su soledad. Pero esta soledad tiene un objetivo paradójico: en el trayecto que el relato traza hasta su fin la descripción no lo abandona, acompaña cada uno de los momentos en los que lo que sucede se sitúa, encuentra un lugar, un tiempo, un personaje para manifestarse. La descripción levanta fronteras en el amplio espacio narrativo para que el relato cuente con un territorio, una época, un rostro, la sutileza de un gesto. ("Pero lo admirable de aquel rostro eran los ojos. Su mirada tenía una profundidad y una tristeza extraordinarias, que la cabeza, un poco echada hacia atrás, no hacía sino realzar.") (Horacio Quiroga, "La llama")

Barthes da al género un carácter enigmático apoyado en una interrogación que lo define: ¿qué función significativa tiene, en la estructura del relato, la descripción?, y también, si el azar no la gobierna ¿cuál es entonces el valor de su necesidad? Sostener estas preguntas frente a la obra narrativa de Horacio Quiroga es el objeto de este trabajo. ("El estudio de las relaciones entre lo narrativo y lo descriptivo -escribe Gerard Genette- se reduce, pues, en lo esencial, a considerar las funciones diegéticas de la descripción, es decir, el papel jugado

por los pasajes o los aspectos descriptivos en la economía general del relato.")

I

Quiroga ha titulado una de sus colecciones de cuentos *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Este título funciona como una descripción abreviada, los relatos que nos esperan responden a la pregunta por el cómo con la afirmación de sus temas. A lo largo de las páginas del libro que aún no leemos se escribieron historias de amor, historias de locura, historias de muerte. Antes de volver la portada una pequeña descripción, pequeña como una pequeña frase, enmarca lo que está por venir y el mundo que resplandece "más allá" se aproxima por la fuerza denotativa de tres palabras peligrosas.

Podría pensarse, para comenzar, que la descripción en la literatura de Quiroga responde, como el título de uno de sus libros más famosos, a una finalidad *anunciativa*. El mundo se presenta bajo el aspecto de un territorio estrictamente delimitado que lo convierte en decorado; reina allí un tiempo detenido pero inminente: un cuadro va a transformarse en escena. Montado para que algo acontezca, el mundo se despliega dentro de los límites que la descripción le impone, el lenguaje simula entonces reconciliarse con lo visible.

En "El techo de incienso" el narrador apunta: "En los alrededores y dentro de las ruinas de San Ignacio, la sub-capital del Imperio jesuítico, se levanta en Misiones el pueblo actual del mismo nombre. Constitúyenlo una serie de ranchos ocultos unos de los otros por el bosque. A la vera de las ruinas, sobre una loma descubierta, se

alzan algunas casas de material, blanqueadas hasta la ceguera por la cal y el sol, pero con magnífica vista al atardecer hacia el valle del Yabebirí", y más adelante, "Pero en la época a la que nos referimos no todas las oficinas públicas estaban instaladas en el pueblo mismo. Entre las ruinas y el puerto nuevo, a media legua de unas y otro, en una magnífica meseta para goce particular de su habitante, vivía Orgaz, el jefe de Registro Civil, y en su misma casa tenía instalada la oficina pública." Hay en este fragmento una "zona" común a todos los relatos de *Los desterrados*, una época, un personaje. Procediendo al modo de un plano secuencia cinematográfico la primera descripción de "El techo de incienso" señala un lugar, un nombre y un oficio; de lo general al detalle avanza hasta alcanzar el motivo central del relato: un "techo de tablillas de incienso dispuestas como pizarra". En este territorio que acaba de trazarse es posible la fervorosa actividad de Orgaz. Escribe Quiroga: "Hemos insistido en este detalle de la casa de Orgaz porque el techo erizado absorbió durante cuatro años las fuerzas del jefe de Registro Civil". Porque al detenerse en un rasgo la descripción prepara y anuncia la historia que vendrá, la vida de Orgaz, su aventura, se vuelve inminente.

Old "detenido en la linde del pasto" observa la chacra de su patrón el inglés Mister Jones. Su mirada, que un momento antes se posa en el infinito de la llanura atravesada alternativamente por monte y campo, enmarca el espacio de la chacra: por tres de sus lados el horizonte se cierra en el monte, por el oeste y a lo lejos el campo se extiende hasta "una ineludible línea de sombra". El cachorro Old, aún inmóvil, comprueba que este, el del relato, será "otro día de seca". Así da comienzo "La insolación". Como antes el narrador de "El techo de incienso" ahora la mirada del perro traza líneas certeras para el espacio que la narración representa, circunscribe una propiedad -la del inglés Mister Jones- para darle un lugar a la muerte. Pero esa muerte que durante el relato se anunciará tres veces fantasmáticamente aparece, en la primera descripción, como amenaza: "otro día de seca". Aquí, como en el relato de Orgaz, la descripción supone un

tiempo inmóvil que sin embargo resplandece, un tiempo que, detenido como el cachorro Old en un límite, deviene tiempo de espera, transitorio, cuya quietud y provisoriedad son condición de un movimiento futuro: el andar de la narración.

(Una anotación al margen. La descripción como encuadre del espacio de la narración atrae un lugar común de la literatura de Quiroga: el tema de las fronteras, de la región. Las líneas de demarcación que producen cortes, separaciones y encuentros en los cuentos de Quiroga constituyen una serie de motivos privilegiados. Los relatos plantean la posibilidad o imposibilidad de atravesar ciertos límites que no están claramente delineados y que traman una zona fronteriza entre mundos en principio contrapuestos. Entre la vida y la muerte ("El hombre muerto", "Las moscas"); entre el delirio y la realidad ("Los destiladores de naranja"); entre la enfermedad y la salud ("La meningitis y su sombra"); entre el pasado y el presente ("Los desterrados"); entre la vida y la ficción (relatos de tema cinematográfico); entre la presencia y la ausencia ("Los buques suicidantes"), para dar sólo pocos ejemplos. Podría pensarse (pero ahora en otro sentido) que la literatura de Quiroga es una literatura de frontera en tanto conoce enmarcar su mundo narrativo, en tanto su espacio trabaja dentro de los límites, siempre móviles, siempre problemáticos, que traza la descripción).

II

"El Paraná corre allí en el fondo en una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, atrás, siempre la eterna muralla lúgubre; en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte." ("A la deriva")

Porque no puede tomarse su tiempo la descripción respeta el impulso que moviliza la narración, ese recto desplazamiento que, lanzado hacia el futuro, deriva sin

rodeos desde el comienzo ("El hombre pisó algo blanduzco, y en seguida sintió la mordedura en el pie.") hasta el final del relato ("Y cesó de respirar"). La descripción permanece fiel a esa tensión que aumenta a medida que la acción transcurre. Como el hombre, como la hinchazón de la pierna, como el veneno, como el río, la descripción no se detiene. Precisa hasta en la utilización de verbos y adjetivos (los adjetivos dicen la presencia de la muerte, los verbos la precipitación del río y de la vida del hombre), la descripción se priva de un tiempo propio para repetir el tiempo vertiginoso en el que el relato se cumple.

### III

La obra de Quiroga parece existir en una suerte de relación fundamental con ciertos saberes. Se puede afirmar de ella lo que Barthes escribe de *Robinson Crusoe* -y la referencia es para Quiroga doblemente significativa-: en esta novela -afirma Barthes- "existe un saber histórico, geográfico, social, técnico, botánico, antropológico". Pero esta relación que en principio se nos aparece como una simple evidencia (los conocimientos del pionero proliferan en los relatos de Quiroga) adquiere otra dimensión si la encuadramos dentro del campo descriptivo. Se puede tentar una respuesta respecto del papel que cumplen estos saberes si accedemos a pensar la función que determinadas descripciones cumplen en los relatos.

"Después de traspasar el Guayra, y por un trecho de diez leguas, el río Paraná es inaccesible a la navegación. Constituye allí, entre altísimas barrancas negras, un canal de 200 metros de ancho y de profundidad insondable. El agua corre a tal velocidad que los vapores, a toda máquina, marcan el paso horas y horas en el mismo sitio. El plano del agua está constantemente desnivelado por el borbollón de los remolinos que en su choque forman conos de absorción, tan hondos a veces, que pueden aspirar de punta a una lancha de vapor." ("El salvaje")

"Los piques son, por lo general, más inofensivos que las víboras, las uras y los mismos barigüis. Caminan empinados por la piel, y de pronto la perforan con gran rapidez, llegan a la carne viva, donde fa-

brican una bolsita que llenan de huevos." ("El desierto").

"El artefacto, en efecto, pesaba, cuanto pesan cuatro chapas galvanizadas de catorce pies, con el refuerzo de cincuenta y seis pies de hierro L y hierro T de pulgada y media. Técnica dura, ésta, pero que nuestros hombres tenían grabada hasta el fondo de la cabeza, porque el artefacto en cuestión era una caldera para fabricar carbón que ellos mismos habían construido y la trinchera no era otra cosa que el horno de calefacción circular, obra también de su solo trabajo." ("Los fabricantes de carbón").

Rigurosamente, con el rigor con que el científico examina su objeto, ciertos saberes se abren paso en los relatos de Quiroga. El exceso en la descripción -trabajada como información al detalle- depende de un interés exhaustivo<sup>1</sup>. No desconocemos que en "El salvaje" esas barrancas funcionan como marco propicio para la instauración de una época remota; que en "El desierto" los piques serán la causa de la muerte de Subercasaux; que en "Los fabricantes de carbón" el artefacto es el centro del trabajo empeñoso de los personajes; sin embargo, es preciso reconocer también que hay en estas descripciones un gasto informativo que será sólo a medias recuperado por los relatos. Quiroga es aquí meticuloso, olvida por un momento su "blanco" estrictamente narrativo para proceder con minucia, detalladamente. Distanciado de su propia poética (la economía de recursos es ley en sus formulaciones genéricas) permanece fiel en los ejemplos citados a otro propósito que depende de la exhaustividad descriptiva y que podríamos llamar *didáctico*. En "Anaconda" este didactismo coincide en un momento y en un lugar con una secuencia narrativa central en el relato. Al reunir víboras y culebras en un Congreso, Quiroga realiza un muestreo de especies<sup>2</sup>. Aprovecha este gran encuentro, asamblea llamada a convenir un plan en relación a la presencia del hombre, para incluir una clasificación de los reptiles. "Al decir Congreso pleno -escribe Quiroga- hemos hecho referencia a la gran mayoría de las especies, y sobre todo de las que se podrían llamar *reales* por su importancia."

Cada una de estas descripciones dicen algo más, se exceden, no respetan los límites que las historias imponen a su propio saber. Una suerte de pedagogía basada en una forma de muestreo le permite a Quiroga "retratar" una zona, sus habitantes y montar una ideología, la del "buen salvaje", más allá del interés puramente ficcional<sup>3</sup>.

Sin embargo, la circulación de saberes en el tejido descriptivo no responde a una función exclusivamente didáctica, en algunos casos los relatos acuden en su desarrollo a motivos o coartadas científicos o de la observación experimental -de aquí la conexión de Quiroga con el naturalismo. Pensemos en esa "historia de amor a 40 grados" que es "La meningitis y su sombra" o en la coda final de "La miel silvestre" o "El almohadón de plumas": "Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlo en los almohadones de pluma." Al borde del final una voz (¿de dónde surge?, ¿quién la profiere?) quiebra el tono del relato. Esta última descripción, al añadir nuevos datos sobre el "animal monstruoso" que ha causado la muerte de Alicia, produce un nuevo giro en la historia, el cuento entonces, un cuento de efecto al que la crítica y el mismo Quiroga le han asignado el valor de ejemplo, varía su posición. El horror de la narración aparece en la explicación racional, "científica", en esa voz extraña (extraña a la voz que la narración ha instaurado) que sin embargo no disminuye sino intensifica el golpe final; cierta, esta última información afirma, en su detalle descriptivo, que, aunque la historia que acaba de terminar pertenezca a la literatura, las fronteras de la ficción son imprecisas y el caso narrado exige valer como real. Doble efecto entonces: por un lado la irrupción de un monstruo sobrenatural, por otro la información, funcionando como un mero dato: "no es raro hallarlo en los almohadones de pluma"<sup>4</sup>. Por otro lado, aparece cercana a Quiroga la figura de Roberto Arlt, ambos comparan cierta "imagen de escritor": autores

descuidados pero "sinceros", inventores preocupados por pequeñas ingenierías cotidianas. Pero además sería interesante pensar cómo, en las novelas de Arlt, circulan los "saberes del pobre" (Cfr. Beatriz Sarlo: *La imaginación técnica*. Bs. As. Nueva Visión. 1992.), qué efectos producen, cómo el léxico e incluso la sintaxis de cierto discurso técnico opera en sus descripciones. En esta dirección podría trazarse un nuevo camino de encuentro entre Horacio Quiroga y Roberto Arlt.

### IV

Una mirada avanza, cautelosa, por un buque abandonado. Apunta sin minucia, al azar, lo que encuentra a su paso. Simula un recorrido pero sin embargo ofrece la quietud: el espacio se suspende gobernado por el tiempo de la descripción. Detenido en este punto el relato descubre su misterio, señala que hay algo en la historia que se constituye misteriosamente: "¿qué pasó?". "La cocina estaba prendida aún. Una máquina de coser tenía la aguja suspendida sobre la costura, como si hubiera sido dejada un momento antes. No había la menor señal de lucha ni de pánico, todo en perfecto orden y faltaban todos." ("Los buques suicidantes"). Como si hubiera sido dejado sólo un momento antes el buque *todavía* no se resuelve en abandono, suspendida en el límite entre la despedida y la ausencia irreversible, la descripción suspende -como la aguja en la máquina de coser- el paso del tiempo. Ubicada entre dos situaciones opuestas, la plenitud del buque, su algarabía, por un lado, el desamparo y la desolación por otro, esta descripción recibe en su tiempo inestable la influencia de uno y otro tiempo: del pasado -perdido ahora para el buque, perdido desde siempre en el relato- "en la cocina hervía aún una olla con papas", del futuro el destino señala para el buque la muerte en un "desierto de aguas". Pero nada de eso ocurre aún y todo aún no deja de ocurrir, no hay entonces ni inminencia ni resolución, la eternidad de un instante ocupa en el tiempo de la descripción el universo del buque.

### V

Horacio Quiroga ha dividido su libro *Los*

desterrados en dos partes. La primera ("Ambiente") incluye "El regreso de Anaconda", en la segunda ("Tipos") aparecen una serie de narraciones cuyas historias coinciden en una zona prefigurada ya en la primera parte y cuyos personajes acostumbran a abandonar un relato para intervenir en otro. No es ésta una simple colección de cuentos, su estructura parece buscar un resultado novelístico.

Una gran novela de la selva misionera que describa con certeza la región sin caer ni en el color local, ni en la moraleja, ni en la ejemplaridad, tal parece ser, en *Los desterrados*, el objetivo de Quiroga. Porque no se trata de presentar meros ejemplos -los "tipos"-, personajes que nunca son ellos mismos agobiados por la responsabilidad de representar a toda una comunidad; ni tampoco de montar un "ambiente" característico para que las acciones de los "tipos" se encuentren mecánicamente motivadas sólo por el hecho de habitar determinada zona geográfica. No se trata de esto; sin embargo, Quiroga mantiene, en la estructura de su mejor libro, una división característica de la "literatura regional", exhibe sus relatos como meras descripciones de una región y sus hombres, pero al mismo tiempo desplaza, de forma que creemos definitiva, cierta moral de la generalidad para abocarse, como Orgaz a las pequeñas tablillas de su techo, a la singularidad de sus personajes y situaciones.

Allí está entonces "El regreso de Anaconda", un relato que al realizar la zona servirá de marco (un marco inquieto, siempre por venir) a las historias de Joao Pedro y Tirafofo, de Van Houten o lo que queda de él, de Juan Brown y Santiago Rivet, de Orgaz, de Malaquías Sotelo, del doctor Else. Esta zona que, extraña a sí misma, acompañará la agnía del hombre muerto. "¿Qué pasa, entonces? ¿Es ése o no un natural mediodía de los tantos en Misiones, en su monte, en su potrero, en su bananal ralo? ¿Sin duda! Gramilla corta, cono de hormigas, silencio, sol a plomo..."

#### BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland: "El efecto de realidad" en *El susurro del lenguaje*. Barcelona. Paidós. 1987.  
 "Lección inaugural" en *El placer del texto*. México. Siglo XXI. 1982.  
 GENETTE, Gerard: "Fronteras del relato" en *Análisis estructural del relato*. Bs. As. Tiempo contemporáneo. 1974.  
 QUIROGA, Horacio: *Anaconda*. Bs. As. Losada. 1984.  
*Cuentos de amor de locura y de muerte*. Bs. As. Losada. 1973.  
*El desierto*. Bs. As. Losada. 1977  
*El salvaje*. Bs. As. Losada. 1963  
*Más allá*. Bs. As. Losada. 1975  
*Los desterrados*. Bs. As. Losada. 1979  
*Los "trucs" del perfecto cuentista*. Bs. As. Alianza. 1993.

#### NOTAS

1. Cfr. También para el problema de la "descripción al detalle" el artículo de Quiroga "Una serpiente de cascabel" en *Idilio y otros cuentos*. Montevideo. Claudio García y compañía. 1945.
2. "Las Cazadoras estaban representadas esa noche por Drimobia, cuyo destino es ser llamada yarara-cusú del monte, aunque su aspecto sea bien distinto. Asistían Cipó, de un hermoso verde y gran cazadora de pájaros; Radínea, pequeña y oscura, que no abandona jamás los charcos; Boipeva, cuya característica es achatare completamente contra el suelo, apenas se siente amenazada. Trigémima, culebra de coral, muy fina de cuerpo, como sus compañeras arborícolas; y por último Esculapia, también de coral, cuya entrada, por razones que se verán enseguida, fue acogida con generales miradas de desconfianza."
3. Creemos que es en este sentido que debieran pensar se las relaciones problemáticas de Quiroga con la llamada "literatura regional".
4. Es posible reconocer en esta voz que cierra "El almohadón de plumas" el eco de las disertaciones de sabios e inventores de algunos relatos de *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones.  
 Habría que precisar las relaciones que las obras de ambos autores mantienen con ciertos saberes científicos, técnicos o esotéricos. Para apuntar una conjetura diremos que en Lugones el modo de presencia de la "ciencia" se diferencia de la mera intención didáctica o de la motivación narrativa tal como lo hemos señalado en Quiroga. Algunas de sus narraciones se construyen en base a una teoría que es necesario poner a prueba y que encuentra en la literatura el lugar apropiado para su demostración. Es así como estos relatos se transforman en verdaderos campos de experimentación científica en los que la ficción se constituye como laboratorio de precipitación de saberes.

## POR UNA LITERATURA DE IMAGINACION (A propósito de "Los objetos" de Silvina Ocampo)<sup>1</sup>

JUDITH PODLUBNE

Por encontrarla relativamente cerca de la obra de Bianco y de Wilcock, y decididamente ligada a la vida de Borges y de Bioy Casares, hay quienes ubican a Silvina Ocampo entre los "fervorosos hacedores de la literatura de imaginación"<sup>2</sup>. Las conclusiones que de aquí se derivan son tan previsibles como insuficientes: al tiempo que denotan los rasgos que su narrativa comparte con la de estos autores, descuidan la singularidad de sus relatos. Así y todo, sin ánimo de disentir con esta apreciación, incluso con el manifiesto propósito de encontrarla acertada, ella nos anticipa un problema más complejo y de difícil resolución en el curso de este trabajo. Antes de ahondar en la narrativa de Ocampo, antes de dar con un sitio seguro a partir del cual explicarla, sería necesario reflexionar acerca de lo que con premura se ha dado en llamar "literatura de imaginación".

A pesar de que no se ha reflexionado en torno a esta noción -puesto que si bien sus alcances adquirieron en la década del 40' y del 50' un reconocimiento importante en el ámbito periodístico y ensayístico, no fueron sometidos a un trabajo de elaboración crítica- la fórmula intentó nuclear, en principio y con cierta indeterminación, a los considerados "géneros no realistas"<sup>3</sup>. Esta definición, tan vasta como insuficiente, permitió y promovió que en diferentes momentos de nuestra historia literaria, se designara con el rótulo "literatura de imaginación" a aquellos autores y a aquellas producciones excluidas de los centros de interés. Así como en la década del 40' la antinomia "literatura de tesis/literatura de

imaginación" tuvo una notable repercusión en el panorama literario, en las décadas posteriores la oposición se desplazó a "literatura de compromiso/literatura de imaginación". Lo que en ambos casos permaneció fue la primacía de las literaturas realistas y el complementario desdén por aquellas que no lo eran. Todo esto, por supuesto, planteado según un grado de generalidad que habrá que revisar más detenidamente pero que no constituye en esta ocasión el propósito de nuestra tarea. Atendiendo a aquello que centralmente nos interesa, esto es, al modo en que la narrativa de Ocampo participa a la vez que se distancia de esta clasificación, es que procuraremos ensayar un acercamiento provisional y acotado a la noción que, aún sin definirla, nos posibilite avanzar en nuestro desarrollo posterior. Permítasenos entonces el tiempo y el trabajo de un desvío.

En un ensayo sobre Stevenson<sup>4</sup>, Marcel Schwob describe el efecto que produjo en él la lectura de *La isla del tesoro*. "Recuerdo claramente, dice Schwob, la suerte de sobresalto de la imaginación que me produjo el primer libro de Stevenson"<sup>5</sup>. Luego de esta afirmación, intenta un desarrollo minucioso y conmovedor de ese sobresalto que, según nos atrevemos a señalar, comunica el sentido de lo que el propio Schwob denominó la "literatura imaginativa". Si atendemos a ella, es precisamente para evitar la tentación de reducir la literatura de imaginación a la llamada "imaginativa". Una y otra parecen diferir en la narrativa de Ocampo no sólo por el efecto que provocan sino además por el interés que las impulsa.

Un "certero instinto de imaginación"<sup>6</sup>, la intención clara, legítima, de buscar y conseguir una resolución sorpresiva domina a ésta última. Se trata de una literatura ocurrente, fabuladora, fantástica o aventurera; todo, sin desmedro de estas condiciones a las que hemos entregado nuestras lecturas de infancia. Una literatura que según creemos, y en esto reside la principal diferencia, reconoce en estas cualidades valores a priori, umbrales a los que el "instinto de imaginación" debe llegar para alcanzar desenlaces sorpresivos. Ligada a estas exigencias, orientada a producir estos efectos, la imaginación es pensada como una estrategia dispuesta a desplegar un proyecto preexistente. Su fuerza ya no reside en afirmar su "voluntad de irrealidad"<sup>7</sup> sino en limitarla ejerciendo su "voluntad de realización". De allí que lo imaginario se expanda en un dominio determinado, aquél que la intención literaria le ha dispuesto, y resulte entonces, tan sólo, un componente de la obra. Tal vez un componente privilegiado, sin dudas el único capaz de conjurar esa "voluntad de irrealidad" que habita en la imaginación.

De acuerdo a un plan previamente establecido, la literatura imaginativa organiza y desarrolla formas (géneros, motivos, temas) al tiempo que hace evolucionar personajes y caracteres, según resultados esperados. En el interior mismo de esas formas, complicando la evolución de estos personajes, ocurrirá en Silvina Ocampo la "literatura de imaginación". Lo imaginario dejará de ser entonces un componente para volverse coextensivo del movimiento mismo de la obra, para ser su movimiento. La "literatura de imaginación" resultará ser aquella que reserve, sin reducir, la distinción entre lo real y la irrealidad; no según un tercer término que vuelva a las dos instancias la misma, sino bajo el movimiento que permita el paso tenso de una a otra, que provoque la continua transformación de ambas. El valor de esta literatura será el resultado de la tensión entre la fuerza de irrealidad que la recorre y su inevitable voluntad de realización. Un resultado inestable, nunca el mismo, puesto que ha hecho de la imaginación una fuerza de di-

vergencia y de esa divergencia, un objeto de afirmación.

En una entrevista que le hiciera Tamara Kamenszain, Bianco recuerda "Cuando yo entré a *Sur* me propuse de común acuerdo con Victoria Ocampo que la revista publicara más *literatura de imaginación*, que aparecieran cuentos que trataran de *evocar* la realidad y no se contentaran con *describirla*, que fueran, en suma, más allá de la mera verosimilitud sin invención"<sup>8</sup>. La diferencia que nos importa, aquella que al momento de definir la "literatura de imaginación" se muestra como la más relevante, parece ser para Bianco su posibilidad de evocar la realidad en lugar de describirla. Creemos saber a qué se refiere cuando descarta a la descripción como procedimiento, porque conocemos la filiación que ésta guarda con las poéticas realistas. No tan evidente resulta sin embargo, el modo en que liga la imaginación a la evocación de lo real.

Según se ha definido, evocar es "traer alguna cosa a la memoria o a la imaginación"<sup>9</sup>, si apartamos por un momento el sentido que la aproxima a la memoria, ocurre que la imaginación es el destino en que se cumple esa tarea. Un destino impropio, si aceptamos que ella es menos un expediente seguro, que el salto por el cual la realidad, esa voluntad de realización que ella es, se distancia de su constitución definitiva<sup>10</sup>. Si no obstante insistimos en la distinción de Bianco es precisamente porque nos pone a resguardo de esta primera definición. Evocar la realidad, en un sentido que esquive su descripción, es menos atender a lo que ella es, que dejarse atraer por lo que no está. Del valor que otorguemos a esta ausencia dependerá siempre el carácter de la evocación.

Así, ya sea que la consideremos como aquello de lo real que no se da circunstancialmente a la presencia y tiene entonces la forma de un misterio, o la pensemos como aquello que en lo real permanece necesariamente ausente y configura entonces el sitio de una falta; en ambas ocasiones, por vías encontradas, la evocación aludirá a esa "capacidad" que tiene el lenguaje de permitirnos disponer de lo que no está. En

el primer caso nos acercará sin más a la resolución del enigma, en el otro en cambio, encontrará la fuerza que desborda sus propias posibilidades.

Aunque sin dudas es esta última perspectiva la que decide el valor de la "literatura de imaginación", habrá que señalar no obstante que la evocación compromete siempre los dos sentidos a la vez. Es en relación a la creencia de que evocar supone recuperar lo que ha pasado o volver a presentar lo que no está, que la evocación nos deja siempre oír su llamado. En él, lo que aparece es menos la capacidad de representar los objetos a distancia, que la distancia propia de toda representación. "No sólo ignoro absolutamente todo lo que sucede en el mundo que se me evoca, dice Blanchot, sino que esta ignorancia forma parte de la naturaleza de este mundo"<sup>11</sup>. La evocación deja de ser condición y causa de lo evocado para transformarse en la fuerza que nos envía "más allá de la mera verosimilitud sin invención".

La evocación sin lo evocado parece decir el sentido que Bianco reservó a la "literatura de imaginación". En la fragilidad de ese punto donde toda descripción está vedada porque el reconocimiento es imposible, lo que aparece no es ya el sentido de una ausencia bajo las garantías del presente, sino el impulso mismo de lo ausente como tal, la fuerza de ausentar las cosas con el fin de atraer no su presencia sino su falta. En la grieta que esa falta delimita, la evocación, que ya no afirma lo evocado, que parece no afirmar nada, ni siquiera a sí misma, nos deja oír la distancia de la imagen en el interior de las cosas. Fiel a la ausencia, la evocación no nos devuelve idealmente los objetos, no los trae a la memoria ni a la imaginación, sino que suspende en ellos su pertenencia al mundo y en nosotros el reconocimiento de aquél. Permanece entonces el alejamiento que la evocación provoca y que parece ser su condición.

La evocación sin lo evocado es la voz que llama y hace irrumpir, en el interior mismo de lo real, su carácter imaginario. Es el tono discreto y apenas enfático que la aparición de lo imaginario suele elegir en los relatos de Silvina Ocampo. De todas sus

protagonistas quizás haya sido Camila Ersky quien de manera más radical se haya visto atraída por él. Inadvertidamente, Camila se pliega a esa extraña voluntad por la cual lo que ocurre se apodera de nosotros y nos obliga a "(...) pasar de la región de lo real, en que nos mantenemos a distancia de las cosas para disponer mejor de ellas, a esa otra región donde la distancia nos retiene."<sup>12</sup>. En pocos relatos, esa distancia, que no está tematizada, que apenas se insinúa, mantiene la intensidad que ejerce en "Los objetos"<sup>13</sup>.

"Del modo más natural para ella y más increíble para nosotros" Camila empieza a recuperar misteriosamente todos los objetos que había perdido a lo largo de su vida. Ocurre de improviso que estando sentada en el banco de una plaza, "acariando sus guantes de cabritilla manchados", se siente atraída por algo que brilla en el suelo. En este primer encuentro recobra una pulsera que había extraviado hacía más de quince años y su reacción, por única vez a lo largo de relato, es la de una emoción próxima al milagro. Con la aparición de la pulsera se inicia entonces una serie de apariciones que amenaza con no tener término. Ella empieza a recordar con nitidez los objetos que poblaron su vida y éstos aparecen puntualmente en su memoria. La felicidad del comienzo se transforma paulatinamente "en un malestar, en un temor, en una preocupación". Y es en esta transformación donde el relato, con una anécdota aparentemente superficial, encuentra su exacta densidad.

Es poco lo que sabemos acerca de Camila Ersky, sin embargo es suficiente para intuir que en la trivial relación con los objetos se decide su rasgo más singular. Por un lado, el narrador nos cuenta que "la idea de ir perdiendo las cosas, esas cosas que fatalmente perdemos, no la apenaba como al resto de su familia o a sus amigas". La sensación que experimenta, lejos de confundirse con la indiferencia o el conformismo, obedece a la creencia (a ese modo ambiguo de la creencia que es el presentimiento) de que conservarlos "la despojaría un día de algo muy precioso". Por otro lado, sabemos también que de una manera ape-

nas extraña Camila mantiene con los objetos perdidos una estrecha proximidad. "A veces los veía. Llegaban a visitarla como personas, en procesiones, especialmente de noche, cuando estaba por dormirse (...). Muchas veces le molestaban como insectos (...). Muchas veces por falta de imaginación, se los describía a sus hijos, (...) para entretenerlos."

Así, el desinterés frente a la pérdida, que no es en modo alguno el hábito de perder, y la proximidad con lo perdido, que no se confunde con la felicidad de recobrar, son los gestos que la describen sin psicologismos, con la precisión y el cuidado necesarios. Uno y otro muestran en ella la atracción que ejerce la distancia cuando el alejamiento es la visión que se tiene del mundo. Intimamente, en esa instancia donde la intimidad indica "la vecindad amenazante de un afuera vago y vacío", Camila Ersky sabe que toda pérdida es esencialmente inevitable porque en ella reside el secreto corazón de los objetos. Si "por valiosos que fueran, los objetos le parecen reemplazables" es no porque cuente con la facilidad de volver a obtenerlos (de hecho, no la vemos volviendo a comprarse lo que pierde) sino porque cree en que esa precariedad constituye la forma de su naturaleza. Algo en ella parece intuir que los objetos que nos rodean, antes de extraviarse, sin importar incluso que se pierdan o no, están desde siempre faltando a sí mismos. A aquello de sí mismo cuya fuerza garantiza su pertenencia a lo real y su permanencia en el mundo.

Tras el episodio de la pulsera, la naturaleza de las apariciones se transforma. Siguen ocurriendo inadvertidamente pero atraídas ahora por la memoria de Camila, por su aparente poder de recordar. Lo que en principio parecía ser una aparición milagrosa se multiplica de pronto en una sucesión de apariciones promovidas por un incontrolable ejercicio de la memoria. "Comenzó a recordar con más precisión -dice el narrador- los objetos que habían poblado su vida; los recordó con nostalgia, con ansiedad desconocida. Como en un inventario, siguiendo un orden cronológico invertido, aparecieron en su memoria la pa-

loma de cristal de roca, con el pico y el ala rotos; la bombonera en forma de piano; la estatua de bronce, que sostenía una antorcha con bombitas de luz; el reloj de bronce; el almohadón de mármol, a rayas celestes, con borlas; el antejo de larga vista, con empuñadura de nácar; la taza con inscripciones y los monos de marfil, con canastitas llenas de monitos". La enumeración exasperante, el peso y la vulgaridad de la descripción, si bien anticipan el agobio final, resultan en este punto la medida del esfuerzo a que parece someterse la memoria de Camila. En un camino que sin dudas acabará por conducirla al infierno, recordar los objetos perdidos se transforma en el modo de devolverlos al mundo, de hacerlos nuevamente presentes. Nada más ajeno a las creencias de Camila Ersky, ni más imprescindible a los intereses del narrador.

Preocupado por hacer de "Los objetos" un relato de asombro, el narrador a quien la historia le parecería "tediosa" de no ser "patética" encuentra en el recuerdo esta extraña capacidad de "descubrir objetos perdidos". En una intervención que parece ser casi una confesión de principios señala con tono intencionado: "Me da vergüenza decirlo, porque ustedes lectores, pensarán que sólo busco el asombro (...)". El interés por justificar lo asombroso como cualidad del relato atribuye a Camila este poder sobrenatural que la convierte, a ella, en un personaje esotérico y a nosotros, en lectores de cuentos fantásticos. Como no podría ser de otro modo, lo que atrae a este narrador es el carácter excepcional de un episodio que altera la trivialidad del mundo. La extrañeza de la anécdota se reduce así a un efecto narrativo.

Sin embargo, si pensamos por un momento en que es este mismo narrador quien nos transmite la despreocupación de Camila Ersky frente a la pérdida y su intimidad con lo perdido, llama la atención que sea precisamente él, que ha sabido advertirnos sobre gestos tan singulares en Camila, quien los olvide y transforme esta singularidad en un rasgo sobrenatural. Hay entonces un narrador que comprometido con la interpretación fantástica del

relato elige creer en la insólita capacidad de recobrar lo perdido por medio de la memoria y resuelve que "A través de una suma de felicidades Camila Ersky (entre), por fin, en el infierno". Pero hay también el olvido de ese narrador en relación a sí mismo, la irrupción de una voz que siendo la voz narrativa, no es sin embargo propiedad del que narra. Para esa voz, hasta el momento inaudita, cuyo tono es el de la evocación puesto que confía en que lo que aparece es la desaparición de los objetos, su condición de ausentes, para esa voz, decíamos, el relato finaliza en el instante en que Camila percibe que los objetos ausentes tienen "(...)esas caras que se les forman cuando los hemos mirado durante mucho tiempo".

#### NOTAS

1. El presente trabajo forma parte de una investigación individual que la autora realizara en el marco de la Beca de Estudio y Perfeccionamiento otorgada por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe, durante Julio/Diciembre 1994.

2. Cfr. Noemí ULLA, *Invencciones a dos voces*, Bs. As., Torres Agüero Editor, 1992.
3. Cfr. el uso de esta noción que se realiza en Jorge Rivera, "Panorama de la novela argentina 1930-1955" en *Capítulo n° 86*, Bs As, 1975 y Eduardo Romano "El cuento argentino 1930-1959" en *Capítulo n° 83*, Bs.As, 1974.
4. SCHOWB, Marcel, "Robert Louis Stevenson" en *Ensayos y perfiles*, México, FCE, 1987.
5. SCHOWB, Marcel, Op.cit., pp.36.
6. WOOLF, Virginia sobre Stevenson en *La torre inclinada*, Barcelona, Lumen, 1977.
7. Cfr. PODLUBNE, Judith, "De la forma del mundo" (sobre "La continuación" de Silvina Ocampo), publicado en *Boletín/4* del Grupo de Teoría Literaria de la UNR.
8. "Cuestión de oficio", entrevista realizada por Tamara Kamenzain a José Bianco, en *Ficción y reflexión*, México, FCE, 1986.
9. *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Vigésima primera edición, Tomo I, Madrid, 1992. pp.928.
10. Cf. PODLUBNE, Judith, Op.cit. .
11. BLANCHOT, Maurice, "El lenguaje de la ficción" en *Boletín/1*, Grupo de Teoría Literaria de la UNR, Rosario, 1993, pp.4. Traducción de Sandra Contreras.
12. BLANCHOT, Maurice, "Las dos versiones de lo imaginario" en *El espacio literario*, Bs As, Paidós, 1969, pp.250.
13. OCAMPO, Silvina, "Los objetos" en *La furia*, Alianza, Madrid, 1982. De aquí en adelante, aquellas citas que no contengan indicaciones específicas corresponderán al relato precitado.

# BREAK

## (Apuntes sobre "El perseguidor", de Julio Cortázar)

GABRIEL LLUSA

**B**reak: a usu. solo instrumental passage in jazz, folk, or popular music. ¿Qué de la música, qué atributo, si cabe alguno, desde la música posee "El perseguidor"? nada, ninguno; o mejor dicho: ningún atributo desde el lenguaje: como la literatura.

"El perseguidor" desbarata ese arrogante ejercicio que consiste en reconocer "correspondencias", modos de intercomunicar estados de atención, entre la escritura (palabras, frases, fragmentos) y el sonido. Lo "músico" del arte de narrar reside en la gracia de apreciar cierta comunión emotiva entre esa incontrastable vivencia temporal que es la música y la literatura. Los jazzmen suelen llamar *feeling* al don de experimentar esa comunidad emotiva a través del sonido de la música.

Todo lo que se pueda decir acerca de "El perseguidor" conlleva un defecto original: que sólo pueda decirse desde la miserable humanidad de la escritura. Porque para acceder al corazón de la literatura, al igual que para acceder al corazón de la música, deberíamos tener la posibilidad de situarnos - de convertirnos - en no-humanos, en la negación absoluta de todo cuanto somos, el complementario inmóvil - entretanto silencioso - de nuestra fugaz, pero durativa al fin, existencia. Entonces, Johnny Carter, "el hombre que dice que no es capaz de pensar", ¿existe? ¿Qué es Johnny Carter? El puente; pero no un puente apercebido del hecho de ser tal, sino tan sólo un puente, sin más atributo que el de ser el puente: un puente por el cual la música fluye de o desde sí hacia nosotros, evocando a Keith Jarrett. Y esta es la analogía que deberíamos establecer con la literatura.

"La poesía es no tener algo que decir y decirlo; nada poseemos".

JOHN CAGE, *Temas y Variaciones*

"La música es la única realidad perceptible para el hombre en la que el tiempo queda gobernado. Arrebata de nuestra carne esa flecha de pasado-presente-futuro que nos fue clavada en el instante de nuestro nacimiento y que sale disparada de nosotros, en ofensivo anonimato, en el momento de nuestra muerte". Para Johnny Carter, la música deja de ser una "realidad perceptible" para transformarse en un puro estado de conciencia permanente, el existir mismo desde y por el cual, por decirlo de algún modo (y aquí resulta ineludible la experiencia de Bruno - Cortázar, nosotros, a fin de cuentas), habla.

No existe lenguaje alguno que posea un término capaz de dar cuenta del habla, irreferiblemente presente, que es Johnny, que es la música: "Antepongo minuciosamente las palabras a la realidad que pretenden describirme, me escudo en consideraciones y sospechas que no son más que una estúpida dialéctica", señala Bruno. En "El perseguidor", la literatura debe dar un paso hacia atrás, debe replegarse y arriesgar una palabra que al menos permita vislumbrar este fenómeno, teniendo que admitir, para no enmudecer, el hecho de quedar cautivada por la descripción. *El regodeo de la descripción es la fidelidad.*

El habla de Johnny es continuo advenimiento: es estrictamente lo que en el jazz se denomina *improvisación*. Contrariamente a lo que declara Cortázar, no hay parámetro de comparación posible que permita concederle a la improvisación en el jazz un carácter semejante - y por lo tanto atributos semejantes - al falaz automatismo de la escritura proclamado por el Su-

rrealismo. La realidad de la música es *plus verba*, o, para insistir, ajena a la palabra.

La música no es medio para alcanzar una realidad otra; es, si puede decirse de alguna manera (de nuevo), una realidad *otra*: improvisar en jazz es anteponerse, dar un paso hacia adelante del acontecer de la música para atraerlo y atraparlo para sí, haciendo efectivo instante por instante, el fluir de la música de manera evidente ("Vuelve mi boca flagrante y que sea una trompeta de mentiras/ soplada dulcemente", precisa Dylan Thomas en *Oh hazme una máscara*): hacer que el suceso tenga lugar a partir de un estado previo de conocimiento, una suerte de precognición que a la vez sea el pródromo, en un sentido rigurosamente etimológico, el ocurrir de ese habla.

Tal como afirma Johnny: "Estoy parado en una esquina viendo pasar lo que pienso, pero no pienso lo que veo", el habla consiste en la aprehensión del tono justo, algo así como recoger la aguja del pajar de la música, oír, auscultar el instante previo al advenimiento, su anunciación, para encauzar (encauzarse) en este pródromo: «La música es permanente; sólo escuchar es intermitente», señala Thoreau.

Oponiéndonos a la idea de *improvisación* que trata de sostener Cortázar, idea que según él remite a una creación que no está sometida a un discurso lógico, la improvisación, si su concepto puede ser llevado a la esfera de una cierta idea de "discurso", es, por decirlo así, un "discurso" absolutamente lógico, en la medida en que su principio podría visualizarse de la siguiente manera: "Cualquier cosa puede seguir como continuación de cualquier otra (si se parte de no tomar ninguna como base)".

La experiencia de la improvisación podría describirse como una especie de sucesividad sin sucesión (cfr. Borges, Jorge Luis: «Sentirse en muerte», en *El idioma de los argentinos*). La flecha pasado-presente-futuro se fractura, pero no para abrir un abismo *sin-tiempo*, una alucinación ininterrumpida, sino para producir reversiones al cobrar, tanto pasado, presente y futuro, sentido pleno de sí mismos, es decir, identidad propia.

Cortázar utiliza un término feliz: *secuencias*. Las secuencias reemplazan la intuición del tiempo como sistema, por intuición del tiempo como proceso, en el cual cada corte diacrónico desata su propio encadenamiento que le da origen. El presente, en el sentido lingüístico o, mejor dicho, tal como lo concebimos desde la subjetividad (*yo, aquí, ahora*), no desaparece; sólo que el imperio de sus atribuciones, su condición de referente único, queda recortada, pasando a ser un referente más, con idéntico estatuto que el pasado y que el futuro.

Si describiésemos la música desde el punto de vista transitivo-comunicacional, punto de vista de naturaleza completamente empírica que varía de acuerdo a la intensidad de la experiencia, tanto el pasado como el futuro obrarían de igual modo que el presente: cada uno de ellos impondría su propia flecha temporal, es decir, paradójicamente, su propio *presente = yo, aquí, ahora*.

La música suspende el lazo intersubjetivo: tanto Johnny como Bruno son, en sus respectivos estados, dos "tú"; *oyen* en sitios distintos: "No soy yo, yo", afirma Johnny. ¿Quién - o qué - es "yo", entonces? ¿La música? Para reivindicar la condición de intersubjetividad que la lingüística proclama como indispensable para que exista comunicación en el lenguaje (precisemos: para que exista *transmisión*), digamos que la música excede a Johnny, ocurre a y a la vez en Johnny, convirtiéndolos a él y a su saxo en una misma cosa.

"Aquello que hace a la música algo que no pueda reducirse al lenguaje", es lo mismo que hace a la literatura algo que no pueda reducirse solamente a la escritura: "No es culpa tuya no haber podido escribir lo que yo tampoco soy capaz de tocar", asegura Johnny; si la música debe perseguirse en torno a cada acto mismo de ejecución, a cada acto mismo de improvisación, la literatura ¿debe perseguirse en torno a la escritura?

"¿Dónde está la obra del músico? - se preguntaba Gabriel Marcel - No tiene sentido decir que esta obra es la hoja marcada con signos; éste no es sino un boceto desti-

nado a fijar en forma esquemática el pensamiento del músico (...) ¿Es necesario decir entonces que la obra está constituida por las sensaciones que nosotros experimentamos? Pero la realidad misma de este nosotros es singularmente precaria"; del mismo modo, si la literatura fuera la obra del escritor, si estuviese constituida sólo por las sensaciones que nosotros experimentamos, ¿no estaríamos asimilando inexorablemente la realidad misma de este "nosotros" a cada lectura? Bruno escribe la "biografía" de Johnny con un secreto pero asimismo inocultable anhelo: que esta "biografía" sea, en cada acontecimiento de lectura, un *take* (cfr. Cortázar, Julio: "Melancolía de las maletas - Take it or leave it", en *La vuelta al día en ochenta mundos*).

"En el verdadero silencio no hay tiempo o, al menos, hay un breve doblez que escapa del tiempo. De ahí que sea a través de sus silencios que el lenguaje se acerque más a la música. *El verdadero silencio es el silencio de la muerte: la vida no puede susstraerse al silencio*; y entonces nosotros debemos movernos en un " mundo de abstracciones ", como afirma Bruno. Si la música

hace que sea posible conjurar la vida para imponer su realidad, la literatura hace que sea posible conjurar la muerte para imponer su propio silencio. Si no hay salvación posible, que la música y la literatura mitiguen nuestro fatal desconsuelo.

#### NOTAS

1. Cfr. Merriam Webster's Collegiate Dictionary Tenth Edition.
2. CORTAZAR, Julio: *El perseguidor y otros cuentos*, Buenos Aires, CEAL, 1981.
3. STEINER, George: "La música: libertad en el tiempo, libertad del tiempo", en *Ultimo Reino*, n° 18, Buenos Aires, 1988.
4. THOMAS, Dylan: *Poesía completa*, Buenos Aires, Corregidor.
5. CAGE, John: "Temas y variaciones", en *Ultimo Reino*, n° 18, Buenos Aires, 1988 (a este artículo pertenece también la cita de Henry D. Thoreau que antecede).
6. STEINER, George, op. cit.
7. MARCEL, Gabriel: "Musique comprise et musique vécue", en *La vie intellectuelle*, 25-5-1937; reimpresso en *Présence de Gabriel Marcel*, cahier 2-3, París, Aubier, 1980.
8. STEINER, George, op. cit.

## POR AMBAS PARTES. (Sobre "La ocasión", de Juan José Saer)

JUAN PABLO DABOVE

El recorrido de *La ocasión*<sup>1</sup> es el recorrido que se le impone a un pensamiento. El pensamiento de Bianco, su protagonista, podríamos suponer, si no fuese que ese recorrido asume una forma tal que en él se comprometen, y en última instancia se arruinan todas las dimensiones y los valores que parecen sostenerlo, sobre todo la posibilidad de su atribución a un sujeto llamado Bianco. Más exactamente: en la novela se narra el *encuentro* entre un pensamiento riguroso y llevado adelante de manera consecuente con una experiencia habitual: la de los celos. Experiencia que por la "presión" del relato se transforma al punto de ocupar todo el espacio narrativo; al punto de darnos tanto de ella como del pensamiento al que afecta de manera profunda, una versión inédita.<sup>2</sup> Para reproducir este encuentro o entregar de él una versión ajustada, tal vez sea conveniente respetar algunas de las escansiones o parciales desarrollos que la novela propone.

De Bianco importan poco sus orígenes, su nombre o su ascendencia. Estos son sólo momentos oscilantes del espectáculo que él ha sabido montar en torno suyo. El narrador, inclusive, ya en la primera página, y con una afectación algo exagerada (que nos recuerda al Saer "clásico" mas que ninguna otra página de la novela), se deshace, resolviéndolos, de estos problemas. Lo que en Bianco importa, en principio, lo que en él absorbe por completo la atención, es su actividad, la exacta determinación de la índole de su actividad. Así, no diremos de Bianco que es un prestidigitador, ni un ilusionista, ni un telépata. Esto no significa

desconfiar de su poder de dominar, por la simple imposición de su mente, la versatilidad de lo visible, sino que sus dotes, con todo lo histriónico que ellas conllevan y que lo hicieron célebre, son sólo un momento derivado de aquello que Bianco tiene siempre como su convicción más íntima, como su "simple verdad": la naturaleza secundaria de la materia. *Bianco es un pensador*, y en tanto que tal, concibe la realidad de modo dualista. Por un lado el "orbe espiritual", que se agota en una pocas figuras simples y sus eventuales combinaciones. Por otro lo material, el "magma pantanoso" cuya única justificación es servir de medio para el orden del espíritu. Decimos medio, pero la relación de los dos círculos es más bien de expresión que de profundidad. Lo material se presenta siempre ante el pensamiento como el *signo* de lo espiritual. Es por eso que el costado pragmático de Bianco, su capacidad de dominar las cosas y los hombres es, sobre todo, capacidad de interpretar rectamente los signos, de leer el mundo como una diversa prosa que invita a lúcidos intérpretes. "Todo aquello que nos enseña algo -alega Deleuze - emite signos, todo acto de aprender es una interpretación de signos o de jeroglíficos".<sup>3</sup> Lo material es aquello que, vehiculizando el signo, siendo la inflexión donde él se hace visible para el ojo del sabio - que no condesciende ante su prestigio y su falsa realidad- a posteriori desaparece o debe desaparecer. Para Bianco esa dualidad no implica en principio ningún antagonismo, sino más bien un equilibrio del que toda su personalidad, cada uno de sus actos, es el atributo.

En ese sentido, su capacidad para las cosas mundanas subraya mejor su carácter ajeno a ellas. En cada lugar se comporta como todo el mundo (no elude ninguna de las facilidades del ámbito que le toca habitar), pero lo que para otros es inercia, hábito, en él forma parte de un cálculo deliberado, de una cuidadosa ponderación de los factores y circunstancias que conduce, siempre o casi siempre, al éxito. Así, el tiempo de su vida es un tiempo lleno de sentido: el progresivo recubrimiento de la realidad y un propósito, que es, para Bianco, como decir de la realidad consigo misma, la imposición de lo espiritual, su manifestación en tanto que tal.

Vista desde esta perspectiva, la trampa de los positivistas de París, aunque lo llena de oprobio, es sólo un obstáculo que interrumpe ese desarrollo, generando como reacción otro: "Si los adictos de lo secundario, de las aglomeraciones residuales que constituyen la materia, habían ganado una escaramuza, él podría tomarse una revancha escribiendo contra ellos, que una velada en un teatro no puede no ser aniquilada por el tiempo sin dejar rastros, pero que un escrito, una suma de pensamientos concatenados y puestos uno debajo del otro sobre una hoja blanca y después multiplicados por la imprenta, era algo indestructible. Que él debía perderse otra vez, durante años, en la penumbra, y resurgir con esas páginas luminosas".<sup>4</sup>

Se trata, no de una transformación, sino apenas de un retraso, del retorno a la vía secreta de un proyecto hecho público demasiado prematuramente. El espíritu se recoge en sí mismo para evitar su pérdida. La travesía por continentes y circunstancias no significa, al fin, más que un accidente que no afecta a una esencia. Las tierras, las casas, el matrimonio, son todos preparativos o prefiguraciones para la obra por venir, aquella que dará su nombre a la inmortalidad y a su verdad la luz que siempre le convino. Todo podría haber seguido así, y de hecho todo sigue así hasta el momento en que, por entera casualidad (y esa casualidad es decisiva), Bianco ve como "Gina, con los ojos entrecerrados y una expresión de placer intenso y, le parece a

Bianco, un poco equívoco, le está dando una profunda chupada a un grueso cigarro que sostiene entre el índice y el medio de la mano derecha. En otro sillón, con una copa de cognac en la mano, inclinado un poco hacia ella, Garay López le está hablando con una sonrisa malévolamente, y Bianco no puede precisar si la expresión de placer de Gina viene del cigarro o de las palabras de Garay López que, a pesar de sus ojos entrecerrados, parece escuchar con atención soñadora".<sup>5</sup>

Algo ha ocurrido en el preciso momento en que Bianco abre la puerta. Sorprende una cierta disposición de los cuerpos, de los gestos, de los objetos en el espacio. Y él, que siempre se había movido entre las cosas con naturalidad e innegable pericia, por primera vez encuentra una situación incomprensible. Eso que ha sucedido tiene un significado, algo sin duda ha pasado, a lo que Bianco es sensible: "Cuando [Gina] desaparece cerrando la puerta tras de sí, una sensación, no totalmente extraña al llanto, a la crueldad y al peligro, invade la pieza, entre los crujidos levísimos de los muebles y del piso encerado y el bramido discreto de las llamas en la chimenea".<sup>6</sup> No puede sin embargo adivinarlo, no sospecha siquiera acerca de en qué dirección debe indagar. A esa *suspensión* ("no sé qué pensar") la llamaremos, en un primer acercamiento, *celos*. Pero el término no designa aquí un mero vacío de los signos, una extenuación o equívoco. De repente, en el mismo lugar, en el mismo gesto, otro signo ha surgido, para el que el pensamiento no estaba preparado, que interpela al pensamiento de modo diferente y del que se sospecha, en definitiva, que no es connatural a él. Debemos especificar entonces, para no incurrir en trasposiciones indebidas, la existencia de dos versiones de los celos, que complican dos tipos de signos diversos, como asimismo dos tiempos heterogéneos: *los celos como pasión mundana*, en contraposición a lo que denominaremos *la experiencia de los celos*.

En los celos mundanos, que son para Barthes, «una forma del malhumor»<sup>7</sup>, la ocasión, como momento de rareza absoluta, da paso a una seguridad no menos ab-

soluta (Barthes: los celos van de la imagen al pensamiento, a una determinada forma de pensamiento, a la que cimentan). ¡Así que era esto!, dice o quiere decir el celoso. La ocasión, considerada desde este punto de vista revierte su identidad sobre el pasado: como en un relato bien ejecutado, todos los signos se disponen en función de ella, todos indican al presente. Tiene siempre, según se ve, la forma del reconocimiento, pasa de los signos a la verdad que incesantemente - tal cosa cree el celoso - ellos vehiculizan. El otro retorna bajo la forma de una imagen, que puede ser terrible, que necesariamente es falsa, pero que es siempre familiar: el traidor, objeto de recelo y de suspicacias sin término; huella de la ocasión en nuestro tiempo.

En la experiencia de los celos, por el contrario, la ocasión conserva intacta su fuerza, pero las reacciones que desencadena son otras: ¿cómo ha podido ocurrir esto? ¿qué es esto que ha ocurrido? ¿ha ocurrido, efectivamente, algo? Y estas son preguntas que se hacen a nadie: pura manifestación de incertidumbre (en los celos mundanos, en cambio, el interlocutor es bien definido y la fuerza ilocucionaria es siempre el reproche). Esto es así porque el suceso, con lo que tiene de imprevisto, interrumpe toda comunicación espiritual entre Bianco y Gina. No azarosamente, la posibilidad de contacto telepático es el exclusivo tema de sus extrañas o banales conversaciones.

Por este acto, que los distancia infinitamente, Gina se convierte en algo inhabitable, sin verdad y sin reverso, algo de lo que no se comprenden los límites o la lógica, qué puede y qué quiere en cada exacto momento. Algo, en suma, *irreal*. Este es el segundo rasgo (complementario del primero) que define a la experiencia de los celos: la irrealización del objeto.

En la pasión mundana las cosas ocurren de otra manera: deforma a su objeto, tal vez enormemente, quedándose así del lado de la falsedad. Esta es la célebre *ceguera del celoso* ante el mundo, modo en que el pensamiento reniega de sí para mejor afirmarse. Bianco no puede ver, literalmente, que Garay López muere de fiebre, que la ciu-

dad padece una peste, que realmente se ha cometido un crimen horrendo. Este modo del pensamiento haría de la ocasión una *idea fija*, un signo más fuerte y por lo mismo más claro, que se impone a todos los otros. La preferencia que el objeto amado nos dispensaba se convierte ahora en signo de aversión o de ocultamiento. En la experiencia de los celos, los signos de preferencia siguen siéndolo, y tal vez más radicalmente, pero presentifican, con no menor intensidad, la inmensidad de aquello que nos excluye, todo el mundo donde no nos encontramos ni ya nunca nos encontraremos. Extremando las cosas, diremos que se trata de un mundo del que nos basta sentirnos excluidos, sin saber a ciencia cierta - Bianco nunca lo sabe - si realmente existe. O mejor, su modo de existencia se agota en el hecho de señalar una ausencia, ser esa ausencia.

Ahora bien: ¿de qué naturaleza es, para el celoso, esa irrealidad que imputa al objeto de sus celos?. En principio, no ha de ser espiritual, toda vez que, para Bianco, lo espiritual no es una ficción, fruto del delirio o la esperanza humana, sino la realidad misma, o al menos la forma directora de lo real. La materia, por su parte, no es la apariencia engañosa (aunque efectivamente engañe), ni la trampa que nos tiende lo secundario, sino la mediación por la que el espíritu comunica consigo mismo, la cara visible de los signos. Lo irreal se da en una tercera instancia que podemos denominar *lo corporal*. Lo corporal, adelantamos, posee su signo, Bianco mismo lo describe como «un complejo mecanismo que atravesando la barrera del presente, no cesa de enviar signos». <sup>8</sup> Signos que Bianco, sin embargo, no puede recoger, porque no remiten a una instancia espiritual que le sea accesible, sino que parecen ir, de lo visible, a la fuerza sin nombre, sin forma y sin preferencias que habita en él. Lo corporal es, entonces, lo que está "detrás" de lo material, lo que sustrae lo material a la dialéctica por la cual se reúne con el espíritu, sustrayéndose a la vez a sí mismo, dado que el espíritu es aquello que podría aprehenderlo. Por lo corporal, lo material aparece ante Bianco, pero apare-

ce como la presentificación de la ausencia de algo. O mejor, de dos cosas: a la vez de lo corporal, cuya naturaleza es la sustracción, y de lo espiritual, porque se trata de un campo ajeno a su soberanía (que algo falte al espíritu de la manera en que aquí lo hace provoca que el espíritu falte a sí mismo)

Esos signos que Bianco recibe son entonces equívocos, pero lo son al punto de que él puede dudar (aunque nunca sabrá si legítimamente o no) de su naturaleza de signos. Porque, en principio, no le están dirigidos, no parece haber detrás de ellos una intención que los guíe o justifique (ni siquiera la maldad de Gina, como a veces tontamente da en pensar), o un código que los sustente. Y sin embargo, y por una extraña paradoja, sólo a él están destinados, hay en ellos la promesa de una revelación, la fuerza de una verdad más extraña que la pequeña certidumbre que Bianco cree no cesar de buscar. Bianco escruta, dolorosamente, cada uno de los gestos de Gina, cada uno de sus rasgos o sus palabras buscando con incredulidad, de a ratos con desesperación, algo, una respuesta. Se confunde subjetivamente tanto como actuando responde legítimamente, o mejor, por completo. No es que a través de una interpretación consecuente (a la que a veces llama "su guerra") pueda recuperar un suceso enterrado en el tiempo y en la memoria. Porque no es seguro que la infidelidad de Gina haya ocurrido en realidad, y si hubiera ocurrido, ¿no sería casi algo banal, algo de lo que un pensador como Bianco, que tanto conoce y ha vivido, que domina a los hombres tanto como a la pampa inhóspita, podría fácilmente deshacerse?. No, porque lo que la palabra «ocasión» nombra, no solo ha ocurrido, sino que no deja incesantemente de ocurrir, y es el acontecimiento de la extrañeza entre Bianco y Gina. La pregunta por la ocasión es la ocasión misma. Inasible, insoslayable: por lo mismo, lo que aleja a la ocasión de la oposición real / irreal, ocurrido / no ocurrido. Bianco nunca puede preguntarle a Gina qué ha pasado realmente esa tarde, y hay a la vez una necesidad "psicológica" y otra narrativa que sostienen el silencio (en

última instancia, son la misma necesidad).<sup>9</sup> Es ese silencio lo que constituye la novela, lo que provoca que todo lo que pasa, sea para Bianco nada o menos que nada. La ocasión como episodio de traición real o presunta es causa de la ocasión como extrañamiento, como pérdida de toda certidumbre, pero también, y no menos rigurosamente, a la inversa.

La ocasión es el punto en que el pensamiento de Bianco se anonada, cae. Punto sin retorno, porque lo que podría ayudarlo a salir, el pensamiento, es precisamente lo que ha caído, su caída constituye la ocasión, al extremo de no saber ya qué es y qué no es pensamiento: "(...) no sabe que lo que ha empezado a llamar el mes anterior pensamiento, dos meses atrás lo que antes era su pensamiento ya lo ha catalogado como delirio, y él, Bianco, que le ha dicho tantas veces a Garay López que el sabio es indiferente al frío y al calor, al abrigo o a la intemperie, a la ganancia o a la pérdida, se sorprende a menudo estremeciéndose al ver cómo las hojas se secan al sol de febrero o los animales deambulan, atontados, por los corrales."<sup>10</sup>

Dijimos que por los celos, por la insalvable distancia que los celos interponen entre los humanos, el amado se convierte en irreal. Pero, por lo mismo, podríamos decir que éste adquiere una realidad extrema. Para Bianco, que la observa y la escucha hablar con Garay López con una pasión más profunda que el interés, Gina habla "(...) como desde detrás de un tul transparente, igual que si nosotros estuviésemos moviéndonos en otro espacio, en otras épocas, como si ella sola fuera parte del presente y nosotros chapaleáramos, disgregándonos, en el pasado."<sup>11</sup> Pero el presente en el que habita Gina es un tiempo extraño, ya que es un presente en el que nadie, y menos que nadie Gina, está presente. La ocasión es la fuente del tiempo novelesco, pero asimismo la causa de su retorno o anulación, porque es un tiempo en el que nada pasa, lo que no significa, claro, que no sea pródigo en hechos, en diversas conjunciones y disyunciones de la materia, pero son hechos a los que les falta un signo que los

justifique, que los haga claros e irreversibles.

Por poco que lo pensemos, esa es la misma situación del hijo de Gina, que misteriosa y tal vez ominosamente se agranda en su seno, misterio y amenaza derivada de su situación de hijo que carece de padre, y de nombre, y de propósito. No azarosamente, el misterio de ese hijo bien puede hacer las veces del misterio del mundo, y usurpar sus mismas imágenes: "(...) el magma de materia en acción, agitándose en combinaciones y en transformaciones sin límite, los charcos abigarrados de sustancia entrechocándose y entremezclándose, sin otra finalidad que esa fabricación constante de humores, de tejidos, de concreciones repetitivas, pasajeras, monótonas, inhumanas, las cuatro o cinco variaciones del mismo rumor adverso, persistente y sin sentido".<sup>12</sup>

Por otro lado dijimos que los signos a los que la experiencia de los celos es sensible, acercan a Bianco no un mundo, sino el sentimiento de la exclusión de un mundo, aún si éste no existe. Pero, por estar allí la verdad de la ocasión, aún si no existe, posee toda la gravitación de la existencia. De eso que Bianco vislumbra con pasión depende todo su ser, espíritu y materia se convierten por un único movimiento en momentos derivados de aquello de lo que dependen sin que sea su origen; se convierten en lo secundario.

Bianco no sale nunca de este extravío. Como a fin de cuentas es un sabio, como tal vez ama a Gina más de lo que creía, decide (o sería más justo decir que algo decide en él) ir en el sentido de ese extravío, profundizándolo. No renuncia a nada, no olvida nada, pasa (pero es una pasaje en el que nada pasa, porque implica para Bianco una transformación completa) a otra forma del pensamiento, del cual la ignorancia es el origen, la «ocasión», haciendo de ella la posibilidad de su amor. Sobre el fin de la novela leemos, y tal vez sea un símbolo suficientemente claro: «(...) para

defenderse de la fuerza adversa, para escapar del aura, piensa que lo más prudente es no esperar nada, no desear nada, no dejarse arrastrar por el imán insidioso que hace de todo su ser una brizna de metal inerte desplazándose a toda velocidad, irresistiblemente, hacia lo desconocido. Pero cuando sus rodillas encuentran el borde del banco, eso mismo contra lo que quiere luchar lo hace olvidarse de sus propósitos. De modo que se sienta en el banco y, dispuesto a concentrarse, cierra los ojos y se inmoviliza".<sup>13</sup> Bianco se transforma en otro hombre. Encuentra fuera del desierto lo que el desierto, encarado por Bianco con demasiada sabiduría, nunca pudo darle. Experimenta así que el pensamiento justo, el que lo hace afín a la llanura (no un hombre del desierto, sino un hombre desértico), a su incesante revelación, es el que al extremo de la reflexión descubre: "No pienso, no tengo nada en que pensar".<sup>14</sup>

Septiembre de 1993

#### NOTAS

1. SAER, Juan José: *La ocasión*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1988.
2. Ostensiblemente, el tema de la novela es el de los celos. No se trata de eso, sin embargo: más bien, de que los celos imponen una cierta temporalidad, una cierta manera de ser del mundo narrado. Por una singular transformación, en la novela los celos no ocurren en el mundo, sino que son el mundo.
3. DELEUZE, Gilles: *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, p. 13. (Trad. Francisco Monge)
4. SAER, Juan José: *op. cit.*, pp. 30/31.
5. SAER, Juan José: *op. cit.*, p. 39.
6. SAER, Juan José: *op. cit.*, p. 43.
7. BARTHES, Roland: *Fragments de un discurso amoroso*, México, SXXI, p. 56. (Trad. Eduardo Molina)
8. SAER, Juan José: *op. cit.*, p. 218.
9. cfr. BARTHES, Roland: *S/Z*, México, Siglo XXI, p. 113. (Trad. Nicolás Rosa).
10. SAER, Juan José: *op. cit.*, p. 160.
11. SAER, Juan José: *op. cit.*, p. 218.
12. SAER, Juan José: *op. cit.*, p. 212.
13. SAER, Juan José: *op. cit.*, p. 245.
14. BLANCHOT, Maurice: "La novela 'L'Etranger'", en *Falosos Pasos*, Valencia, Pretextos, 1977 (Trad. Ana Aibar Guerra).

# CESAR AIRA: UNA VARIACION SOBRE EL REALISMO

SANDRA CONTRERAS

Hacia el final de *El llanto*<sup>1</sup> y aun después de lo que pareciera ser la resolución de la novela resuena una pregunta: no "¿qué es lo que en efecto ha sucedido?", sino una pregunta de la cual todo el relato es -podría decirse- la experiencia: "¿cómo es posible que esto haya sucedido?, ¿cómo es posible que esto me haya sucedido a mí, precisamente a mí?". Puntuado por la irrupción discontinua de una realidad tan irrevocable -y a veces atroz- como increíble ("cada cosa pasó como una explosión de realidad increíble, todo parecía hecho para escribirse con rasgos de fuego en mí, y en nadie más que en mí"), la narración de *El llanto* no es el relato de acontecimientos que puedan clasificarse como verdaderos o falsos, reales o ficticios; es, en otro sentido -y sin por esto convertirse en la síntesis de las dicotomías anteriores-, el despliegue de un vínculo entre dos términos irreductibles: la neutralidad de lo virtual ("¿cómo es esto posible?") y el punto único y singular de su efectuación ("a mí, precisamente a mí"). Porque es un vacío el que anuda lo virtual y la actualización, *El llanto* es la puesta en escena de una experiencia de (con) la realidad según la estructura propia -problemática- del acontecimiento<sup>2</sup>.

De este mínimo desvío, de esta insistencia de la pregunta, procede lo que en la literatura de Aira podríamos llamar una variación sobre el realismo, la producción de un singular efecto de real. No pienso sólo en *El llanto*, pienso también en sus "ficciones históricas": *Enma*, *El vestido rosa*, *La liebre*. Dar inicio a la argumentación con una referencia a *El llanto* no obedece, entonces, aquí, sino a una estrategia: la de enfatizar

que es en virtud de una *experimentación con el realismo* y no del problema abstracto de la representación que los relatos de Aira nos exigen pensar sus vínculos con lo real.

En este sentido, quisiera referirme en primer lugar y aunque sea brevemente a dos lecturas de cuya confrontación con la que aquí se propone pueden empezar a despejarse los términos del problema. En su artículo "Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva" María Teresa Gramuglio ha visto en *Enma, la cautiva* un recurso extremo a la fantasía ligado a operaciones de inversión y desvío respecto de los tópicos que definen la serie, una desrealización del referente (el desierto del siglo pasado y su régimen) según lo habían elaborado -verosimilizado- los exponentes tradicionales de la literatura del desierto: desde el comienzo, dice Gramuglio, la novela "acude a la función representativa sólo para trastornarla"<sup>3</sup>. Asimismo, y a propósito de *Una novela china*, Graciela Montaldo ha señalado el intento de Aira por restituir en la literatura argentina la dimensión de lo puramente ficcional, de rescatar la historia exótica en su exotismo y obrar así, por los caminos de la pura fabulación y fuera de todo afán interpretativo, una literatura al margen de la Historia<sup>4</sup>.

La síntesis es demasiado apretada y descuida, sin duda, matices valiosos para una consideración de estas lecturas. Aún así, lo que aquí nos interesa destacar es que en uno y otro caso, o bien en relación al referente, o bien en relación a la historia, lo que define la literatura de Aira es el ensayo de un *gesto antirrepresentacional*, el recurso a la ficción pura -autónoma- en la que encuentra a

su vez -y precisamente en virtud de su autonomía-su límite y su frontera<sup>5</sup> representación y la servidumbre del referente, queda por otro atrapado -cautivo- en su propia seducción: encuentra sus límites -su frontera- en la *parcialidad de un gesto* que hace de la exacerbación del juego inventivo la clave de su diferencia con otras tendencias narrativas coexistentes y posibles." (subrayados nuestros). Inverosimilitud o fabulación: tales son los rasgos que definirían por *negación* las relaciones entre los relatos de Aira y los parámetros de verosimilitud que otros textos han establecido en el sistema literario<sup>6</sup>. De modo que, aun cuando se postule el término negativo de la dualidad o, mejor, precisamente porque se lo postula en tanto término complementario según el movimiento dialéctico de la oposición, estas lecturas presuponen, y aunque parezca obvio decirlo, el orden de la representación y su condición de posibilidad.

Los relatos de Aira, sin embargo, nos parecen conformarse según unos presupuestos y unas preguntas por completo diferentes de aquellos que se derivan de un orden representativo. Si producen un efecto de real no es en virtud de una pretensión de plenitud referencial -pretensión, por lo demás, hoy imposible- pero tampoco su vínculo con el realismo radica en el cuestionamiento de la *posibilidad de representar*. Si escapan al orden de la representación no es porque desrealicen o fabulen, o porque en ellos la representación se muestre imposible, sino porque el modo en que formulan la pregunta por lo real, el modo en que en su respuesta la repiten y la hacen diferir, excluye el concepto y el sentido mismo de la representación<sup>7</sup>. Ni *representativos* ni *antirrepresentativos*, los relatos de Aira postulan un *realismo de una naturaleza diferente*, suspenden la pregunta misma por la representación (la de su posibilidad o su imposibilidad)<sup>8</sup> e imponen una *pregunta nueva*. De los términos singulares que dan forma a esta variación intentaremos dar cuenta en lo que sigue.

## 1. Volverse real

Para empezar a delimitar los términos del problema, podría decirse entonces que el realismo de Aira arruina el orden de la

representación por el modo en que se explicita, se enuncia, y se impone desde el comienzo, como *constatación*. Así, por ejemplo, en *El vestido rosa*<sup>9</sup>:

"Lo advertió por primera vez: la vida se hacía real", (p. 38);

"Al despertarse [Asís] había pensado que, aunque nada podía parecerle más real que lo sucedido esa mañana, quizás de todos modos, fuera una ilusión (...) [Pero] nada era más real, nada. Al revés: lo otro tenía algo de sueño, de incomprendible; algo, muy poco. Porque él seguía en la realidad: lo probaba el hecho de que tuviera la prenda minúscula en las manos". (p. 85)

Una y otra vez el efecto de real se constituye en la *enunciación* y *afirmación* de una perspectiva: "Esto es real". Como si dijéramos que el "somos lo real" que en la retórica realista es connotado por los detalles insignificantes<sup>10</sup> es lo que aquí, de un modo directo, se explicita. Aun así, es *el hecho mismo de la afirmación* y no *lo que se afirma*, lo que importa. Si el realismo de Aira es, en principio, una fuerza afirmativa, no es porque supone el simple retorno a la ilusión de que un reencuentro entre el objeto y su expresión es posible (Barthes) sino porque es, *ante todo*, la irrupción de una perspectiva que se afirma en cuanto tal, porque más allá de la representación se impone desde el comienzo, esto es, *inmediatamente*, como una *fuerza de constatación*:

"Pero es real, muy real, demasiado real, o simplemente real, y todo el horror está en que lo sea... real al fin, que es justo lo que nos hemos repetido miles de veces que no podía ser nunca..." (*El llanto*, p. 73)

El realismo de Aira es *inmediato*: hay un punto en el que para los personajes o para el lector, de golpe y sin mediaciones, la realidad *se hace real*, *se vuelve real*. No se trata, sin embargo, de una simple rehabilitación de la inmediatez, de una simple vuelta -en el sentido de una regresión- a ese estadio previo al de la representación moderna en que el mundo se define como una presencia en sí, sin delegación ni repetición. Por el contrario, la afirmación del realismo se

articula en la literatura de Aira según la forma de un "volver", pero a la vez el "volver" que la define y que da la forma de su "inmediatez" difiere del "volver presente" que funda la representación. Si el volver presente de la representación implica hacer venir a la presencia en presencia y hacer venir de nuevo lo ausente como doble, copia o restitución, lo que "vuelve" en el volverse real de la realidad en Aira no es un ser que se quiera unidad originaria sino una diferencia en sí que nunca se presenta como tal<sup>11</sup>.

Veamos, por ejemplo, con más detenimiento, *El vestido rosa*. Nada, se dirá en principio, más fabuloso, nada más inverosímil. Sin embargo, si uno atiende al movimiento del relato advertirá que una fuerza a la que con el narrador de *El llanto* podríamos llamar una "explosión de realidad", lo atraviesa y lo sacude de manera intempestiva y discontinua. Así, cada vez que el vestido irrumpe se impone a los ojos de Asís con discreta violencia a la vez que, por el mismo movimiento, se desvanece allí donde aparece. No es la plenitud del objeto o la certeza fácil de su desaparición lo que, cada vez, conmociona sino la irrupción de aquello que, fragmentario, se sustrae allí donde aparece y cuya realidad, entonces, radica menos en la actualidad de su presencia que en una fuerza de *insistencia* y en un efecto de *virtualidad*. Ahora bien, "la realidad -se dice Asís cada vez que el vestido vuelve, intacto y obstinado- siempre se hurtaba". Volver a viajar con el vestidito perdido, entonces, produce en él "la sensación de un sueño"; la muerte súbita de Pacuma -no obstante su rotunda contundencia- deja en los espectadores "un aire de encantamiento"; dar con un cofre y un vestido produce en el resero "la sensación repentina de haber entrado en una fábula": como si, cada vez, una línea de fuga abriera una distancia allí donde nada parece más obvio y más incontestable. Y sin embargo, aun en ese aire de sueño, "nada -dice Asís- era más real, nada". La realidad siempre se hurta, está en otra parte, y a la vez nada es más real -nada más cierto- que ese puro efecto de aparición. Sobre el fondo oscuro de extrañeza -"todo es raro, dice Asís, muy raro y misterioso"- lo real es esa "aparición sin presencia" que en el acto mismo de presentarse introduce, ya, la diferen-

cia. Como en *El llanto*: precisamente allí donde se "presenta" ese efecto de real ("la realidad que se [me] hizo presente, la realidad real", p.46) introduce en lo más próximo un alejamiento infinito ("De pronto sentí que me encontraba muy lejos, muy, muy lejos de donde habría querido estar si en ese momento de puro horror hubiera podido querer algo...") e impide, paradójicamente, toda identificación, todo re-conocimiento<sup>12</sup>. Lo que vuelve en el *volverse real*, no es entonces lo idéntico sino una diferencia originaria por la que lo real no coincide jamás consigo mismo. Por esto, sin duda, el punto en que "la vida se hace real" para Manuel es ese punto en el que la vida se le ha vuelto por completo *otra* y el viaje lo *transformó* (cf. *El vestido rosa*, p.34).

Sin embargo, para dar cuenta de este "volver" habría que enfatizar ahora que aquello que se hace real, según el sintagma que define esta variación sobre el realismo, es la realidad: *el volverse real es el de la realidad misma*. Y no se trata aquí de un mero juego de palabras; se trata, por el contrario, de la operación fundamental que, según lo entendemos, define toda la literatura de César Aira: el acontecimiento de la *transmutación*. El mundo se ha transformado en mundo; la vida se ha transformado en vida; siendo ya brasileño, Mario de Andrade hizo de su obra un dispositivo para volverse brasileño<sup>13</sup>. La literatura de Aira está hecha de estas transformaciones, torsiones imperceptibles, súbitas metamorfosis.

Una transmutación: no la transformación de un término en su contrario sino, precisa y paradójicamente, una *potenciación de lo mismo*. Volvamos a decirlo: el mundo se vuelve mundo, un argentino se vuelve argentino, la realidad se vuelve real. Si, tal como lo dijimos más arriba, el mundo de las identidades y de la presencia ha quedado abolido por el trazado de una diferencia originaria, lo que vuelve no es aquí lo idéntico sino lo Mismo, la identidad producida por la diferencia y determinada entonces como repetición. Más aun, y según la lógica del retorno lo que vuelve cada vez es la "forma extrema" de todo lo que es. La literatura de Aira es, podría decirse, ese punto de inflexión por el que lo mismo se afirma en su devenir y en su diferencia y retorna en la forma de lo extre-

mo<sup>14</sup>. Lo que retorna es lo extremo, el más allá de sí; lo que vuelve en este volverse real de la realidad es el punto extremo de la realidad, lo que con Aira podríamos llamar *lo real de la realidad*, *la realidad real*, ese punto en el que la realidad, desplegando toda su potencia, va siempre más allá de sí, en un más allá que es un intersticio que se abre en lo mismo e impide toda identidad. El modo en que Aira adverbialmente, cada vez, la ocurrencia de lo real da cuenta de esta potenciación, de esta "extremación" de lo mismo: "muy real", "más real", "casi demasiado real".

Ahora bien, hay que dar un paso más o, mejor, una vuelta más para dar cuenta de esta vuelta del realismo: hay que *pasar*, para decirlo en términos de Aira, por el *continuo entre ficción y realidad*. Pensemos en *La liebre*<sup>15</sup>, en el modo en que la novela resiste el binarismo ficción/realidad. Cuando Clarke se pregunta si el vuelo de la liebre fue "un hecho real o una representación" (p.41, subrayado mío), los indios le hacen ver que el modo mismo en que plantea la pregunta es impertinente; si no hay respuesta a la pregunta no es porque se trate de una ambigüedad o de una vacilación entre los términos sino porque el problema que hay que plantear es absolutamente otro. La "explicación" de Alvarito, el movimiento a que somete los argumentos, es aquí iluminadora. Lo que importa, desde la política salvaje -y todo es cuestión de eficacia- es el problema de crear continuos en los espacios abiertos de la pampa; la liebre, en este sentido, al correr entre la isla y el continente crea continuo, "alza vuelo" y en tanto "emblema de la velocidad" hace pensar en un mundo en el que las cosas suceden de inmediato y con esto -prosigue- nos alejamos de la liebre "real" para acercarnos al otro polo; y sin embargo, y dando con esto razón a la objeción de Clarke, "algún elemento de realidad debe haber siempre". Dos cosas importan en el movimiento de esta conversación<sup>16</sup>: Por un lado, la inadecuación entre la explicación y la pregunta; podría decirse que la pregunta por la realidad de la liebre se transforma en el problema de su "eficacia": qué es lo que la liebre *realiza*. Por otro lado, y como efecto de esta transmutación, lo real *vuelve* en la argumentación pero no en tanto el "hecho real" que se opone en bloque a la ficción sino como ese "algo de rea-

lidad" que despunta en el interior mismo de la fábula. Un movimiento similar aunque inverso puede advertirse en la conversación entre Clarke y Coliqueo: Coliqueo declama su adscripción a lo tangible, a la realidad lisa y llana, denuncia el sistema alucinatorio en que vive Cafulcurá según el cual se pretende, contra toda razón, que "un cuento puede pasar a la realidad así nomás, porque se le ocurre", y sin embargo, no bien termina de desmentir las leyendas de animales le encarga a Clarke que le consiga el huevo de pato que asegurará la paz perpetua. No se tratará de leer aquí una suerte de convivencia de órdenes opuestos sino, más bien, una *vuelta* de la fábula: sin pasos intermedios, la fábula vuelve en la forma de la réplica más inmediata y nos hace pasar al otro lado<sup>17</sup>. La irrupción inmediata de la fábula en el diálogo abre en la realidad un intervalo que la lleva más allá de sí: la fábula, constata Clarke, era una "isla" en medio de la vida corriente y normal que encarnan los vorogas -una isla, un paréntesis que se abre *en medio* de la realidad y no su opuesto complementario.

No se trata sin embargo de decir que así como lo real despunta en la fábula, así la fábula irrumpe en lo real. Por el contrario, si la dualidad se desorganiza y los términos cambian de naturaleza es precisamente en virtud de un *recurso a lo imaginario*. Así, por lo menos, se explica en la novela: la eficacia de Cafulcurá -y, como se ve, el problema ya no es el de la representación sino el de la eficacia, el de la capacidad de suscitar efectos- se funda en la afirmación de lo imaginario, no como un mundo de evasión sino como una potencia de variación continua frente a las determinaciones fijas de la lengua (*La liebre*, pp.55-56)

De esta lógica de la virtualidad intentaremos dar cuenta en el punto que sigue; lo que ahora importa retener es la lógica de la "explicación" con la que, creemos, puede definirse toda una poética: si decimos que la dualidad realidad/ficción se desorganiza en virtud de un recurso a lo imaginario es porque en la literatura de Aira *la ficción es la condición del Comienzo*, la ficción en la forma del relato es *lo que había estado antes*. De inmediato, intempestivamente, la fábula emerge y esto es lo único que hace

falta para que el mundo empiece<sup>18</sup>. Y con esto, lejos de volver a las postulaciones que intentábamos rebatir en el comienzo (el universo de Aira es un universo de pura fabulación) hemos pasado *al otro lado del problema*: sólo desde la irrupción de la invención el relato *pasa* a la realidad, no a un término opuesto a la ficción sino a una realidad *transfigurada*, ya, por la emergencia del relato, la fábula, la ficción.

"Al realismo del relato -dice Aira- lo precede la invención de la vida. Para que alguien pueda contar una aventura, antes tiene que haberla inventado, por ejemplo, viviéndola. Aquí hay una inclusión: dentro del realismo, la invención (...), dentro de lo que pasa, está la invención de lo que pasó" (*Copi*, p.16). La precedencia, por supuesto, no es cronológica, lineal. Que la invención preceda al realismo del relato supone que, según un anacronismo esencial, acontece en el "elemento formal" de un pasado absoluto, que se constituye como el "vacío novelesco" del que surge todo<sup>19</sup>: un *punto de inflexión* que funciona como un elemento genético (un nacimiento del mundo y un impulso novelesco) y una potencia de variación<sup>20</sup>.

El arte de Aira es un arte de las perspectivas. El *pasaje* a la realidad supone el pasaje a una realidad *afectada* por la perspectiva de la ficción<sup>21</sup>. Constituido inmediatamente como una perspectiva que se afirma en cuanto tal ("Esto es real") el realismo de Aira se define como efecto de una afirmación inmediata de la invención. Si hay en esto una suerte de *vuelta al realismo* habrá que decir también que son el poder de metamorfosis y el simulacro ("volverse real") los que trazan la vía de este retorno como *regreso desviado*.

## 2. La realidad de lo virtual

Si en el "volverse real de la realidad" hay una "invención", el efecto de real se define a su vez en relación con la *forma de lo nuevo*. No casualmente el ensayo en el que Aira "teoriza" sobre el realismo es el ensayo en el se ocupa de la "innovación"<sup>22</sup>. "Lo nuevo, dice Aira, es la forma que adopta lo real para el artista moderno. Igual que lo nue-

vo, lo real es lo imposible, lo previo, lo inevitable y a la vez: lo inalcanzable." Lo nuevo, como lo real, es lo *inactual*. En este sentido, porque participa del anacronismo de lo nuevo, el realismo de Aira se define a su vez en virtud de una *virtualidad*.

La pregunta que da forma a *El vestido rosa*, no ¿es qué ha sucedido?, o ¿es esto real o imaginario?, sino, como decíamos al principio, *¿cómo es esto posible?*. Lo raro -conjetura Asís hacia el final- no es que el vestido encuentre finalmente su niña: no hay tal vez conjunción más corriente y natural; lo raro es más bien todo ese misterio de la historia que deja atrás y que excede la misma coincidencia. La pregunta tampoco es, entonces, ¿por qué ha sucedido esto? Si así fuera, no tendríamos más que remontar hacia atrás el relato y decir: porque Raúl Pacuma encontró el cofre, porque luego lo descubrió el resero, porque...etc. En efecto, esto es posible. Pero la pregunta que sobreviene en Asís y en Manuel y los sume en la perplejidad, lo que en su insistencia tensiona al relato y suspende toda posible explicación es otra: *¿cómo pudo haber sucedido esto?* La pregunta por lo real deviene de este modo, y en principio, pregunta por su posibilidad.

El relato, sin embargo, no se conforma en la postulación abstracta y lógicamente anterior de lo posible, es decir, de lo posible como lo *realizable*. La pregunta no precede al relato; más bien lo sorprende, inesperada y fortuita, después, siempre después. (Sólo una vez que se han extraviado en ese laberinto de líneas que se cruzan, y sólo después, Asís y Manuel se preguntan cómo habrán podido caer en él; sólo una vez que el vestido ha arribado, mágico, justo a tiempo, Asís se pregunta cómo habrá podido recuperarlo.)

La pregunta no precede al relato; no supone un estado empírico del saber llamado a desaparecer en la respuesta. Por el contrario, su fuerza es precisamente la de acallar todas las respuestas que pretenden suprimirla para forzar la única respuesta que, repitiéndola, la hace persistir. ¿Cómo es esto posible?: la pregunta insiste y a la vez difiere según el problema que cada vez se distribuye y en el que cada vez se desarrolla.

En este sentido, *El vestido rosa* tiene la forma de un *campo problemático*: una multiplicidad de series lo cruzan y lo configuran<sup>23</sup>. Así, por ejemplo, la serie que traza el viaje de Manuel distribuye los siguientes términos: Augusta como objeto de la búsqueda, la posibilidad o la imposibilidad del encuentro, el trayecto lineal de ida y vuelta como empresa de búsqueda, la instancia misma del viaje como línea de fuga. La pregunta inicial -¿será posible o como será posible encontrar a Augusta?- que a lo largo del trayecto se ha ido transmutando -¿cómo es posible que estén buscando precisamente este vestido?- se transforma radicalmente en el despliegue de la serie: la solución empírica que Manuel encuentra -salir del círculo, casarse, tener hijos- lejos de dar término al problema es la condición para que el problema subsista y la pregunta retorne definitivamente transmutada en su naturaleza formal y temporal: ¿cómo es posible?, ¿cómo es posible que Augusta *haya vivido* todos estos años tan cerca suyo y no haberlo sabido? Qué decidir en cuanto a su persona, cómo responder a su destino, es el marco del problema que define la serie de Asís y en el cual se desarrolla la pregunta: ¿Asís es tonto o es inteligente?, ¿no tendría la paz de permanecer en un estado? Pero las soluciones que se van dando a lo largo del relato (Asís es tonto, Asís es inteligente, Asís es un padre que ha perdido a su niña) no sólo no resuelven el problema ("no había decidido su propia situación, que seguía suspendida: no había llegado a ninguna conclusión respecto a su persona"-se lee hacia el final) sino que son también la condición para que la pregunta insista y se transforme, brusca, de un modo radical: ¿cómo es posible que esto *haya sucedido?*, ¿cómo es posible que *haya caído* en esta red?, cómo es posible que el vestido, nuevamente, *haya retornado?*

Ni las respuestas suprimen la pregunta, ni las soluciones suprimen el problema. Porque no precede al relato sino que se da de golpe en un campo problemático, la pregunta -¿cómo pudo haber su-

cedido esto?- desencadena un relato divergente. Lo que sigue a la pregunta, entonces, no es una explicación. Ni siquiera la del azar: el azar no es, sin más, una explicación. Por el contrario, porque es punto de reunión de un desencuentro, porque abre un hiato allí en lo que une, el azar es, en relación a la pregunta, la ocasión de su retorno y de su insistencia<sup>24</sup>.

¿Cómo habrá sido esto posible? Tales, finalmente, y para ser más rigurosos, los términos de la pregunta. Dos aspectos hay que subrayar aquí. Por un lado, su forma temporal: el futuro anterior; por otro, el término específico de la interrogación -¿cómo?- que apunta no a un objeto ni a una causa sino a una distribución, a la disposición de una estructura. Corregimos entonces nuestra formulación inicial: avanzando hacia el pasado y el futuro al mismo tiempo, escamoteando la actualidad del presente, la pregunta por lo real en *El vestido rosa* no es pregunta por lo posible sino, mejor, *postulación de una virtualidad*.

En este sentido, *El vestido rosa* nos obliga a distribuir los términos de otro modo. No es lo virtual lo que se opone a lo real sino lo posible (Bergson). Definido en virtud de una realización futura, lo posible, diríamos con Bergson, se realiza (o no se realiza) según una ley de semejanza: lo real es a imagen de lo posible, lo posible se concibe como la imagen de lo real, y es por lo tanto un principio de identidad lo que media entre los términos y los reduce el uno al otro. Lo posible se realiza (o no se realiza) según un proceso de limitación que selecciona determinados posibles para pasar a lo real y para lo cual pone en marcha un principio de oposición y de contradicción. Ley de semejanza, proceso de limitación: la lógica de lo posible se define en un principio de identidad. Lo virtual, en cambio, opuesto a lo "actual" (lo presente, lo constante, lo fijo, lo determinado) tiene una realidad en sí en tanto que virtual<sup>25</sup>; definido como una *potencialidad*, como una *variabilidad infinita*, lo virtual -dicen Deleuze y Guattari- tiene toda la realidad de una tarea creativa que se opone a la *determinación actual* de las relaciones constantes. (*Mil mesetas*, p.102).

Las series que atraviesan *El vestido rosa*, campos problemáticos atravesados por la instancia paradójica de la pregunta, no se orientan según la lógica de lo posible. La solución de Manuel -salir del círculo, casarse, tener hijos- es radicalmente heterogénea y anacrónica en relación a los términos iniciales del problema: encontrar a Augusta o no encontrarla. La solución no es aquí una realización empírica que obra por limitación de una de las posibilidades sino que en tanto diferenciación -diferencia entre la búsqueda y el encuentro- es la creación de una línea divergente que afirma la multiplicidad de lo virtual<sup>26</sup>.

Volvamos a *La liebre*. Hay, en principio, múltiples versiones sobre la liebre legiberriana y su sentido. Sucesivamente es "el emblema de la velocidad", el personaje clave de la leyenda de Cafulcurá, el personaje de un mito que sostiene a un mundo subterráneo, la gema de un patrimonio familiar, una marca hereditaria, e inclusive una pura alucinación. Ahora bien, ¿es sólo en torno al sentido de la liebre, o a su "ausencia de sentido" que giran las versiones? En la versión de Coliqueo, por ejemplo, la liebre es sólo uno de los tantos elementos que conforman el sistema alucinatorio de Cafulcurá y la versión tiende más bien a hacer variar la historia del cacique que a postular otro sentido de la liebre. En la historia de Gauna la liebre es la gema familiar pero lo importante de la versión es cómo construye otra historia de la Viuda como efecto de la cual la historia misma de Cafulcurá a la vez se modifica. La historia de Juana Pitiley no desmiente la de Mallén en cuanto al sentido de la liebre pero en ella la Viuda crea relaciones por completo diferentes de aquellas en las que entra en la versión huilliche. A su vez, hay otras versiones en las que la liebre ni siquiera aparece y que no obstante se ofrecen como otras tantas perspectivas en torno a la historia del mundo indígena. Si cada versión distribuye una serie de elementos, la singularidad en torno a la cual se distribuyen cada vez los elementos varía de versión en versión. Como si el centro mismo fuera el que se desplazara con cada punto de vista. Y es este desdoblamiento de (son

versiones sobre la liebre pero también, y haciendo diverger el relato, versiones sobre Cafulcurá y sus estrategias; pero también, y bifurcando el relato nuevamente, versiones sobre la Viuda y sus estrategias), es este desdoblamiento, decía, el que permite hablar de una *forma serial* en la novela. Los términos de cada serie están en perpetuo desplazamiento relativo respecto de los de la otra<sup>27</sup> (la liebre, por ejemplo, no funciona del mismo modo en la leyenda de Cafulcurá que en la de Pillán o que en la historia de Gauna) y este desplazamiento relativo no es sino el efecto de una *variación primaria* según la cual cada término está siempre desplazado de sí mismo y según la cual la multiplicación de los sentidos se transforma en la afirmación de la multiplicidad.

La singularidad de cada versión ("Mi pleito familiar -dice Gauna, acertando con la lógica de la novela- es lo único que hay") se afirma al mismo tiempo que la ley del continuo nos hace pasar de un relato al otro: la diferencia ya no se establece entre una versión y otra sino, intrínseca y virtual, en la pura variabilidad del relato; la multiplicación de posibilidades se transforma en potencia de variación. Por esto, cuando *El uruguayo* pasa al mundo real de Copi, pasa a un mundo donde ya "no tiene que suceder nada más para que el mundo siga y [donde] el infinito inherente al relato [su virtualidad, su potencialidad] no se ve afectado" (subrayado mío). *Campo de virtualidad* -y no simple multiplicación de posibilidades-, la literatura de Aira encuentra en esta estructura problemática -experiencia de lo múltiple- su principio de realidad. Con ello, entonces, y en un segundo sentido, el realismo vuelve a ponerse en variación.

### 3. La afirmación del realismo

Puesta en acto de una fuerza activa de metamorfosis, invención incesante de lo real en la realidad, el realismo de Aira se define en virtud de una afirmación. Esto no supone un voluntarismo ingenuamente positivo ni tampoco una vuelta sin más a una retórica realista; tampoco entrar en una

relación dialéctica con el trabajo negativo obrado sobre la estética especular de la representación<sup>28</sup>, es decir, no significa negar -revertir- ese trabajo negativo. Afirmar, en otro sentido, supone escapar a la dialéctica misma de la negación. Definido precisamente en virtud de una *potencia de transmutación* y no de un *poder (fallido o no) de representación*, el realismo afirmativo de Aira excede la dialéctica posibilidad-imposibilidad de representar.

La dualidad (ficción/realidad) insiste pero cambia la naturaleza de su relación. Cada término deviene perspectiva que atraviesa al otro, lo descentra y lo transforma. Por un lado, la literatura de Aira afirma una experiencia de la realidad -*el volverse real de la realidad*-; por otro lado, la ficción pasa a una realidad ya transfigurada por la irrupción previa de la invención. *La vuelta al (del) realismo*, en este sentido, es indisociable, en la literatura de Aira, de una *vuelta al (del) relato* (al relato en sí, en estado puro). La literatura, para Aira, es la garantía o la condición de ese pasaje: ese dispositivo, ese punto de inflexión, que nos hace pasar "al otro lado del espejo".

1993

Este trabajo forma parte de una investigación que la autora realizó para el Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario, bajo la dirección del Dr. Nicolás Rosa, sobre narrativa argentina de los años '80.

### NOTAS

1. AIRA, César: Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.
2. Para la relación problema-acontecimiento, cf. Deleuze, Gilles: "De lo problemático" en *Lógica del Sentido*, Barcelona, Paidós, 1987.
3. En *Punto de vista*, Año IV, N° 14, mayo-julio 1982.
4. En "La invención del artificio. La aventura de la historia", en AAVV.: *La novela argentina de los años ochenta*, R. Spiller (ed.), *Lateinamerika-Studien* 29, Verlag Frankfurt, 1991.
5. Dice Gramuglio: "El desierto de *Ema*, la cautiva (...) se afirma en la fantasía y libera un discurso que, si por un lado exhibe sus rupturas de verosimilitud como una conquista frente a las limitaciones de la representación y la servidumbre del referente, queda por otro atrapado -cautivo- en su propia seducción: encuentra sus límites -su frontera- en la *parcialidad de un gesto* que hace de la exacerbación del juego inventivo la clave de su diferencia con otras tendencias narrativas coexistentes y posibles".

6. Cf. AVELLANEDA, Andrés: "Realismo, antirrealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares", en Hernán Vidal (ed.): *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*, University of Minnesota, Minneapolis, 1985. Aquí se postula que los "desafíos al realismo" narrativo que se insinúan entre 1960 y mediados de los '70 (y que pueden leerse en las obras de Di Paola, Lamborghini, Gusmán, Saer, Aira) se convierte en un ajusticiamiento del canon -la "faena antirrealista" de los años '80- aunque paradójica o extrañamente diez años después que el desarrollo del mismo ya ha sido abortado con la censura y la represión.
7. Los presupuestos derivados del orden de la representación se consideran aquí según han sido problematizados y cuestionados desde la perspectiva deleuziana de la repetición y la diferencia, fundamentalmente en *Diferencia y repetición*, Barcelona, Júcar Universidad, 1988. La representación, para Deleuze, es ese dominio constituido por *vínculos de mediación* -la identidad, la oposición, la analogía y la semejanza, el orden que mediatiza la diferencia conduciéndola y sometiéndola a lo idéntico. (Cf. el cap. "La diferencia en sí").
8. La crítica argentina ha trabajado de un modo central la *impugnación del canon realista* en los textos contemporáneos. Pueden señalarse dos líneas fundamentales: 1) La que ve en el cuestionamiento estético de la facultad representativa del realismo un modo para responder al presente y al orden de lo real, un desmascaramiento y una crítica al discurso autoritario. Emblemático en este sentido es el ensayo de Beatriz Sarlo: "Política, ideología y figuración literaria", en AA.VV.: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Bs. As., Alianza Estudio, 1987; 2) la que ha señalado el modo en que la vanguardia constata la imposibilidad de aprehender lo real, deviniendo así autorrepresentativa y un interminable trabajo de corrección. La crítica de la obra de J.J. Saer es un claro ejemplo. En uno y otro caso se trabaja entonces el modo en que los textos se constituyen en la *imposibilidad de representar*. Nuestra hipótesis es que los textos de Aira operan un desplazamiento sobre lo que ha sido esta impugnación misma para experimentar una *variación sobre el realismo*.
9. Bs. As., Ada Korn Editora, 1984.
10. Cf. BARTHES, Roland: "El efecto de real" en AA.VV.: *Lo verosímil*. Bs. As., Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970.
11. Cf. DERRIDA, Jacques: "Envío" en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Ed. Paidós, 1989.
12. La Vida Nueva, esa "cosa sin parangón", es la forma que adopta lo real en la novela. En torno a él las identidades se desarticulan, las series divergen, la novela se descentra.
13. Estas expresiones recurren en toda la obra de César Aira. Así, por ejemplo en *Diario de la Hepatitis*: "...En mi pequeño paseo alucinatorio por Flores, descubro: que todo es exactamente como era... Más que eso, muchísimo más: que todo es exactamente como era. El mundo se ha transformado en mundo" (Rosario, Ediciones Bajo la luna nueva, 1993, p.27). La transmutación de lo brasileño en brasileño, de lo argentino en argentino, puede leerse en "Exotismo", Rosario, Boletín/3 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, UNR, 1993.
14. Para la noción de retorno, en el sentido nietzscheano con que lo explica Deleuze. Cf. *Diferencia y repetición*, ed. cit., pp. 116.

## EN EL AURA DEL SAUCE, de Juan L. Ortiz, en el centro de una historia de la poesía argentina

MARTIN PRIETO

En el año 1958 David Martínez publica un *Informe sobre la nueva poesía argentina (1930-1958)*. En el mismo señala la aparición de la generación poética del 30, disidente de la de sus antecesores martinfierristas. Ignacio B. Anzoátegui, Alberto Franco, Cambours Ocampo son las cabezas visibles de esta "Novísima poesía argentina". Al margen de la misma, Martínez señala la existencia de otros poetas, parejos en edad con los anteriores, pero menos gustosos de participar en tertulias, cenáculos y grupos literarios: José Enrique Ramponi y Juan L. Ortiz

*"decantado en la pureza recoleta de una poesía que se anima en el hombre y en el acontecer mismo de la vida".*

Se informa entonces que existe una generación del 30, cuya importancia radicaría en suceder a la martinfierrista y preceder a la del cuarenta; de la misma, Ortiz sería un exponente marginal, autor de una poesía "recoleta". En 1958 el poeta entrerriano había publicado 9 de los 12 libros que le conocemos actualmente.

Dos años más tarde, en 1960, Rafael Arrieta publica su *Historia de la literatura argentina*, en seis volúmenes. En el sexto, en un capítulo titulado "Cancioneros patrióticos y antologías", Arrieta nombra por única vez a Juan L. Ortiz. El capítulo es prácticamente un índice sobre cancioneros patrióticos y antologías publicadas; se reseña entonces un *Índice de la poesía contemporánea argentina*, del año 1937, y esa reseña incluye el nombre de Ortiz, quien, en 1960, ya había publicado más del 80 % de su obra.

El año siguiente, 1961, es el año del copyright de *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*, de César Fernández Moreno, que finalmente se publica en Madrid en 1967. El primer intento serio por realizar una historia de la poesía argentina empalidece frente a los objetivos de su autor: realizar un borramiento de quienes eran considerados entonces los más grandes poetas argentinos -Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Enrique Banchs, Alfonsina Storni, Martínez Estrada, Jorge Luis Borges- en favor de Baldomero Fernández Moreno quien vendría a ser así el padre de la poesía moderna en la Argentina. La suerte corrida por la obra de Ortiz en este volumen es la que empieza a ser habitual: su aislamiento tiene que ver sobre todo con su ubicación generacional: historias, panoramas, muestras de la poesía argentina cuya convención capitular tiene que ver con autores y generaciones, no saben bien qué hacer con Ortiz y con su obra, que no se adaptan a la generalización. Fernández Moreno señala que quienes nacieron entre 1898 y 1901 pertenecieron a la generación ultraica; y quienes lo hicieron entre 1916 y 1920, a la neo-romántica. Pero hay un grupo de poetas nacidos entre 1890 y 1897 que no tienen que ver con eso: entre ellos,

*"una notable figura aislada: Juan L. Ortiz".*

El aislamiento de la poesía de Ortiz no obedece, como vemos, a un desconocimiento de la misma, sino más bien a la impertinencia del método de lectura que se le impone. Sobre el final del libro,

15. Bs. As., Emecé, 1991.
16. En relación al movimiento y la transformación de las ideas en la conversación, cf. Contreras, Sandra: "César Aira: el movimiento de la idea" en *Boletín/4*, del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, Rosario, UNR, 1995.
17. Lo absurdo en el teatro del absurdo -dice Aira a propósito de Copi- es este régimen de réplicas inmediatas que siendo todo lo que se puede esperar son a su vez imprevistas e inadecuadas, aceleran el tiempo y en el lapso más breve implican el *pasaje de un mundo al otro*. Cf. Copi, Rosario, Beatriz Viterbo Ed., 1991, pp. 102-104.
18. Cf. CONTRERAS, Sandra: "El movimiento de la idea", art. cit.
19. Cf. AIRA, César: "Arit" en *Paradoxa*, N° 7, 1993.
20. Cf. DELEUZE, Gilles: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.
21. Cf. Copi, pp.31-32. *El uruguayo*, dice Aira, "de inmediato, empieza", y prosigue hasta desembocar en el mundo de las locas que, justamente, era el mundo real de Copi: "En una pirueta del continuo, hemos pasado de la ficción a la realidad".
22. "Innovación", en *Boletín/4*, ed. cit.
23. Cada serie se constituye por términos que sólo existen por las relaciones que mantienen unos con otros; a su vez las series están recorridas por una instancia paradójica que las hace comunicar y ramificar; las series, heterogéneas entre sí, "convergen hacia un elemento paradójico que es como su diferenciante", "elemento que no cesa de circular a través de ellas... y que además tiene la particularidad de estar siempre desplazado respecto de sí mismo, de "faltar a su propio lugar", a su propia identidad", y que debe ser definido como el "lugar de una pregunta". Cf. "Octava Serie. De la estructura" en *Lógica del sentido*, ed. cit.
24. Cf. BLANCHOT, Maurice: "El mañana jugador" en *El diálogo inconcluso*, Monte Avila, 1969.
25. "La realidad de lo virtual consiste en los elementos y relaciones diferenciales y en los punto singulares que les corresponden. La estructura es la realidad de lo virtual". Cf. Deleuze, Gilles: *Diferencia y repetición*, ed. cit., p.338.
26. Las relaciones diferenciales que se dan entre uno y otro término en relación al vestido, los diversos posicionamientos de los personajes en relación a ese objeto virtual, siempre el mismo y nunca idéntico a sí mismo, constituyen una multiplicidad de líneas divergentes. La literatura de Aira no borra las diferencias; por el contrario, es la experiencia de *lo múltiple*, de la diferencia que no cesa de diferenciarse.
27. Cf. DELEUZE, Gilles: "De la serialización" en *Lógica del sentido*, ed. cit.
28. Cf. BARTHES, Roland: art. cit.

Fernández Moreno presenta una "muestra evolutiva" de la poesía argentina, donde incluye un poema de Ortiz, con lo que concluye por poner en escena un síntoma: la de Ortiz es una poesía insoslayable, pero a su vez no se sabe muy bien qué hacer con ella.

En su primer libro de poemas, *El agua y la noche*, de 1932, en su carátula, había escrito Ortiz citando a León Felipe:

"Mi voz es opaca y sin brillo y vale poca cosa para reforzar un coro. Sin embargo me sirve muy bien para rezar yo solo bajo el cielo azul".

Y las historias de la literatura, los esquemas, las muestras, trabajan sobre el coro: un conjunto de voces que interpreta una misma canción, sea ésta modernista, postmodernista, simbolista, vanguardista, etc. Una voz disidente no tiene lugar en la convención de la historia de la literatura.

De Ireneo Funes, el personaje del celebrado relato de Borges, dice su narrador:

"Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos".

En ese orden, la operación de las historias de la literatura difiere en nada de la concepción del pensamiento, según Borges: olvidar diferencias, generalizar, abstraer. Allí está la base de la función pedagógica de las historias de la literatura según las conocemos, del romanticismo para acá: y allí mismo se encuentra también la base de la defeción del método. La literatura es un cuerpo que crece y se modifica a partir de los textos diferentes, textos que algunas veces sucumben ante el rigor del método de la historia de la literatura. Para tomar un ejemplo azaroso y a la vez significativo: las historias de la literatura argentina cuando atraviesan el período de mediados de los cincuenta a principios de los sesenta, la época que la histo-

ria política del país denomina como "caída del peronismo" o "Revolución libertadora", hacen hincapié en, por un lado, la existencia de una poderosa literatura fantástica - las series política y social "determinan" la literaria: se escribe literatura fantástica como una manera de eludir las presiones - políticas y sociales- del presente; por otro lado, y contrariamente, la existencia de una literatura comprometida con las series política y social. De este modo, alguna novela de, en el primer caso, Manuel Mujica Láinez o, en el segundo, David Viñas, son las presentadas como las verdaderamente representativas de la época. Notablemente *Zama*, de Antonio Di Benedetto, de 1956, una de las mejores novelas argentinas, es eludida, por no representativa y por diferente, cada vez que el método "historia de la literatura" vuelve a visitar ese período.

Por cierto, no se trata aquí de realizar una defensa de la despolitización de las historias de la literatura, porque sería quitarles la mitad de su sustento ya que, como señaló T.S.Eliot,

"si se intenta llegar a la comprensión total de la poesía de un período se ve uno forzado a considerar materias que a primera vista guardan escasa relación con la poesía".

sino de pensar en una modificación radical del método: una historia de la literatura en la que manden los textos. No una historia abrumada, como la cabeza de Funes, por los "detalles, casi inmediatos" pero sí una en la que las diferencias no se dejen abrumar por la generalidad.

En 1965, Alfredo Veiravé publica su "Estudio preliminar para una Antología de la Obra Poética de Juan L. Ortiz". Allí sostiene que la poesía de Ortiz, lo que él llama su "Obra total" "responde a tal sentido unitario" que, por un lado, no se la puede antologizar y por otro no se la puede comprender cabalmente si no es en su totalidad. Esta sería una clave para entender lo refractaria que resultaba la obra de Ortiz a la mirada de la crítica: el "mundo orticiano" debía ser leído por completo, y esa completud hablaba tanto de los libros pu-

blicados -nueve hasta ese entonces- como de los inéditos y de los por venir. Sobre el final de esta introducción Veiravé reproduce una carta de Ortiz en la que éste habla acerca de sus libros no publicados todavía. Algunos de ellos no fueron tampoco incluidos en los tres tomos de *En el aura del sauce* cosa que, evidentemente, otorga verosimilitud a la hipótesis de la existencia de un enigmático "cuarto volumen" extraviado entre el cierre de la Editorial Biblioteca, en 1976, y la muerte del poeta, en 1978, y a su vez pone entre paréntesis el conocimiento que tendríamos nosotros, hoy, de la "obra total" de Ortiz. Este "Estudio" es importante también como el iniciador de lo que ya podemos llamar "el mito Juan L. Ortiz". Veiravé sostiene que es casi imposible estudiar su obra sin haber trasegado su compañía,

"sin haber asistido a cierto rito, en el cual el poeta lee sus páginas".

La idea de que el personaje era más interesante que su poesía tuvo, a partir de los años 70 suficiente predicamento, como lo confirman la cantidad de entrevistas publicadas y las "peregrinaciones a Paraná" de las que habla Juan José Saer en 1989.

En 1968, Adolfo Prieto publica un *Diccionario básico de la literatura argentina*, donde establece un paralelo sugestivo: Juan L. Ortiz parece ser para algunos poetas surgidos alrededor de la década del 50 lo que Macedonio Fernández fue para los escritores del grupo Florida, en la década del 20. Esto es; Macedonio sería a la vanguardia lo que Ortiz a poetas como Hugo Gola, Juan José Saer, Aldo Oliva, Hugo Padeletti, o cualquiera de los del grupo *Poesía Buenos Aires*. Ortiz pasaría de este modo del margen de un sistema -el de la historia de la poesía argentina- al centro de otro, cosa que, sin embargo, sólo podrá verificarse cuando esos "neófitos" de 1968 pongan en funcionamiento, en su propia obra, los mecanismos propios de la de Ortiz: sólo entonces *En el aura del sauce* pasará a fundar una "historia de la poesía argentina".

En 1970 se publica *En el aura del sauce*; con una introducción de Hugo Gola. El co-

nocimiento de la "obra total" de Ortiz le permite a Gola, el primero de todos, ser taxativo y radical en cuanto a su valoración: hacia atrás, nada.

Los lectores "nuevos" de la poesía de Juan L. Ortiz contamos entonces con ciertas ventajas con respecto a nuestros antecesores: por un lado, como Gola y todos los críticos que se ocuparon de la obra de Ortiz una vez publicado *En el aura del sauce*, conocemos "la obra total" pero, a nuestro favor, la conocemos no sólo en sí, sino haciendo sistema: conocemos la poesía de Ortiz puesta en funcionamiento en la de Hugo Padeletti, en la de Juan José Saer, en la de Arturo Carrera. Y además, no nos perturba la sombra del personaje. Conocer a Juan L. Ortiz debe haber sido, según los testimonios, una experiencia poderosa. No conocerlo, entiendo, nos permite tener un acercamiento más franco y directo a su poesía.

El azar cronológico nos ha ofrecido el privilegio de las ventajas enumeradas arriba; poder devolver ese privilegio con una lectura novedosa se vuelve entonces un deber.

En 1954, Ortiz publica *La brisa profunda*, su octavo libro de poemas. El mismo incluye el poema "Gualeguay", de más de 700 versos. Este trabajo desarrollará el convencimiento de que este largo poema recoge, por un lado, como si fuese una red, varias de las preocupaciones centrales de la poética de Ortiz desarrolladas hasta ese momento en sus libros anteriores, y precipita, por otro, lo que finalmente va a ser considerado como lo "suyo propio": los poemas de *La orilla que se abisma*.

"Gualeguay" está encabezado por una cita del propio Ortiz:

"...Está en todo mi corazón pero allí / también estuvo mi infancia...".

del poema "Villaguay", de su libro *La mano infinita*, del año 1951; y comienza, propiamente, con la palabra "Pues", una conjunción causal que denota causa, motivo, o razón, que se emplea también como continuativa, ilativa, o aun como adverbio de afirmación, empleada en ese sentido como respuesta: en cualquiera de los casos -cau-

sa, motivo, razón, continuación, ilación o afirmación como respuesta- ese "pues" siempre presupone algo anterior a lo que está haciendo referencia: en este caso, confirmada la presunción por la presencia, como vimos, en la cabeza del poema de una cita del propio Ortiz, la referencia es su obra anterior que viene a desembocar en este poema.

Sigamos entonces, y puntualmente, algunas de las preocupaciones centrales de la obra temprana de Ortiz y veamos cómo se precipitan las mismas en el poema que nos ocupa.

#### a) *El poeta en el paisaje*

El poema "Señor..." de *El agua y la noche* de 1933, comienza con una cita anónima y reveladora:

"He sido, tal vez, una rama de árbol, /  
una sombra de pájaro, /  
el reflejo de un río..."

cita que está en relación tan directa como desviada con el célebre poema "Fui al río...", de *El ángel inclinado* de 1937, que termina diciendo

"Me atravesaba un río, me atravesaba un río!"

En el primero, y en una cita *afuera* del poema, el autor resuelve la relación poeta-paisaje de un modo más o menos convencional suponiendo que la atracción del primero por lo segundo tiene que ver *tal vez* con algo así como una transmigración de las almas. En el segundo caso, la postura es tan novedosa como radical: el río me atraviesa, el río soy yo, yo soy el paisaje, pero además: lo soy ahora mismo. Tal penetración es equivalente para ambos términos de la proposición, por lo tanto, si "yo" soy el río, el paisaje, el paisaje también es capaz de tener los atributos del "yo": sólo de este modo se vuelve posible un poema como "¿Qué quiere decir?", de *La mano infinita*, de 1951, en el que el poeta pregunta al paisaje qué es lo que le quiere decir. Por supuesto, no se trata de una torpe "animación"

según la cual los árboles, los perros o los crepúsculos "hablen" como si fuesen seres hispanoparlantes, sino de una apuesta que está en relación directa con ese cruce entre "el mundo palpable y visible y un reino de abstracción intelectual", como decía Edmund Wilson de la poesía de Valéry que, en el caso de Ortiz, va a tender más a la fusión que al choque o al cruce: es en esa fusión en la que el paisaje va a tener algo que decir. Y es en ese orden que el poeta, ya en "Guauguay", va a escribir:

"Un silencio cortés, extremadamente cortés, ante las cosas y los seres... / Ellos debían aparecer con su vida secreta sólo llamando el silencio, / pero con cuidados infinitos, ah, y con humildad infinita..."

Como Toon Maes, el personaje de *El pintor de la Suiza argentina*, de Esteban Buch, Ortiz podría haber dicho "Yo no pinto paisajes. Yo utilizo paisajes para hacer un cuadro. Porque un cuadro tiene sus propias leyes". Pero la tardía declaración de la autonomía del arte del flamenco-barilochense incluye un concepto impertinente a la poesía de Ortiz: el de la utilización. Ortiz no utiliza el paisaje porque o bien el mismo poeta *es* el paisaje, o bien su representación es tan poco representativa que no tiene posibilidad de ser utilizada como una postal. Leer "Entre Diamante y Paraná", un poema publicado originalmente como plaqueta por El lagrimal trifurca, en Rosario, y republicado en la antología *En el aura del sauce* como perteneciente a *La orilla que se abisma*, confirma la pauta:

"Un cielo de prelluvia/ demora y demora un estupor de grises/ y de azules... de azules, es cierto en inminencia aún de decirse... / lo demoraría/ hasta esa penumbra en que habrá de desleír/ su silencio, al fin, / apenas, éste, apenas, muy apenas, caído"

En Rosario, en el hall de la Estación Fluvial, están los cuadros de Domínguez, conocido popularmente como "el pintor de las islas". A nadie se le ocurriría parafrasear la aposición para llamar a Juan L. Ortiz

"el poeta de las islas": de tal modo rompe la convención poeta-paisaje el autor entrerriano que es inadmisibles, en su caso, cualquier acercamiento que suponga folclore y color local.

#### b) *El poeta en la sociedad*

En *El alba sube*, de 1936, escribe Ortiz: "No, no es posible...", cuya "hipótesis" se resuelve en los últimos seis versos:

"No, la muerte mágica de la música, / ni la turbulenta sutileza, / mientras bajo la lluvia / hombres sin techo y sin pan / parados en los campos, / vacilan al entrar a la noche mojada!"

Y en *El ángel inclinado*, de 1937, en el poema "El río todo dorado...", va a narrar una historia que parece extraída de un manual de literatura naturalista, en su versión miserabilista: la de un niño que ofrece su perrita, única compañía y juguete, por treinta centavos, para saciar su hambre:

"Su juguete. Pero su estómago ardía. / Un chico que ofrece su dicha por treinta centavos. / Hombres míos! El Otoño. No nombréis al Otoño!"

Esta poesía, que ligeramente llamamos "social" por sus asuntos y proyecciones, no debe sorprendernos en un autor que sentía una singular admiración por González Tuñón, uno de los "poetas sociales" argentinos más emblemáticos. "¿Quién da para usted la imagen del poeta?", le pregunta Juana Bignozzi, y contesta Ortiz: Raúl, ah, sí, siempre me ha parecido. Raúl González Tuñón".

Si nos sorprende, en cambio, es porque la "poesía social" goza de mala prensa y mala fama desde hace por lo menos veinte años, y los exégetas de la obra de Ortiz han, a su modo, contribuido a desechar esta parte de su poesía -pensamos, por ejemplo, en el criterio selectivo utilizado por Hugo Gola al realizar la antología *En el aura del sauce* para la Universidad Nacional del Litoral, o en cada una de las intervenciones de la Doctora Edelweiss Serra

que ve misticismo donde debería ver política. La red de "Guauguay", sin embargo, recoge también las preocupaciones sociales de su autor:

"Allí más en contacto con el doloroso rostro de la orilla: / con esos silencios de harapos que me llenaban de vergüenza en el atardecer destacado: yo, con animales 'heráldicos' asomándome a los ranchitos sobre el agua / y a sus camas de bolsas y a sus chicos hacinados contra las pobres lanas vivas... / y el desdén de ese cielo como si todo fuera ya sin mancha..."

"Guauguay" no es sólo un poema, a su modo, "social", sino que también es un poema "político", según puede desprenderse de las referencias explícitas a las revoluciones del 12 y del 17.

Lo que sí hay es una modificación sustantiva en la utilización de los signos de exclamación, modificación de alcances sorprendentes y que, entendemos, está en la base de la exposición de Juan José Saer en el film *Homenaje a Juan L. Ortiz*, de Marilyn Contardi (1994), cuando sostiene que las preocupaciones sociales en la poesía de Ortiz están perfectamente alejadas de los "discursos declamatorios y meros slogans políticos a los que nos han habituado los así llamados poetas comprometidos".

Según Th. Adorno, los signos de exclamación:

"se han hecho insostenibles en su condición de gestos de autoridad con los que el escritor pretende infundir desde afuera un énfasis que la cosa misma no ejerce (...) los signos de exclamación han degenerado hasta ser usurpadores de autoridad, de insistencia en la importancia."

Es posible que en el abandono del uso de estos signos, y en su correspondiente abandono del énfasis y de la autoridad se haya querido ver un abandono de ciertas preocupaciones pero, como vemos, se trata de una voluntad que los textos no corroboran. En "¿Por qué?", de *La orilla que se abisma*:

-Y qué dices de las manitas / que a nuestro lado piden / y se quedan / más acá de la 'contemplación', / tendiéndose para asir lo que les tira el 'minuto' / en una cascarilla / que no llegará a tocar fondo, no?"

### c) El poeta como autobiógrafo y narrador

En "El río tiene esta mañana..." de *El ángel inclinado*, de 1937, el poema "sufre" de una extraña inserción: la de un cuadro narrativo:

"Una mujer que va hacia una canoa. / Hombres del lado opuesto que cargan la suya. / Los gestos de los hombres y el paso de la mujer / y el canto de los pájaros se acuerdan / con el agua y el cielo en un secreto ritmo".

El simbolismo de Ortiz, esa fusión entre dos mundos, es todavía, y claramente, declarativa: Ortiz percibe -y desea que perciba su lector- una comunión entre un cuadro objetivo -una mujer y unos hombres cargando sus canoas- y uno francamente subjetivo -el secreto ritmo del agua y el cielo. Embrionariamente, Ortiz ya está frente al que tal vez sea el mayor desafío de su obra: resolver la fusión de los mundos objetivo y subjetivo en un poema, resolución ideológica que supondrá también una de tipo formal. Sin dudas, en "Guaaleguay" Ortiz resuelve por primera vez y con una efectividad todavía vigorosa tal desafío: un poema narrativo, autobiográfico y celebratorio, resuelto líricamente, ubicándose su poesía en un lugar equidistante de la "poesía narrativa" de buena parte de los mejores poetas norteamericanos de este siglo, y de las narraciones de poetas, uno de cuyos ejemplos sería la novela *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, de Enrique Molina.

El triunfo sobre este desafío puede verse, sobre todo, en la efectiva realización de un poema autobiográfico, forma que P. Lejeune en su célebre tratado había excluido de la autobiografía: una autobiografía, para Lejeune, debía necesariamente estar escrita en prosa suponiendo, entendemos, que en su concepción tal vez convencional de la poesía, ésta, en sus desbordes líricos se convertía en una forma inconveniente para el género.

Jean Starobinski en "El estilo de la autobiografía" nos da pistas más seguras para seguir a Ortiz, tanto en lo que hace al estilo de la autobiografía, como a su motivo y a su destinatario. En cuanto a lo primero, dirá Starobinski:

"el estilo de la autobiografía resultará ser el conductor de una veracidad por lo menos actual. Por dudosos que sean los hechos relatados, la escritura nos dará al menos una imagen 'auténtica' de la personalidad del que 'maneja la pluma".

La autenticidad y la actualidad, en Ortiz, se revelan a través del uso, en "Guaaleguay", de las palabras o giros marcados por las comillas. Dice Adorno:

"no deben usarse comillas más que cuando se transcribe algo, al citar, o a lo sumo, cuando el texto quiere distanciarse de una palabra a la que se refiere". (subr. ntro.)

Ortiz, no cita ni transcribe:

"se ayuda de las comillas para citarse a sí mismo"

como señala Tamara Kamenszain. Sus palabras y giros entrecuillados (escuela vieja, maestra, carreras de sortija, mascaritas, calle, vía, cuñadas, nuevo derecho, como un clarín, hermana mayor, madres, galleta, rancho, idílicas, felices, la libertad, pala, itá-lico) son palabras y giros de los que el autor se quiere distanciar: son las palabras y giros del pasado que este poema autobiográfico viene a recuperar, distanciándose.

Esto está en relación directa con el motivo de una autobiografía. Escribe Starobinski:

"No hubiera existido motivo suficiente para una autobiografía sin alguna modificación o transformación radical en la existencia anterior (...) la transformación interior del individuo -y el carácter ejemplar de dicha transformación- aporta material para un discurso narrativo que toma al yo por sujeto y por objeto".

Como escribió Rubén Darío:

"Yo soy aquel que ayer nomás decía / el verso azul y la canción profana",

esto es: el yo que escribe es el mismo que el yo escrito, pero a su vez modificado. Esa modificación es la que una autobiografía viene a narrar. En "Guaaleguay":

"Pero la palabra habría de recubrir todo con sus gracias exteriores, / en muy rara ocasión el misterio de las íntimas me tocaba- / y el corcel de los años era ciego y tenía gestos ajenos..."

Esa es la modificación: aquél disfrutaba de la gracia exterior de la palabra, éste del misterio de las íntimas, ahora, que el corcel de los años no es ciego y tiene gestos propios.

En cuanto al destinatario, dice Starobinski, refiriéndose a las *Confesiones* de San Agustín, donde el autor se dirige a Dios:

"Al tomar tan ostensiblemente a Dios como destinatario Agustín se compromete a una absoluta veracidad: ¿cómo podría falsear o disimular nada ante quien conoce los reinos y los corazones? Así, se garantiza el contenido del discurso con la más alta caución."

El destinatario, en "Guaaleguay", a partir de sus últimos ochenta versos, es la ciudad celebrada:

"Y yo conocí, oh ciudad, como no lo había hecho antes, tus harapos dormidos y tus lejanas gracias veladas."

Así, la ciudad de Guaaleguay se convierte en la garantía de veracidad del poema, del contenido del discurso. Este punto nos coloca en uno de los lugares más incómodos de este largo poema: el que supone la comprobación de que se trata de un poema celebratorio, de un poema civil, escrito por un autor que escribe "poemas de ocasión": casamientos de amigos, nacimientos de hijos de amigos, publicación de libros de esos mismos amigos, y ahora, los "cientosenta

años" de Guaaleguay. De este modo, Ortiz construye una imagen de poeta convencional, porque responde a la convención en dos órdenes: por un lado, porque juega el rol del "pequeño dios": un extraño en el reino de este mundo; y por otro, o reafirmando, porque responde a las convenciones que socialmente la provincia espera de su pequeño dios: poemas celebratorios.

La convención se rompe, se despedaza, apenas el autor pone en funcionamiento los procedimientos formales de su poesía: esos que van a estar en la base de la poesía de Hugo Padeletti, de Juan José Saer, de Arturo Carrera, y a cuya luz podemos disfrutar de buena parte de la mejor poesía que se escribe hoy en lengua castellana.

### BIBLIOGRAFÍA

- ARRIETA Rafael Alberto, "Cancioneros patrióticos y Antologías" en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1960.
- FERNANDEZ MORENO, César, *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*, Madrid, Aguilar, 1967.
- BORGES, Jorge Luis, "Funes, el memorioso", en *Obras Completas*, Buenos Aires, EMECE, 1974.
- ELIOT, T.S., *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1955.
- VEIRAVE, Alfredo, "Estudio preliminar para una Antología de la Obra Poética de Juan L. Ortiz", en *Revista Universidad* n° 63, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1965.
- ORTIZ, Juan L., *En el aura del sauce*, Introducción: Hugo Gola, Rosario, Editorial Biblioteca, 1970, tres tomos.
- ORTIZ, Juan L., *En el aura del sauce. Antología*, Selección: Hugo Gola, Prólogo: Juan José Saer, Edición: Edgardo Russo y Virgilio P. Zaragoza, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1989.
- PRIETO, Adolfo, "Ortiz, Juan L." en *Diccionario básico de Literatura Argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1968.
- BUCH, Esteban, *El pintor de la Suiza argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
- SERRA, Edelweis, *El cosmos de la palabra. Mensaje poético y estilo de Juan L. Ortiz*, Buenos Aires, Ediciones Noé, 1976.
- CONTARDI, Marilyn (dir), *Homenaje a Juanele Ortiz*, Santa Fe, Taller de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, 1994.
- ADORNO, Theodor, *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel, 1962.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.
- STAROBINSKY, Jean, *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*, Madrid, Taurus, 1974.
- KAMENSZAIN, Tamara, "Juan L. Ortiz: la lírica entre comillas" en *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- DARÍO, Rubén, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

## NOTAS AL "DIARIO DE UN LIBRO" (1972), De A. Girri

RAUL SCARPETTA

### El proyecto

**D**e qué modo y a título de qué un escritor pretende crear contemporáneamente a lo que está elaborando un seguimiento ordenado, una especie de cronología de su trabajo? ¿Sería acaso así posible conocer en sus orígenes y en sus fundamentos una experiencia tan oscura como enigmática como es la del surgimiento de un libro de poemas? ¿Y qué tipo de acercamiento sería este capaz de captar en toda su dimensión y relevancia aquello que está sucediendo en el proceso de escritura?

Estas parecen ser algunas de las preguntas desde las cuales Girri intenta orientar sus reflexiones en torno a la empresa de gestar un libro de poemas. Se trata de *En la letra, ambigua selva* de 1972. Como es sabido, paralelamente a su escritura y como tratando de acompañar su movimiento, Girri al igual que un cronista ha seguido mediante la forma de un diario todo lo que se relaciona con lo acontecido en cada momento y paso por paso en aquel libro. Visto de este modo, el *Diario de un libro* sería algo así como la historia secreta y no revelada del libro, un borrador de su origen.

Lo que no debemos perder de vista en esto es la perspectiva de proyecto que subraya el diario. Por una parte, el diario se señala a sí mismo como un proyecto de lo que podría ser un libro de bitácora capaz de registrar, mantener y hacer explícitos los datos y acontecimientos propios del devenir del libro. Por otra parte el diario es también proyecto porque sin duda consiste en una proyección que intenta hacer emerger las condiciones necesarias de fenómeno poético para de este modo guiarlas dán-

doles forma y volumen en el libro. Se trata pues de proyectar en el libro que aún no es aquello que en el diario se insinúa apenas como posible y como parte de un dominio en el que fluctúan y proliferan las posibilidades.

En definitiva parece adecuado en una primera aproximación considerar el diario bajo este doble aspecto: de proyecto de libro y de libro de proyectos. En el primer caso, el libro "está siendo" con el diario; en el segundo, el libro aún "no es" en el diario.

### El experimento

Lo que pone entonces al descubierto este doble carácter de proyecto del diario es en realidad la forma experimental que el mismo adopta, una forma que evidencia los problemas que intervienen en la composición poética. Y este es el rasgo que nos interesa en este punto.

Al menos así parece querer remarcarlo Girri desde el comienzo en la nota introductoria: "entre enero y agosto de 1971, mientras escribía *En la letra, ambigua selva* quise intentar al mismo tiempo la experiencia de registrar mediante anotaciones diarias, esquemáticas, cuanto se relacionara con aquel libro. Los múltiples avatares de los poemas: génesis, correcciones, variantes, características de los temas, influencias, lenguaje, técnicas, juicios"<sup>1</sup>. Experiencia aquí se liga a experimentación acaso del mismo modo y con la misma intensidad que en la ciencias naturales ("que el poema / se conduzca en la mente como un / experimento en una ciencia natural" dicen los versos de "El poema como idea de la poesía").

Ahora bien, ¿qué significa llevar a cabo

un experimento en literatura?, y aun más ¿de qué tipo de experimento se trata éste que toma la forma de un diario sobre los avatares del surgimiento de un libro. Podría decirse sin dudas que toda experiencia literaria (un poema, un libro de poemas, una novela, etc.) conlleva siempre una base experimental, es decir, una puesta a prueba de recursos y temas propios de la literatura, en fin, un espacio en el cual se ensayan perspectivas, retóricas, como si de una "prueba de laboratorio" se tratase. Si bien esto es cierto, lo importante de destacar en toda experimentación es lo que ella señala en su devenir: la falta de un terreno seguro, la aparición constante en el trabajo de la incertidumbre que gobierna aquello que se está elaborando. Es que nunca se sabe muy bien qué es lo que se está llevando a cabo y menos aún qué es lo pertinente y qué lo irrelevante, qué lo esencial y qué lo accesorio de la actividad.

El *Diario de un libro* parece surgir del intento por resolver estas encrucijadas como tratando de desentrañar y doblegar las dudas inherentes al espacio de la experiencia para de este modo fundar una especie de guía, de punto de apoyo y de apéndice coetáneo en el cual queden registradas las zonas ambiguas que el libro en su proceso de gestación no logra apartar. El experimento consistiría entonces en escribir un diario sobre esos problemas que acarrea la composición del libro para así darles una respuesta y para que de algún modo no dificulten la labor. El diario sería aquí esa fuerza que puede mantener alejadas, a medida que el libro avanza, las más oscuras indeterminaciones del trabajo poético, es decir, su punto de atracción.

Sin embargo, el diario no ha venido a resolver nada, ni siquiera ha aclarado o anulado dudas. Por el contrario hay pasajes donde se resiente este fracaso y donde es posible percibir la discordancia o fractura abierta entre el gestarse del libro y la observación de ese fenómeno. Ciertas anotaciones como la siguiente nos hacen pensar en un desajuste y aún más en la falta de una mirada que sea capaz de apartar aquello que no conviene al trabajo: "Al avanzar el libro el desasosiego progresa. Perspectivas del vacío que seguirá. Ni si-

quiera el escepticismo con que se contempla lo ya hecho, lo que queda atrás."

Es por eso que podríamos aseverar que el diario es el espacio mismo en el que habita la incertidumbre gestada por el libro. De este modo bien se comprende que su carácter de experimento sólo pruebe que no ha logrado extraer ninguna certeza de su ensayo, ni verificar ninguna hipótesis, ni tan siquiera comprobar alguna intuición acerca de lo que es o debe ser la experiencia poética. Aquí reside toda la dificultad del diario y toda su consistencia resultante de ser un experimento y de presentarse entonces como una prueba que apuesta a desmantelar, descomponer y descifrar lo que tantos escritores modernos y tantos críticos se empeñan en descubrir: ese enigma, tan improbable como indeterminado, que es la creación poética.

El experimento del diario, el diario como experimento en tanto materia de acercamiento a la experiencia del libro no ha probado por lo tanto nada de lo que es su acontecer. Es que la experiencia del libro y el experimento que es el diario han tomado carriles diferentes, se han mantenido desde siempre incomunicados, sin una vía de enlace posible. Pero entonces ¿qué es el "diario de un libro"?, y sobre todo ¿por qué parece subsistir aún la creencia en él, en un cierto poder que albergaría, como si al fin y al cabo algo de sus anotaciones fragmentarias nos pudiesen revelar lo que es la simple presencia de un poema?

### El "recurso al diario"

Sería conveniente entonces comenzar otra vez formulando las siguientes preguntas: ¿por qué justamente un diario?, ¿por qué se ha elegido esta forma que es el diario como la más acorde para posibilitar un acercamiento a la experiencia del libro?, y además ¿cuáles son las condiciones que éste posee y por las cuales lo legitimaría frente a otros modos de escritura?

Es cierto, no podemos evitar un cierto asombro, el que provoca el simple hecho de estar leyendo un diario *sobre* un libro. Se escriben diarios sobre viajes o simplemente diarios pero diarios sobre libros es al menos poco frecuente. A lo sumo nos en-

contraríamos con notas que podríamos calificar de ensayos en las que un autor dice explicar los pormenores que lo llevaron a concebir su obra. Piénsese en el célebre ensayo de Poe posterior a la composición del poema donde de alguna manera vuelve a escribirlo desde otra perspectiva de modo que ha tenido que atravesar en forma oblicua el itinerario descrito en él. Pero aquí sin duda se trata de otra cosa, acaso de lo mismo pero en sentido inverso.

Habría al menos dos razones para justificar esta elección de la forma-diario y que al mismo tiempo la diferenciaría de otros tipos de acercamiento como pueden ser un ensayo de interpretación o un apéndice postscriptum. Está en principio el hecho de que llevar el diario de un libro supone un seguimiento contemporáneo al momento de su gestación. De este modo parece ofrecerse siempre bajo el movimiento de un aparente presente ininterrumpido e irrepetible. Es que lo que se juega y persiste en la elección del diario es la creencia de que cronologizando esa aventura se asegurará una cierta precisión respecto de lo que está ocurriendo en su proceso. En el diario, cualquiera sea su objeto existe una suerte de exigencia que obliga a quien escribe a creer en una especie de verdad que poseería el calendario, como si la continuidad y efervescencia que imponen sus días ofrecieran la verdad de los acontecimientos que en él se disponen: "esto sucede aquí y ahora, esto ha sucedido"<sup>2</sup>. Este sería el gran beneficio y la mejor garantía que ofrece el diario: el calendario.

Es por ello también que el Diario de un libro puede ser leído en su aspecto de relato, no sólo porque en cierta forma narra una historia -la del gestarse del libro- sino sobre todo porque sus anotaciones anhelan representar cotidianamente lo acaecido en determinado momento, como si el devenir del libro pudiese responder a una estructura diegética. Así no habría posibilidad de equívoco, o mejor, todo el fundamento del diario consistiría en este gran equívoco de tomar las cosas tal como si así hubieran sucedido en ese tiempo que él mismo registra. En este sentido el diario podría ser considerado como una práctica cotidiana que intenta arraigar el movi-

miento del libro a referencias de orden mundano para sí preservarlo y fijarlo por medio de fechas en el tiempo común del calendario. El libro en cambio tratará siempre de imponer un corte de amarras con aquello que lo ligaría a un tiempo ordinario.

Pero a la vez no podemos dejar de considerar que el diario aquí se presenta para quien escribe como un recurso que serviría de apoyo a la experiencia. Recurriendo a sus mecanismos de preservación, a la docilidad de su régimen que incluye todas las formas imaginables de narración, a su espacio sin fórmulas previas, el escritor se encuentra en la posición de poder rescatar todo aquello que resulta expulsado de la textura final de un libro: observaciones que provocan lo ya escrito o ideado, planes, intenciones, dudas, desajustes y correcciones. Es decir todo ese material que en muchos escritores toma la forma de un simple borrador aquí en Girri se convierte en un espacio de experimentación. Pero el diario al mismo tiempo incluye datos que no se relacionan directamente con el libro de poemas: pensamientos, simples anécdotas, preferencias y gustos literarios, comentarios de sí mismo, sueños, etc. De este modo todo parece convenirle ahora por medio del diario al acto de gestación. En este punto el diario desborda su propia función y en cierto aspecto se excede a sí mismo excediendo sus límites y pretensiones (volveremos sobre este punto).

Nos hallamos pues ante dos motivos que hacen de la forma-diario el recurso por excelencia para referir la experiencia del libro. Ahora bien, existe sin embargo un doble riesgo capaz de poner en peligro toda su funcionalidad, y esto referido directamente a su forma. Si bien el diario, como dijimos, instituye un orden acorde al calendario, es sin embargo el devenir mismo del libro quien hará tambalear constantemente ese orden. Asimismo, si todo su efecto se concentra en pretender mantenerse fiel a la verdad de lo que ocurre, es sin embargo esa misma pretensión la que resultará dañada por la escritura. ¿Por qué es esto así cuando todo parece estar a favor del diario? ¿Cuál es su falla como recurso?

Ya pudimos observar en una anotación

cómo el diario en cierto momento trata de hacer evidente esa falla. Es más, es él mismo quien la registra como parte de los acontecimientos propios del libro. Pero este caso, como otros transcriptos, donde el diario parece detenerse a examinar su propia funcionalidad, deberíamos considerarlo como un dato accidental, tal como si se tratase de un plus de información. Poco aporta al descubrimiento del modo en que fracasa el hecho de que ese fracaso sea enunciado. Más bien parece plausible y más fructífero buscar las razones en la sospecha que se cierne ahora sobre todo su mecanismo.

Maurice Blanchot, reflexionando acerca de las particularidades que definirían al diario, ha descrito todo su movimiento como una trampa de la cual el escritor resulta ser su víctima: "Uno escribe -dice- para salvar los días pero confía su salvación a la escritura que altera el día"<sup>3</sup>. Sin dudas cualquier escritor de un diario ve en él su aspecto utilitario como si fuera su arma de salvación: gracias al registro minucioso de los días el escritor encontraría el modo de conservar aquello que escapa a la obra. Todo al fin y al cabo puede ser rescatado por la escritura tal como es. Por eso las notas de un diario parecieran soportar aquella pregunta que un relato, por su modo de ser ficción, rechazaría como inadmisibles aún antes de reflexionar sobre ella: ¿pero es que en verdad ha ocurrido esto que leemos? Sin embargo, esta empresa de salvación que es el diario se transforma en su decurso en el espacio en el que el escritor deberá perderse definitivamente y en el que verá desfilar como algo extraño lo que dice pertenecerle, puesto que el medio que utiliza para su fin es fundamentalmente insincero en su pretensión de recuperar lo que le ocurre. En otro lugar el mismo Blanchot define al diario como un Memorial. De este modo el escritor lograría, por intermedio del diario, la perpetuidad de lo vivido y el recuerdo de lo que es reseñable y lo que es necesario rescatar de la telaraña de los ajetres cotidianos. Sin embargo, nuevamente para dar forma a este Memorial, tiene que recurrir paradójicamente al "elemento mismo del olvido: escribir"<sup>4</sup>.

Ahora bien, con respecto al diario de un libro, los términos de este movimiento parecen no cambiar demasiado. Aquí se escribe ahora al resguardo de los días para salvar la escritura de ese tiempo anónimo y sin fechas pero se encomienda esa misión a la escritura que todo lo altera, hasta los mismos días, hasta la escritura misma. Aquí se escribe pues para salvar la escritura del olvido que teje en la memoria la insignificancia de los días pero para ello se entrega sin reparos a los mecanismos propios del olvido. De este modo, el recurso al diario parece más bien proporcionar un elemento de distanciamiento que de profundización de la experiencia del libro. "Así vemos -dice Blanchot- por qué un escritor no puede llevar el diario sino de la obra que no escribe. Vemos también que este diario no puede escribirse sino tornándose imaginario y sumergiéndose, como quien lo escribe, en la irrealidad de la ficción. Esta ficción no tiene obligatoriamente relación con la obra que prepara"<sup>5</sup>. He aquí el lado casi absurdo de toda la empresa. La necesidad del escritor de llevar un diario de su obra resulta ser, en su inmediatez, extraña y ajena a la obra misma. Esta atracción que suscita en todo escritor la posibilidad de llevar el diario de su obra tal vez provenga del hecho de que sea la más inocente e ingenua de las convicciones que se puedan tener acerca de un recurso. El recurso al diario prueba que quien escribe pertenece a un tiempo que ya no puede referir.

#### NOTAS

1. GIRRI, Alberto: *Obra poética III*. Buenos Aires, Corregidor, 1980, pag. 12.
2. De este modo cada poema parece elaborarse por interrupciones: a medida que cada poema va gestándose se interrumpe ese gesto como si anunciándose cada día aún no se resolviera. Detrás de estas interrupciones van quedando las huellas de ese gestarse. Sin embargo debemos afirmar que el poema ya es en cada interrupción, en cada momento postergado a su definición. Esto no significa que el poema se disponga ya resuelto sino más bien que se haya suspendido entre su gestarse y su resolución definitiva. El poema se afirma sólo como presencia en este presente postergado a su definición. Por eso toda progresión queda de entrada anulada y sin fundamento. De donde surgió "la idea" de tal poema, es posible ceñir un itinerario entre el surgimiento de esa idea y el tratamiento que recibe el poema. Por eso lo que progre-

sa en el diario, mediante el calendario, no es el poema sino el trabajo sobre el poema y lo que nos da a leer el diario es justamente este trabajo que se disimula bajo la faz de un desarrollo. En este sentido todas las correcciones no hacen más que remarcar que el poema es. "Estados, pensamientos, ideas que condujeron al poema. No evolucionan, son; rechazan

cambios."

3. BLANCHOT, Maurice: "La soledad esencial" en: *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 1992. pag 85.
4. Idem. pag. 85.
5. BLANCHOT, Maurice: "El diario íntimo y el relato" en *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Avila, 1969. pag. 114.

## ONETTI: "JUNTACADÁVERES"

MONICA BERNABE

"Onetti tiembla en cada palabra, armoniosamente"

JOSE MARÍA ARGUEDAS

### I. El poema, la novela

*"Y yo la, lo pierdo, doy mi vida  
a cambio de vejeces y ambiciones ajenas  
cada día más sucias, deseosas y frías.  
Irme y no lo haré, dejar que no lo crea"*

J.C.O. *Juntacadáveres*

Sustraído de la totalidad de la novela de la cual forma parte, el poema, solitario, destella. Anunciado como "monstruo de cuatro patas", su aparición en *Juntacadáveres* nos está indicando una situación de anomalía dentro de la peculiaridad discursiva propia de lo narrativo. Esas cuatro líneas imponen un desvío, una distracción en la lectura. En su irrupción como acontecimiento, la fuerza del poema opera lo que podríamos llamar un "efecto de distanciamiento". Materia extraña y ajena al decir de la novela, el poema inquieta por su ambigüedad, por su construcción oscura e imprecisa. Predestinado al fracaso, es dado a leer y devuelto, más adelante, en versión corregida y mejorada. La detención, la espera, el movimiento de ida y de vuelta que la aparición del poema provoca en el interior de la novela, prueba a su lector en una forma diferente de escritura.

Mientras la novela se hace cargo de la sucesión, de la continuidad de una historia, el poema apunta a la dispersión. Algo queda roto, fragmentado, ya no se pasa de una frase a la otra, de una palabra a la siguiente para llegar hasta el fin y alcanzar, así, con la culminación de la novela, la cumbre del sentido. En su brevedad, el poema entraña una suspensión, un

detenimiento: las palabras abruptamente toman cuerpo, se adensan, adquieren presencia.

Podríamos decir que en el despliegue y la puesta en diálogo de una y otra forma discursiva, *Juntacadáveres* señala, de modo ejemplar, un movimiento que, pensamos, es de carácter general en la narrativa de Juan Carlos Onetti, esto es, su tentativa de poetizar la novela.

Atravesada por una voluntad de forma, la experiencia de escritura en Onetti parece instalarse en los bordes de un género que venía siendo fuertemente cuestionado desde los movimientos de vanguardia de los años veinte en América Latina. Alejando su escritura de la idea utilitarista de la prosa -en el sentido en que la piensa Sartre-, impugnando los intentos del criollismo y nativismo de dar cuenta de lo propio apelando al color local, Onetti propicia la constitución definitiva de la literatura rioplatense a partir de necesidad imperiosa de hallar un lenguaje de escritor, de hallar "una voz que diga simplemente quiénes y qué somos, volviendo la espalda a un pasado artístico irremediablemente inútil". Asumiendo el desafío de poetizar la novela sin que la novela muera, pugna por hacer de ella una **forma incierta**, recusando, de este modo, la retorización de la novela burguesa del siglo diecinueve. Así, lo narrado se reduce a ciertos "acontecimientos" o "circunstancias" en torno de las cuales fluye un decir que alcanza, sin apelar a la retórica, dimensiones poéticas. Las palabras se adensan para poder dar cuenta del espesor de la existencia.

En este punto nos parece de utilidad retomar las reflexiones que Lukács<sup>1</sup> realiza en torno de la forma de la novela moderna, cuando señala que, en el intento de descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la vida, la novela -según Lukács- se constituye como una totalidad en la que los personajes son seres que buscan el "sentido de la vida". Frente al mundo cristalizado, enajenado que debe enfrentar el hombre moderno, la novela, como forma orgánica, es el proceso que de principio a fin permite configurar esa "pura mirada de sentido". En tanto estructura cerrada y fuertemente codificada, ofrecería "el sentido de la vida" en la forma de un presentimiento que surge con la última palabra en la última página al finalizar su lectura. Allí se encontraría el límite de toda novela. Las palabras, en la novela burguesa, liberadas de las raíces existenciales de la experiencia, sin espesor, sin volumen, reducen su función a unir lo más rápidamente posible una causa y un fin.

Analizando el lugar que la novela ocupa en el mundo moderno, Walter Benjamin acierta al describir críticamente el modo en que produce su significación. De ahí que señale que una novela no es significativa por ser instructiva o exponernos un destino extraño, "sino porque ese destino extraño, como el fuego que le es otorgado, nos da un calor que nunca somos capaces de abrigar para nuestro propio destino. Lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de poder abrigar su propia vida tiritante frente a la muerte sobre la cual lee"<sup>2</sup>.

Onetti intenta transponer esos límites a través de una escritura que hace de la tensión entre narrativa y decir poético su nota distintiva. En la búsqueda de un tono peculiar de voz, de la que surge su lengua de escritor como hallazgo personal e intransferible, las palabras parecen querer alcanzar los grandes movimientos de la vida, hasta lograr que la vida penetre, encarne en ellas. De lo que se trata es de emplazar lo poético en la escritura de la novela, al margen de los criterios del verso o la prosa que antes la circunscribían.

"Un libro de versos, -dice Lanza- se me ocurre, podemos discutirlo, nunca puede

ser definitivo en el sentido en que nos interesa; es siempre un principio, un camino que se abre...porque eso es interminable, porque no existe, porque la poesía está hecha, digamos así, con lo que nos falta, con lo que no tenemos". "También todo el resto -contesta Malabia-, los miles de libros que se han escrito, también se hicieron con lo que nos falta"<sup>3</sup>.

En la conversación que mantienen Lauza y Jorge Malabia se deslizan los mecanismos con los que opera la escritura de las novelas de Onetti. Reconociendo que todo texto literario -más allá de las diferencias entre discurso narrativo y discurso poético- funciona a partir de una falta, de una ausencia, no la ausencia de la nada, sino la ausencia de algo, la escritura se mueve a partir de lo que quisiera tener, por el deseo que, cuando es verdadero -como se dice en *Juntacadáveres* - engendra una promesa de cumplimiento. De esa forma, la escritura se instala en el ámbito de la imagen, que apelando a Blanchot, sabemos "no es la designación de una cosa, sino la manera en que se cumple la posesión de esa cosa o su destrucción, el medio encontrado por el poeta para vivir en ella y contra ella, para llegar a su contacto sustancial y material y tocarla en una unidad de simpatía o en una unidad de aversión. La imagen es ante todo una imagen, puesto que es la ausencia de todo lo que ella nos da y nos hace alcanzar como la presencia de una ausencia, suscitando en nosotros, para ello el más vivo sentimiento de posesión"<sup>4</sup>.

En *Juntacadáveres*, donde la narración brota impetuosamente del funcionamiento poético, una imagen retorna en forma obsesiva: la de los cuerpos malogrados, deteriorados, cadavéricos. Si la edad de los hombres se cuenta por la suma de los fracasos, estos, como marcas, se inscriben en la ruina los cuerpos. Allí reside el pathos de la novela: el reconocimiento del fracaso como esencia de la condición humana. Los personajes, sin ser descriptos, aparecen como una determinada intensidad de la existencia, contruidos con «sustancia de tedio y absurdo» asumen la forma de cada uno de sus deseos. Frente a ellos, como

observador expectante, Jorge Malabia presentala figura del artista adolescente: preguntando sobre lo que importa y descubriendo que no hay respuestas, compartiendo con Julita el secreto que en forma de enigma aparece cifrado en el poema. Si la adolescencia no es una determinada edad, sino una enfermedad, "un vicio de conformación, una lacra incurable", permanecer en ese estado es elegirse diferente, es negarse a formar parte de la estupidez del mundo. Al escribir, Jorge Malabia se salva. El poema lo preserva lejos del horror, del grito, de la locura. "El destino del artista, dice Onetti, es vivir una vida imperfecta: el triunfo, como un episodio; el fracaso, como verdadero y supremo fin"<sup>5</sup>. Así entendido el fracaso se convierte en salvación, en tanto que instancia capaz de devolver al hombre a sí mismo, a una zona de pureza que, por medio del arte puede, a veces, renacer. La imagen opera entonces, el contacto con la materialidad elemental, con la profundidad de las cosas.

Volvamos al poema, a su indefinición, al temblor de su lengua que en la vacilación condensa la fuerza del secreto. Detrás del poema, detrás de la novela se construye un saber que no se ofrece como enigma para ser descifrado al final del recorrido, sino que nos asalta a través de las imágenes que la escritura trabaja, haciendo presente aquello que se ha perdido irremediabilmente. Lejos del abandono contemplativo, "dar la vida a cambio de vejez y ambiciones ajenas" supone el compromiso de una escritura de testimoniar el destino de la "aventura humana". De este modo, el fracaso hace obra.

## II. El prostíbulo, el falansterio, la escritura

Iniciado por Malabia y corregido por Lanza, quien le otorga su forma acabada, el poema es escrito en colaboración. En la confluencia de la experiencia del viejo en cuanto experiencia de vida vivida y la inexperiencia del escritor adolescente se construye, al mismo tiempo, una imagen de artista. El joven Malabia y el viejo Lanza, en su condición de escritores marginales,

aparecen como dobles de Onetti. Ya sea escribiendo un libro de versos como intenta Jorge Malabia, o un libro total, tal vez una novela, que lo dejaría todo dicho como desea Lanza, lo que se comparte es «esa ansia de cosa definitiva y universal». Para quien está "malditamente condenado a escribir", el problema pareciera radicar en cómo afrontar esa tarea, esto es, cómo hacer realidad el sueño de la "obra perfecta".

La condición del artista es, ante todo, la del «soñador». Si soñar es la operación creadora por definición, escribir el libro total, suprema ambición que nos recuerda a Mallarmé queriendo "elevantar una página a la categoría de cielo estrellado", supone asociar escritura a "creación" en el sentido que tiene en la expresión "creación del mundo". En este orden, Juntacadáveres y Marcos Bergner son artistas en tanto que intentan llevar al plano de lo real mundos previamente soñados. La fundación del prostíbulo perfecto por un lado, y la experiencia del falansterio, por el otro, aparecen como empresas creadoras: movidas por el afán de perfección, están irremediabilmente condenadas al fracaso. El falansterio de Marcos, el prostíbulo de Larsen funcionan como metáforas de la escritura. Más allá de saber que al final los espera una derrota segura, a ambos los envuelve el gesto heroico de emprender su acometida. En tanto actos inútiles, lo que cuenta en ellas es la realización de un deseo. De la estrecha relación entre fracaso y escritura asoma una ética: si la "obra genial" es del orden de lo imposible, lo que queda es escribir buenas novelas. El compromiso con el "buen decir" despunta en Onetti desde las páginas de *Marcha* a fines de la década del treinta, cuando aleccionaba a sus lectores en la manera de distinguir entre *escribas* y *escritores*. Ser de veras un escritor, para Onetti, supone asumir un compromiso de orden privado: la literatura no puede ser una actividad relegada para el tiempo libre, un entretenimiento o distracción, sino que debe ser ante todo una forma de vida signada por la soledad y el mirar hacia dentro. Sólo una vida de artista crea las condiciones para realizar una obra de arte verdadera.

"Cuando el escritor -dice Onetti- es algo más que un aficionado, cuando pide a la literatura algo más que los elogios de honrados ciudadanos que son sus amigos, o de burgueses con mentalidad burguesa que los son del Arte, con mayúsculas, podrá verse obligado por la vida a hacer cualquier cosa, pero seguirá escribiendo. No porque tenga un deber que cumplir consigo mismo, ni una urgente defensa cultural que hacer, ni un premio ministerial para cobrar. Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión, su desgracia"<sup>6</sup>.

Recordándonos que la novela es, por sobre todas las cosas, un arte del lenguaje, Onetti construye un saber acerca del acto

de escribir: esa ardua tarea de "convertir en victoria a las derrotas de la vida cotidiana".

Abril de 1994

#### NOTAS

1. cf. LUKACS, Georg: *Teoría de la novela*, Ed. Grijalbo, México, 1985.
2. BENJAMIN, Walter: "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov" en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Ed. Planeta, Barcelona, 1986.
3. ONETTI, Juan Carlos: *Juntacadáveres*, Ed. Alfa, Buenos Aires, 1972.
4. BLANCHOT, Maurice: "René Char" en *El movimiento poesía Buenos Aires*, Ed. Fraterna, Buenos Aires, 1979.
5. ONETTI, Juan Carlos: *Requiem por Faulkner y otros artículos*, Ed. Arca, Montevideo, 1975.
6. ONETTI, id.

## LA VOZ DE LA DICTADURA / LA DICTADURA DE LA VOZ FRANCISTA

NORA BOUVET

La dictadura de José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840) constituye, desde una perspectiva discursiva, un largo proceso de soberanización-autonomización del Paraguay. El análisis de la vasta producción escrita del Dictador paraguayo muestra que el territorio autónomo no es un sentido previo de lo que el estado nacional debe ser sino que éste se va conformando -adquiriendo forma- en la práctica constructiva del discurso autónomo; y que soberanizar implica producir autonomía política es decir, construir un sistema político discursivo autónomo cerrado, y aislarlo. De este modo la autonomía, representación (palabra) inexistente en la primera mitad del siglo XIX, ha podido convertirse en objeto político convirtiéndose en objeto del discurso político (El discurso es una práctica que construye los objetos de los que habla). Este proceso tiende a crear la identificación estado-nación como una entidad unificada y gobernada por un centro único (un territorio como marco de representación simbólica) por medio de la producción de un discurso autónomo, tarea que hoy sabemos es imposible y que da lugar a contradicciones y ambivalencias<sup>1</sup>. En el discurso del dictador Francia, consiste en hacer de la voz de la dictadura (el *dictare*), la dictadura de la voz.

#### *La voz de la dictadura, el dictare*

*"El dictador, nombre que induce a la reflexión. El es el hombre del dictare, de la repetición imperiosa, el que pre-*

*tende luchar contra el peligro de la palabra extraña [...] A lo que es murmullo sin límite él opone la nitidez de la consigna".*

Maurice Blanchot<sup>2</sup>.

El discurso francista despliega un "aparato" de representación de la oralidad y la escritura destinado a dar forma al aparato del Estado. La matriz enunciativa de este aparato, i.e. los lugares desde dónde y cómo se construye el estado nacional y el sistema de nociones y conceptos que conforman y hacen posibles los discursos, está constituida por lo que denomino "voz del dictare". Esta representación de la unificación estatal que depende en gran medida de las relaciones entre Estados (cada uno debe reconocer la autonomía de los otros dentro de sus propias fronteras) se construye contra las voces (los vocablos) dominación, dependencia, confederación e intromisión en las decisiones interestatales.

El dictador Francia implementa distintos mecanismos discursivos<sup>3</sup> para producir efecto autonomía, que van respondiendo a las distintas coyunturas, situaciones o cuestiones que se van presentando en las interrelaciones de la praxis política. Estos mecanismos elaboran representaciones que articulan sujetos, objetos, instituciones y modalidades enunciativas en un "mapa" o sistema conceptual de clasificaciones y categorías de representaciones del Paraguay independiente que se organizan alrededor de ese centro que llamo *dictare*.

De la correspondencia que mantiene el dictador Francia con sus delegados de frontera se desprende que el Doctor Francia tie-

ne el dictado de la ley del estado nacional autónomo, puede convertirse por ello en el Dictador que posee la voz de la dictadura (el dictare) y desde ese lugar ejercer la dictadura de la voz, la soberanización-autonomización del Paraguay; y que el discurso de los delegados impulsa el proceso contribuyendo a producir centralismo y aislamiento. La voz del dictare que organiza las representaciones discursivas es la representación de la ecuación voz-ley. Los discursos construyen a Francia como Dictador, esto es, como la voz del dictare (la voz-ley) que lo autoriza a usar la dictadura de la voz (gobernar dictando y repitiendo la ley) cuyo dictado (capacidad para dirigir el discurso y las conciencias inspirando sentimientos) posee como doctor ilustrado (hombre docto en leyes).

La correspondencia actualiza en las representaciones "dictadura" y "dictador" los distintos significados de la voz latina (el vocable) dictare: dictar, ordenar o mandar, decir repitiendo e inspirar, sugerir, que han vuelto a emerger con los movimientos de construcción de los estados nacionales durante las discusiones sobre las nuevas formas políticas a adoptar, tal como lo corrobora el análisis de los diccionarios de los siglos XVIII y XIX<sup>4</sup>. Esta resignificación del sentido latino de la acción de dictar y la interrelación de sus significados alcanza en el discurso francista un marcado tono político discursivo relacionado con el poder y el saber de la escritura y la oralidad.

El dictare es voz oral-escrita y es ley. Es oralidad, movimiento vocal y del rostro, una entonación, un ritmo de respiración, un estilo de recurrencias y repeticiones como los mitos; y es escritura manuscrita, ejercicio táctil, acto muscular de escribir con la mano, de trazar letras con una pluma sobre un papel y de poner el cuerpo sobre el papel<sup>5</sup>, actividad gráfica y gestual confiada a "Escribientes" desde el "antiguo regimen". Y la voz del dictare es ley, voz política oral-escrita de certezas y aserciones que dicta, ordena y repite inspirando, sugiriendo. Es voz de mando, de autoridad, que dicta repitiendo machaconamente; es la voz del Dictador, lo que José Gaspar

de Francia siempre dictó (dijo y escribió o se escribió): la ley de fundación de la República paraguaya, ley que imprimió Francia a la revolución paraguaya desde el origen, tiempo cero de la historia, oralmente en las discusiones y en los discursos de apertura a las asambleas y congresos, y por escrito desde el oficio al gobierno de Buenos Aires del 20 de julio de 1811.

Según el dictador-doctor Francia que tiene su voz, el dictare comenzó siendo un proyecto surgido de su superior clarividencia<sup>6</sup> (que, por lo tanto, desde sus orígenes está ligado al poder-saber) y fue consensuado en repetidos congresos (en 1811, 1813, 1814 y 1816, de más de mil diputados, se vanagloria Francia): la voz del dictare debe ser fijada y extendida, consensuada. "Por eso establecí Yo aquí los grandes Congresos á tiempos periodicos con la institucion de Republica independiente, para que el Pueblo se uniforme á estos sentimientos, y giremos todos con un sistema asentado", dice el Dictador<sup>7</sup>.

El dictare, ley de unificación jurídica del Estado nacional, habla de respeto por la soberanía, los derechos de los pueblos y la independencia, de neutralidad de los demás frente a las decisiones de cada pueblo y del peligro de una confederación. Construye la representación del origen de la historia y la memoria del pasado contra el cual se funda: los "derechos usurpados", la "pasada servidumbre", la "antigua opresion", los "tres siglos de yugo" de España y de Buenos Aires; e inspira desconfianza y prevención contra ellos y contra toda forma de dominación: "ponerse á cubierto del rigor de una nueva esclavitud". La voz del dictare dictó y (se) escribió en el origen de la independencia estos "principios inalienables":

"Cada pueblo se considera en cierto modo participante del atributo de la soberanía", "La confederacion de esta Provincia con las demas de nuestra America, y principalmente con las que comprehendia la demarcacion del antiguo Virreynato, devia ser de un interes mas inmediato, mas asequible, y por lo mismo mas natural, como

de Pueblos no solo de un mismo origen, sino que por enlace de particulares reciprocos intereses, parecen destinados por la naturaleza misma, á vivir y conservarse unidos [...] pero [...] desgraciadas circunstancias que ocurrieron por parte de esa [ciudad de Buenos Aires], y de esta Ciudad, deque ya no conviene hacer memoria: la habian dificultado"<sup>8</sup>.

Y dictó diciendo (el orador Rodriguez de Francia leyó lo previamente escrito, leyó hablando):

"El tiempo dela ilucion y del engaño ya pasó. No estamos en aquellos siglos de ignorancia y de barbarie [...] La naturaleza no há criado á los hombres esencialmente sugetos al yugo perpetuo de ninguna autoridad civil [...] los Derechos naturales son imprescriptibles"<sup>9</sup>.

#### La dictadura de la voz

El tono doctrinario de la voz del dictare, impersonal, casi anónima, que construye las bases de la identidad nacional paraguaya, se desmenuza en praxis política durante la larga dictadura del poder y de la voz. El discurso francista produce la soberanía-autonomía, no desde un texto doctrinario o histórico destinado a la comprensión y por lo tanto terminado, sino desde la correspondencia con los delegados de frontera, lo que implica una permanente construcción/deconstrucción del discurso del otro y un ajuste permanente del propio discurso a las circunstancias variadas que se van presentando en el ejercicio del poder.

¿Por qué privilegia la correspondencia y no el texto doctrinario el doctor Francia, que tiene sobrada capacidad para producirlo? Se trata de una cuestión didáctica: debe enseñar a los demás lo que son y lo que es el Paraguay, debe escribir el Paraguay en los otros, hacerlos paraguayos; arraigar la palabra del dictare en un territorio y en un discurso (una voz), en un espacio como lugar fijo (la ciudad Capital y las villas como lugar de establecimiento de

la autoridad desde la época colonial, con su jurisdicción, su "República", ceñidas por fronteras de contornos inestables que hay que fijar) y en un tiempo engendrado (la revolución como origen), mundo cerrado que brinda la posibilidad, la ilusión, de liberarse sin moverse. El afuera de las fronteras del territorio y de la voz nacional es un espacio sin lugar donde proliferan las palabras errantes, nómadas, la polifonía y el rumor, flujo incesante de las voces de la sociedad.

La correspondencia mantenida con los delegados de frontera a través de los años le permite al Dictador la coordinación a través del tiempo, base del control del espacio<sup>10</sup>. Oficios y partes intercambiados con sus subordinados constituyen el modo de aunar el tiempo con el espacio. Al fomentar las relaciones entre los ausentes localizados a distancia de la interacción hablada, la correspondencia va generando la representación del espacio con referencia a un lugar. Permite las interrelaciones entre la enunciación fija en el centro, y las enunciaciones móviles, distintos posicionamientos enunciativos en las fronteras. Articula la interrelación centro-frontera que constituye el estado nación: desde el centro, el lugar que tiene el poder de la enunciación y de la República (el "aquí" en Asunción), el Dictador dicta la conducta que debe observarse allá en las fronteras, los espacios abiertos de distintas posiciones de enunciación y del territorio.

Separando paulatinamente el espacio del lugar, construyendo el lugar -lo que hace el tiempo, la historia- y liberando a las fronteras de sus hábitos o prácticas locales, va creando la perspectiva del pasado, presente y futuro y produciendo fidelidad y confianza, mientras el auge de la cartografía va configurando el espacio como independiente de cualquier lugar o región particular.

Un trabajo ininterrumpido de escritura va construyendo el espacio cerrado, controlando los acontecimientos, trazando centro y fronteras en un mapa imaginario que posiciona a los individuos, los distribuye y localiza (No hay centro del poder, sólo hay luchas, estrategias discursivas). La escritura fija la voz pero en la medida en que

adopta el género discursivo correspondencia (oficios/partes) la inestabiliza. La carta construye y actúa sobre un destinatario recortado por las circunstancias de su función político militar, por lo que hace y lo que dice, pero al mismo tiempo lo convierte en "tipo", en todo aquel que ocupe ese lugar, que no es el destinatario amplio de un texto histórico o doctrinario pero tampoco el de una carta común.

¿Por qué la dominación del *dictare* privilegia el diálogo escrito con los funcionarios y no la palabra "viva"? Con la escritura el Dictador puede ejercer el control sobre los otros: su propia escritura le da la posibilidad de ser leído y releído, y la escritura de los demás es un documento prueba que le permite leer al otro. Como hecho material, testimonio, la correspondencia va construyendo celosa y minuciosamente el archivo, la historia nacional: de cada oficio o parte se conservan en Asunción y en las fronteras copias y borradores que muchas veces circulan, se intercambian.

La correspondencia de esta sociedad predominantemente oral, que tiene el oído agudo del bilingüismo castellano guaraní y una práctica de lectura en voz alta, no diferencia en forma clara voz y escritura: la voz es escritura y la escritura es voz<sup>11</sup>. Con la escritura manuscrita el Dictador tiene el poder de comandar y controlar la voz y la escritura de la voz, el *dictare*. En su discurso operan interrelacionadas las dos maneras opuestas de pensar la relación escritura/oralidad vigentes aún hoy<sup>12</sup>: la vieja teoría jesuita (la voz es representación de la escritura, traducción del sentido latino) y la moderna teoría rousseauiana (la escritura es representación del lenguaje hablado que "traduce" el pensamiento).

José Gaspar de Francia tiene acceso a estas teorías en la Universidad jesuita de Córdoba entonces en poder de los franciscanos<sup>13</sup> donde cursó sus estudios (1781-1785) durante los cursos de gramática en los que se discutiría la relación entre lo escrito y lo oral, y continúa profundizándola a su regreso a Asunción en la práctica del discurso jurídico, especialmente sensible a la complejidad de la articulación entre los registros oral y escrito. El ejercicio

de la jurisprudencia consagra al hombre público Francia como "hombre de letras", "letrado" o "literato" en los sentidos clásico jesuita y moderno entonces en pugna en el Río de la Plata<sup>14</sup>.

Esto explica la importancia otorgada por el Dictador a la práctica discursiva y su sensibilidad frente a la propiedad intelectual de las palabras y a la acción física del verbo dictar que implica oralidad y escritura: una voz emanada de un cuerpo humano o doctrinario (una ley) que dicta repitiendo.

El dictador Francia que vive esta doble tradición jesuita y democrática del lenguaje, como no puede descuidar y alejarse del centro, debe gobernar con la escritura; la escritura actúa en ausencia de los cuerpos de los sujetos hablantes, es relación con los cuerpos. Francia debe leer/ver los cuerpos detrás de los manuscritos de sus subordinados. Debe manejarse con la correspondencia que por el mismo hecho de serlo está signada por un lado por la comunicación diferida (según el ritmo de los chasques) y por otro por la marcada diferenciación de los lugares enunciativos que, como es obvio, ya no son compartidos a priori como en el lenguaje oral. Mientras que el hablar desarrolla la temporalidad, el lenguaje escrito representa el tiempo como configuración espacial y marca al sujeto, su voz. La validez del documento escrito se debe, por lo tanto al hecho de que es la expresión del pensamiento realizada por la mano y todo el cuerpo.

El discurso francista pone en escena la complejidad de las relaciones lengua oral/lengua escrita, el problema de la *autonomía* de la escritura y de la oralidad, dos prácticas significantes distintas pero interrelacionadas. El Dictador Supremo con el poder-saber que le confiere la posesión de la voz oral-escrita del *dictare*, la voz de la dictadura, se construye como quien es capaz de: por un lado, *leer la voz en la escritura* (u oír la voz por detrás de la escritura) de los partes de sus delegados; por otro, *leer la escritura en la voz* de los demás (leer la voz del *dictare* escrita en el origen y repetida, en las voces orales-escritas que le llegan) y *seguir dictando, repitiendo* la voz suprema/la supre-

ma voz, es decir ejerciendo la dictadura.

Para el Dictador dictar y escribir es consolidar el territorio, la voz (la lengua), la ley y la autoridad central, llenar el vacío discursivo provocado por la caída del sistema colonial con nuevas representaciones. Francia dictó miles de oficios, órdenes, autos y circulares a sus escribientes y escribió personalmente otros tantos para ser copiados. La profunda confianza en el poder de la palabra como arma para gobernar (junto a las "otras") que manifiesta quien tanto ha escrito y dictado se basa en la necesidad de ocupar el espacio, en que se sepa que está ahí en el centro enunciando, dando órdenes (dictando, es decir siendo Dictador) al mismo tiempo que va produciendo autoridad. El poder controlar la escritura le otorga el mando de la voz y la escritura de la voz.

Su discurso, al mismo tiempo que va legislando, produciendo poder político, va ajustando los modos de hacerlo, el estilo, para que los textos salgan más ajustados y lo mismo va exigiendo a sus delegados. Entre las múltiples funciones estatales que aún el Dictador en su persona, ocupa un lugar importante el control de la política lingüística y la corrección del estilo de los subordinados, cuyos cánones le vienen de afuera, principalmente de "las Provincias de abajo", vecinas y enemigas, cuyas gacetas se preocupa tanto Francia en conseguir. El aislamiento discursivo es imposible, las fronteras son permeables por naturaleza, y es esta permeabilidad la que lejos de poner en peligro el aislamiento, por el contrario lo sostiene. El imposible sistema cerrado autónomo que Francia debe construir, dada esta permeabilidad de las fronteras, paradójicamente se sustenta en esa misma descompresión que genera el ingreso de las voces. En la lucha por las interpretaciones para producir nuevos imaginarios políticos, nuevas denominaciones y simbolizaciones, Francia produce al trazar fronteras discursivas, a la vez que un cambio en el discurso y el accionar de sus subordinados, cambios en su propio discurso.

Existen dos modos de escritura francista: la escritura de puño y letra de Fran-

cia en borradores, pocas veces en originales, y una suerte de escritura dictada. La *escritura dictada* -de estilo conversacional directo, mayor libertad de la frase y la expresión, tono oral, declamatorio- es lo que Francia dicta para ser escrito, es decir para ser reproducido por los amanuenses. (Los testimonios contemporáneos sugieren que Francia dictaba caminando, lo mismo que hacía cuando conversaba). La *escritura escrita* muestra textualizaciones políticas más elaboradas, donde Francia expone el pensamiento moderno y culto, europeo. Sería una escritura ligada a una ética y estética románticas. Pero, en la segunda mitad de la dictadura en que predomina la escritura (los borradores de puño y letra de Francia), ésta, paradójicamente, tiene un estilo político administrativo, relacionado sobre todo con la práctica del comercio. Entonces, las prácticas sociales son constantemente examinadas y reformadas a la luz de nuevos conocimientos reflexivos y aplicadas a todos los aspectos de la vida que incluyen la intervención de los saberes técnicos (curar a los enfermos, tácticas de guerrilla, determinar la calidad de los artículos importados, etc.).

La retórica de la dictadura está sometida a su vez a una dictadura de la retórica, a sus normas para producir efecto autoridad y centralismo, distinta para cada forma de escritura, dictada o escrita. La escritura escrita parece más propensa a ocultar, invita al desciframiento; pone en escena un mayor saber textual y una mayor preocupación por el sentido, una lucha por encontrar el significado justo, rodeándolo a través de sinónimos (generalmente en parejas de tres) que se corresponde con la constante preocupación del Dictador Francia por conseguir nuevos diccionarios, atlas y libros.

La escritura francista, dictada y escrita, es el vínculo que construye el aparato político militar administrativo del Estado (Lo administrativo va a predominar en la última etapa de la dictadura cuando las otras estén consolidadas). Para construir el estado nacional, surgido de una revolución democrática y de un proceso independiente, sin burguesía y sin aparato del Estado, el dictador Francia debe unificar funciones: de

gobierno, justicia, educación, salud, comercio e industria incipiente, y debe distribuir posiciones dentro del aparato, **construir al funcionario y/o su escribiente**.

La dictadura francista de la voz pivotea sobre esta figura del funcionario escribiente. Con el auge de la letra impresa, el siglo XIX distingue tres palabras para designar al hecho de dar forma a un escrito: el **amanuense** es el que escribe a mano; **escribiente**: el que escribe a mano lo que otro le dicta, y el que traslada y copia lo que otro ha escrito; y **escritor**: la persona que escribe o que es autor de obras escritas o impresas. Los diccionarios de la época parecen indicar que quien escribe a mano al mismo tiempo que (se) dicta es amanuense.

La correspondencia, en su totalidad manuscrita ya que en el Paraguay francista no hubo imprenta, acentúa la palabra "autor" en el sentido latino de **auctor, auctoritas** y distingue claramente las funciones de amanuense (quien copia lo escrito por otro o por él mismo) del "Escribiente": quien **dicta y/o escribe**, pero distingue a la vez entre el **Escribiente que escribe al dictado** de otro (escribe lo que la autoridad dicta) y el **Escribiente director**, el que **dicta y escribe**. La relación poder-escritura que atraviesa la correspondencia se concentra en esta figura del escribiente-director especialmente en la expresión "**dirigir en los Partes**". El que dicta los partes, sumarias, etc. los dirige, y por lo tanto es su "**director**", quien puede tener mayor o menor "**escases de dictado**" o "**abundancia de dictado**": el parámetro para medirlo es el discurso del doctor Francia que tiene el **dictado** por excelencia como "hombre docto que gobierna y dirige la conciencia"<sup>15</sup> y la escritura de la República.

Ser director de un texto, hoy diríamos redactarlo, implica tener el **dictado, la dictadura de la voz**, la que, si está en poder de otras personas que los subordinarios fieles al Gobierno del Dictador, constituye un peligro para la voz de la dictadura, el **dictare**. De ello depende para Francia poner al corriente de los asuntos de Estado a quien tiene autoridad y competencia, la privacidad y el poder obrar y confiar en sus subalternos: si éstos tienen el poder de

la escritura (si pueden dirigir su propia escritura, redactar y escribir sus textos, "dar un parte bien circunstanciado", y asumir lo que el Dictador escribe) tienen la escritura del poder porque "una misma cosa puede decirse de distintos modos y con diferentes explicaciones que pueden tener diversos sentidos", explica Francia<sup>16</sup>.

La correspondencia va construyendo de este modo al funcionario: el buen funcionario es el que sabe escribir un parte y asume la responsabilidad de hacerlo, es decir asume la responsabilidad del sentido; el funcionario leal es el que puede "referir bien y cabalmente todo lo que pasa sin callar nada"<sup>17</sup> y el que no habla a solas con otro (no "da ni toma la voz") sino frente a testigos, ni mantiene correspondencia privada sin conocimiento del Dictador (sólo se habla a solas con Francia), los máximos peligros para la voz nacional; la traición anida entre la palabra hablada y la escrita: en la medida en que es "traducción" del lenguaje oral la escritura es traicionera según la teoría moderna (**traduttore, traditore**).

Este poner el acento en el director como el que dicta y escribe sus propios textos, es destacar la escritura por mano propia como mano-cuerpo-espíritu del escribiente que reina soberano; es él el que dicta la ley de la escritura, que gobierna los "negocios" jurídicos. Los conceptos de **dictado, voz del dictado** y **director** remiten a una concepción de la escritura como producción que privilegia la existencia material del enunciado, la voz que lo articula y que toma cuerpo en él, el acto mismo de escribir y el momento en que se realiza, que "representa en vivo la inserción del cuerpo en la letra" porque "es ahí donde revela la letra su naturaleza manual, artesanal, operativa y corporal"<sup>18</sup>. Para el dictador Francia, que nunca habría salido de Asunción durante el gobierno y debe manejarse con la correspondencia de y a sus subordinados que rara vez "bajan" a Asunción porque tampoco pueden descuidar el espacio de las fronteras, es un modo de ver, oír y dominar los cuerpos y sus voces a través de ella. La escritura es la forma de control de la palabra estatal, la que distribuye

los lugares dentro del aparato y construye al funcionario, trabaja sobre su subjetividad y así lo somete. Los funcionarios en la fronteras tratan de sacarle el cuerpo a la escritura (o sacar el cuerpo de la escritura, achacándosela al "Escribiente"<sup>19</sup>) pero sus partes muestran que los planteos del Dictador "han prendido" en sus subordinados que al mismo tiempo los refuerzan inscribiéndolos en la memoria.

El Dictador oye la voz del dictado por detrás de la escritura de delegados y escribientes (de esto proviene su poder), lee detrás de sus escrituras las posiciones enunciativas híbridas en que se ubican e intenta fijarlas trazando fronteras enunciativas, conceptuales y pragmáticas, más o menos cerradas o abiertas según las circunstancias. Habilmente Francia interpreta el discurso de sus subordinados, no el contenido sino su enunciación, insinúa desconfianza, prevé traiciones y amenazas a la voz del dictare, y construye múltiples destinatarios eventuales para ellas al mismo tiempo que deja abiertas posibilidades de retractación. Los delegados adjudican la desconfianza de Francia y sus veladas acusaciones a su poca idoneidad y práctica en la escritura o del "Escribiente" que ha sido traicionado por la escritura, el recurso eventual o frontera abierta para apelar en estas situaciones.

La estabilidad del centro depende de esta inestabilidad de las fronteras: la posición del enunciativo central (yo-Dictador Francia, la enunciación del poder del estado nacional) se siente amenazada por estas posiciones enunciativas móviles, que cualquiera puede ocupar. La inestabilidad propia de las fronteras (las fronteras son permeables, porosas por definición) también la tienen los comandantes y sus escribientes, pareja relacionada íntimamente con el dictado, que, al acatar las acusaciones y amenazas del Dictador, impulsa desde las fronteras cuyos intereses manipula el proceso de centralización en el que se juega la soberanía nacional, contribuyendo a producir el aislamiento discursivo de las fronteras.

Avanzada la dictadura, a medida que Francia va renovando sus delegados va exi-

giendo que las funciones militares y de escribientes sean ejercidas por una misma persona o no según las circunstancias, pero les exige siempre que lo mantengan informado de los sucesos de las regiones a su mando con lo cual continúa utilizando sus discursos como un arma. De manera tal que el Dictador va imponiendo el terror discursivo; los delegados no pueden dejar de proferir enunciados que los comprometen, lo que equivaldría a dejar de proferir cualquier enunciado porque no existe un discurso opaco, una manera de escribir "naturalmente", y serán acallados y sustituidos.

Merced al enorme esfuerzo de escritura del individuo Francia, un yo descarnado, austero, dedicado con exclusividad a su función social que se va identificando con la función a la cual se entrega "en cuerpo y alma" dando su cuerpo biológico al cuerpo constituido del estado nación, el proceso que se desarrolla a lo largo de los años, y del que Francia no es tal vez conciente, hace que la escritura opere el paso de la lealtad a la persona del dictador a la lealtad al Estado, del jefe político al jefe de Estado, de modo que el territorio nacional se constituye como la marca de la escritura estatal sobre la geografía, la frontera, el funcionario.

#### NOTAS

1. Hoy es posible ver y analizar estos procesos de autonomización en la construcción de los Estados nacionales desde la crisis de la categoría de autonomía y de las autonomías nacionales. Es el fracaso del intento ante lo imposible lo que nos permite leer, ver, sus contradicciones y ambivalencias. En el Paraguay, este proceso quedaría conformado ya con la dictadura francista y explicaría la guerra atroz de la Triple alianza 25 años después. Quizás también la situación del Paraguay actual.
2. BLANCHOT, M.: *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Avila, 1969, p. 247.
3. Junto a mecanismos no discursivos y a otros performativamente (básicamente) discursivos, autos y órdenes que actúan sobre los cuerpos de los ciudadanos y el cuerpo orgánico de la nación: destierran, confinan, asilan, aislan para regenerar, expulsan, declaran traidor, confiscan, castigan, etc.
4. Un análisis de los diccionarios de los siglos XVIII y XIX me ha llevado a pensar que durante el siglo XIX vuelve a emerger el sentido latino en los vocablos dictar, dictadura y dictador como expresión del **dictare=dictar, ordenar o mandar, repetir e inspirar, sugerir**, tal como aparecen interrelacionados en el discurso del dictador Francia. Tanto el *Diccionario de*

*Autoridades* (1726-1739), Real Academia Española, Edición Facsímil, Gredos, Madrid, 1963, 3 tomos, como el *Diccionario de la Lengua Castellana, Compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su mas fácil uso*, 4a. edición, Madrid, 1803, no incorporan el segundo sentido latino "ordenar, mandar" de *dictar* y definen *dictadura* sólo como dignidad de dictador; pero los diccionarios de fines del siglo XIX, por ejemplo, el *Novísimo Diccionario de la Lengua Castellana que comprende la última edición integra del publicado por la Academia Española*, Librería de Garnier Hermanos, Paris, 1892, registra el sentido latino "la dignidad de dictador, y la acción de dictar" para la dictadura con "d" y su forma anticuada dictatura con "t".

5. Cfr. el "dossier de la escritura manual" de Roland Barthes, Barthes, R. "Variaciones sobre la escritura", en Campa, R. *La escritura y la etimología del mundo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1989, pp. 9-78. La expresión citada en p.11.
6. Por ejemplo: [...] "el Dictador, (que) ilustró a sus Conciudadanos sobre sus legítimos derechos, y sobre la independencia del Gobierno, que les convenía adoptar por todas sus circunstancias atendida la estadística, situación y distancia de la Provincia, la que mediante esta feliz y gloriosa institución de que hé sido el autor, y esenta de los disturbios, guerras, y funestas disenciones y conmociones, que continuamente agitan, inquietan y afligen á Buenos Ayres prospera en la abundancia", Sin fecha -aproximadamente de 1830- Copia fragmentaria, SH 228,1. Las siglas utilizadas para filiar los documentos corresponden a secciones del Archivo Nacional de Asunción. Las negritas siempre me pertenecen.
7. En un contexto de críticas a Buenos Aires que vive convulsionada "por que no tiene una verdadera forma popular", 24 mayo 1815, Francia a José Joaquin Lopez, comandante de Pilar, NE 3410.
8. 20 julio 1811, Junta paraguaya a la de Buenos Aires comunicando su revolución, SH 214 y RB 162, copias. Quien "dictó" este texto (su autor) es sin duda Francia.
9. 17 junio 1811, discurso inaugural al Congreso, SH 213.
10. Cfr. GIDDENS, A. *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1994.
11. La palabra voz tiene en la correspondencia una variada y especial significación relacionada con el poder, la autoridad, y el saber tanto de la oralidad como de la escritura: "dar la voz" o "echar voz/la voz" es divulgar, hacer público por bandos escritos y orales, etc. y la expresión contraria "tomar la voz" de alguien es representarle, adquirir noticias, etc. por medios escritos y orales.
12. Roland Barthes y Julia Kristeva invocan la teoría del jesuita van Ginneken en relación con su preocu-

pación por construir teóricamente el concepto posestructuralista de escritura. Barthes, op. cit. p.29;

KRISTEVA, J. *Le langage, cet inconnu*, du Seuil, Paris, 1981. Para Jacques Derrida, quien se apoya en la teoría rousseauiana contra la saussureana para deconstruir el concepto de origen, oralidad y escritura nacieron juntas y marchan paralelas, DERRIDA, J. *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.

13. El espíritu renovador y crítico de los franciscanos impulsa una penetración progresiva de las teorías modernas. Sobre los estudios de Francia en la Universidad, cfr. Livieres Guggiari, L.N. "Los estudios de José Gaspar en Francia en la Universidad de Córdoba", en *Revista de la Universidad Católica de Asunción*, Vol.XII; N° 1 - 2, Asunción, Diciembre 1984.
14. Cfr. mi trabajo "Hombre de letras" (J.G. Rodriguez de Francia), mimeo.
15. Según el Diccionario de Autoridades "Director: Significa tambien el sujeto que [tiene autoridad] para encaminar, guiar, y gobernar los negocios é intereses comunes // Entre los Moralistas es precisamente el Confessor, que gobierna y dirige la conciencia y acciones morales de alguna persona." Y "Dirigir: Se toma tambien por guiar la conciencia, con ducirla y gobernarla. Dicese propiamente del Confessor ú hombre docto que tiene á cuidado, ó está a su cargo el gobierno espiritual de otro sugeto". Los diccionarios del siglo XIX consignan aunque másparcamente los dos sentidos despojándolos de las connotaciones religiosas.
16. 10 diciembre 1828, Francia a José Leon Ramirez, comandante de Itapúa, SH 239,11, original. Este comandante "omite valerse de otras personas para dirigirse en sus Partes", 30 agosto 1830, Ramirez a Francia, RB 216-264.
17. En respuesta a un delegado que se disculpa: "mis Partes no van bien circunstados [...] por la escases de dictado" (27 diciembre 1826, Juan Tomás Gill, comandante de Pilar, a Francia, SH 394), Francia enseña: "para dar un Parte no es menester mas principio que el referir bien y cabalmente todo lo que pasa sin callar nada" (30 diciembre 1826, Francia a Gill, SH 238,5, borrador: esta parte letra de Francia).
18. Esto mismo ve Barthes en el "ductus", Barthes, op. cit. p. 65.
19. Los "Escribientes" que saben "dirigir un parte bien formado" no abundan en las fronteras, sobre todo en la última década de la dictadura, donde si los hay, justamente por eso, están presos, privados de la voz. Los delegados recurren incluso a estos presidiarios para redactar sus partes, etc. (Por ej. 16 abril 1839, José Mariano Baldes, comandante de Concepción, a Francia, NE 1899).

## LA ANALOGIA EN EL "LIBRO DE BUEN AMOR"

ALBA E. DELLEPIANE - ADA MARIA CAMARASA

La analogía es tan importante en el *Libro de Buen Amor*, está tan implicada en su práctica estética que nos sentimos atraídas a sobrestimar su presencia en desmedro de otras categorías. Plantearla al estudiar este texto, no implica sólo establecer un modelo de pensamiento identitario y ver en qué medida responde a él, sino también tomarla como un modo de operar de este pensamiento pero desbordado por alternativas diversas, puntos de fuga, zonas de quiebre e intentos de impugnarlo.

El punto de partida de este trabajo es la reflexión de Foucault sobre la semejanza. Al preguntarse en *Las palabras y las cosas* cómo se organizan las formas según las cuales las cosas pueden llegar a relacionarse, indica las figuras principales que prescriben sus articulaciones al saber de la semejanza. En "la prosa del mundo" las cuatro similitudes esenciales son las siguientes: la "convenientia", la "aemulatio", la "analogía" y la "simpatía". Pero el poder de la analogía es tan grande que ella acrisola las otras similitudes, asegurando el enfrentamiento de las semejanzas a través del espacio. Elegimos así partir de estas similitudes para trabajar la analogía por constituir éstas un tipo de reflexión que va más allá de los modelos identitarios que provienen del análisis tradicional. "Hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte fue ella la que guió la exégesis y la interpretación de los textos; la que organizó el juego de los signos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte

de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre"<sup>1</sup>.

El *Libro de Buen Amor* muestra un mundo de similitudes, de identidades y de diferencias, construye un espacio donde todas las cosas pueden aproximarse gracias al pensamiento analógico.

### Escritura y aemulatio

*En general a todos fabla la escriptura:  
Los cuerdos con buen sesso entenderán  
la cordura,  
Los mancebos livianos guárdense de  
locura,  
Escoja lo mejor el de buena ventura"*<sup>2</sup>.

En esta cita la correlación que se presenta con el modo de decir bíblico, instala una analogía significativa. La Biblia aparece como un registro que rompe con los lugares privilegiados de lectura, construyendo una multiplicidad de lectores. Puede ser considerada como un texto fracturado, compuesto por escrituras diversas, dirigidas hacia la construcción de una verdad. El *Libro de Buen Amor* la emula en su diferencia, mostrando una topografía formada por exempla, alegorías, textos líricos, narrativos que definen el espacio del saber y donde todas las cosas del mundo pueden acercarse. Esto respondería a una de las formas de similitud postuladas por Foucault, la *aemulatio*: una especie de conivencia que estaría libre de la ley del lu-

gar y jugaría inmóvil en la distancia. Es como si al romperse la connivencia espacial los eslabones de la cadena, separados, reprodujeran sus círculos, lejos unos de otros según una semejanza sin contacto<sup>3</sup>.

La relación entre ambos textos no es de gemelidad sino que se acercaría más al principio de cartografía de Deleuze, es decir, correspondería más al orden del mapa que del calco, puesto que no reproduce el texto bíblico sino que en sus infinitas diferencias se construye. Contrariamente al calco, que siempre vuelve a lo mismo, el mapa tiene múltiples entradas y se inscribe dentro de la noción de construcción y no de reproducción<sup>4</sup>.

### Zonas de quiebre

No todo el texto responde a los modos de operar del pensamiento analógico paradigmático. Las series pertenecientes a los encuentros con las serranas muestran zonas de quiebres y puntos de fuga de dicha razón. La analogía-simil se disgrega, se desvanece en la imagen de la serrana-animal, humano-monstruo. Lo que el texto muestra es una superposición de la organización animal sobre la organización humana. No se trata en este caso de imitación de lo monstruoso, sino de capturar un código, más aún, la plusvalía de dicho código, un aumento de valencias que lleva al devenir serrana-animal, animal serrana; cada uno de estos devenires provoca el desplazamiento del otro, ambos se constituyen encadenándose y relevándose según una circulación de intensidades que impulsa a la separación de cada uno de sus lugares de pertenencia para construir otra instancia. Instancia en la que no hay imitación ni parecido sino explosión de dos series heterogéneas en una línea de fuga<sup>5</sup>.

La sierra con su fauna invade el cuerpo de la mujer convertida entonces en soporte de toda una topografía animal que por la cercanía o por el lugar de pertenencia se propaga en el cuerpo femenino fusionándose en dos órdenes distintos.

"Avía la cabeça mucho grande syn guisa;

*Cabellos chicos negros como corneja lysa;  
Ojos fondos bermejos: poco é mal devisa;  
Mayor es que de osa su pisada do pisa.  
Las orejas tamañas como d'añal borrico;  
El su percueço negro, ancho, velloso, chico;  
Las nariçes muy luengas semejan un  
carapico;  
Beverían pocos días caudal de buhón rico"*<sup>6</sup>.

Lo que se desprende de estos versos es la existencia de un devenir animal que atraviesa y arrastra al hombre y que en consecuencia involucra tanto al animal como al hombre. Podemos decir, de acuerdo con Deleuze, que un devenir no es una correspondencia de relaciones pero tampoco es una identificación, ni una semejanza ni una imitación. Construye un personaje que no mantiene la identidad ni de animal ni de mujer sino que está en constante transformación. Devenir-animal no es devenir un fantasma, no es transformarse en monstruo sino construir un "vestiglo". En la edición crítica de Clásicos Castellanos, Julio Cejador aclara el término: "vestiglo es animalucho raro"<sup>7</sup>. En la concepción de lo raro y en el sustantivo despectivo "animalucho" están implicados los dos órdenes y no la metamorfosis. El texto es claro al respecto cuando dice:

"Descendí al pie del puerto, halléme con un vestiglo la más grant fantasya, que yo vy en este siglo"<sup>8</sup>.

### La disputatio

La semejanza no implica una identidad permanente, sólo puede ser fijada cuando es remitida a otra similitud y se establece así una cadena de asociaciones donde, a través del recurso de la reminiscencia, una llama a la otra de tal modo que cada analogía obtiene su valor por la acumulación de todas las demás. "Es pues un saber que podrá, que deberá proceder por superposición infinita de confirmaciones que se llaman unas a otras. Y por ello, desde sus fundamentos, este saber será arenoso"<sup>9</sup>.

En el *Libro de Buen Amor* esta acumulación de confirmaciones lleva inscripta la huella de una *sententia*, la que debe ser leída para construir el ethos del pensa-

miento medieval. Surge nuevamente la analogía en los breves *exempla*, como una forma de buscar siempre lo mismo en la diferencia, circulación de saberes provenientes de distintos lugares, atraídos por la ley del ethos produciendo una verdad a partir de una sententia.

"Entiende bien mis dichos é piensa la sententia"<sup>10</sup>.

El mundo está poblado por una infinidad de signos que es necesario descifrar. Estos signos, que revelan semejanzas y afinidades, son todos modos de la analogía. El texto postula la necesidad de interpretarlos para poder conocer su sentido. En este espacio incluimos la disputación entre griegos y romanos, en la que Roma demanda a Grecia su ciencia. Para ésta poder acceder al pedido impone una disputa entre los sabios que al no poder manejarse con la palabra lo hacen a través de gestos.

El texto construye un tipo de comunicación que no está sujeta a la doble articulación, es decir, un sistema basado en gestos sin código definido. Cada gesto forma a priori, en el saber de cada contrincante, los significados de un mensaje. La disputa consistirá en adjudicar de modo semejante un significado a cada gesto, en el caso de los griegos se establecerá una analogía con el saber religioso y por el lado de los romanos, la analogía se dará con todo un mundo de violencia<sup>11</sup>. Juego de desciframiento de un conjunto de gestos-significantes que postulan una vacilación en sus significados, que serán conformados por saberes encontrados.

Estamos frente a la *disputatio*. "Una sociedad atenta a la naturaleza de alguna manera lingüística del mundo, como lo fue la sociedad medieval con su *Trivium* de las artes de la palabra, pensando que no es la verdad la que pone término al enfrentamiento de lenguajes, sino solamente las fuerzas de uno de ellos, puede por lo tanto, con espíritu lúdico, tratar de codificar esta fuerza, de darle un protocolo de solución: es la *disputatio*"<sup>12</sup>.

Los contrincantes intercambian réplicas-equivocaciones que remiten cada una a un

código diferente. Estas divergencias, atrapadas en los gestos, transforman el relato en escena.

### Poner ante los ojos.

"Llamo poner ante los ojos algo a representarlo en acción"<sup>13</sup>. La pelea que sostienen Don Carnal y Doña Cuaresma se inscribe dentro del espacio de la alegoría, ese modo de la analogía que construye a través de metáforas encadenadas un mundo ofrecido a la percepción. La escena muestra dos ejércitos enfrentados, cada uno de los cuales nos remite por analogía a una relación incesante de códigos yuxtapuestos.

"Pusso en la delantera muchos buenos peones:  
Gallynas é perdiçes, conejos é capones,  
Anades é navancos é gordos anssarones:  
Façían su alardo cerca de los Tysones.  
Estos trayan lanças de peón delantero:  
Espetos muy cumplidos de fierro é de madero.  
Escudávanse todos con el grand' tajadero:  
En la buena llantar estos vienen primero"<sup>14</sup>.

De la misma forma pero con valores opuestos se presenta el ejército de Cuaresma. A manera de caleidoscopio cada elemento de la alegoría va transformándose, ante la mirada en permanente gesto de analogía, en soldado-plato de un menú-elemento de la economía de la región-pieza metonímica del pensamiento religioso, para confluir todos juntos en la dicotomía alma-cuerpo, estado de gracia-pecado.

El texto pone en escena conceptos que remiten a *sententia* donde el lenguaje domestica los espacios de abstracción sometiendo al yugo de la analogía. La comprensión de las palabras permite aprehender su sentido literal, por el camino de la analogía la comprensión del sentido literal permite acceder al sentido alegórico.

Aproximarse al *Libro del Buen Amor* ha sido ingresar al campo de la escritura medieval, un espacio replegado sobre sí mismo que lleva inscripto el pensamiento analógico de la época. Pensamiento soste-

nido en el cuerpo escriturario por la reiteración del "como" que construye el campo de las analogías, centrado, según Foucault, en las similitudes.

Organización del mundo a través de la palabra, en un entramado semántico de semejanzas en los exempla, alegorías, reinscripción de las fábulas antiguas, símiles; en un intento permanente de decir lo mismo y lo otro, de construir lo semejante en lo diferente, en un lenguaje que da órdenes a la vida.

Pensamiento identitario que, en su búsqueda de decir lo mismo, se va construyendo a modo de capas de estratos escriturarios diversos y disímiles. Las similitudes de las que trata no son las visibles y macizas de las cosas mismas, sino que están desplazadas en relatos separados de sus registros originarios y confor-

man trozos de escritura engarzados en el texto por las relaciones analógicas.

#### NOTAS

1. FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1984, p.26.
2. RUIZ, Juan: *Libro de Buen Amor*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1912, copla 67, p.32.
3. FOUCAULT, Michel. Op. cit, p.28
4. DELEUZE, Gilles-Guattari, Felix: *Mil Mesetas*, Valencia, Pretextos, 1994, p.18.
5. Idem, p.16.
6. RUIZ, Juan: Op. cit, copla 1012, p.57.
7. Idem, p.55
8. Idem, copla 1008, p.55.
9. FOUCAULT, Michel: Op. cit, p.39.
10. RUIZ, Juan: Op. cit, copla 46, p.25.
11. Idem, copla 44, p.23.
12. BARTHES, Roland: *S/Z*, México, Siglo XXI, 1986, p. 130.
13. ARISTOTELES: *Retórica*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971, p.202.
14. RUIZ, Juan: Op. cit., copla 1082-1083, p.81.

## EL PRINCIPE DEL ESCOLLO (Hamlet, por Mallarmé)

PAOLA PIACENZA

"Profiero la palabra, para hundirla nuevamente en su inanidad"

Igitur

El "sistema" de la poética mallarmeana se sostiene sobre un número limitado de metáforas: la del vidrio, la del abanico, la del libro, la de la bailarina, la del espejo, la de la araña y otro número - igualmente limitado - de conceptos: el del tiempo y el espacio literario, el del teatro, el de la mímica, el de la danza; pero contra toda y cualquier inteligencia hermenéutica las series no configuran sino una "(...) trama de ausencia(...)"<sup>1</sup>.

Dice Blanchot que Mallarmé cumple con la esencia del lenguaje cuando utiliza a las cosas convirtiéndolas en su ausencia. Sin embargo, parecería que la tarea del poeta nunca se acerca tanto a la del lenguaje como cuando nos las ofrece en la falacia de su inmediatez. Leer su poesía y ensayos es en gran medida vencer la seducción de las mayúsculas, imágenes y proporciones que nos devuelven a una "(...) fenomenología del tema"<sup>2</sup>. Estos recursos cargan con una tradición esencialista de la que Mallarmé no participa además de escribir en contra, a pesar de que cierta crítica haya intentado establecer los valores y frecuencias de los significados supuestamente expresados por los mismos en sus textos<sup>3</sup>. Por eso, la victoria de Mallarmé sobre el lenguaje es la de mantener "(...) la estructura diferencial de la mímica o de la mimesis, pero sin la interpretación platónica o metafísica que implica que en alguna parte el ser de un ser sea limitado(...)"<sup>4</sup>. La particularidad de la metáfora consiste en unir una denotación marcada por un proceso de selección sémica a una connotación obligada, incluso en un contexto reducido.

De ahí que el vínculo entre el término metafórico y el objeto que él designa quede habitualmente destruido en beneficio de la imagen asociada. En Mallarmé este "desplazamiento" - en la naturaleza del tropo - es infinito: sometido a las leyes del himen el sentido no es idéntico al texto. El sentido no es una unidad sino únicamente efectos de un tema que se hacen pasar por él o por la cosa misma.

Derridá llamó "movimiento de abanico" a este gesto que designa el objeto empírico y luego "mediante un movimiento trópico (analogía, metáfora, metonimia) se vuelve hacia todas las unidades sémicas que se han podido identificar, despliegue y repliegue de todas esas valencias..."<sup>5</sup>. Sustitución no denotativa de la palabra pero, y también, sustitución no analógica de la metáfora. El abanico pone en relación de diferencia y de semejanza todos los efectos de sentido del texto. La desemejanza del signo y del sentido inauguran una polisemia radical<sup>6</sup> en la que las unidades sémicas proliferan indiferentes a un origen.

Lo que el signo nombra "brilla y se desvanece a la vez": no manifiesta, no produce, no desvela ninguna presencia detrás de sí. Designa - inútilmente - el espacio resistente de un secreto que no ha sido, ni puede llegar a ser.

Mallarmé niega el presente; lo reserva para la obra. Hace del presente una afirmación sin presencia. Así, por ejemplo, le parece "interpretada" la "(...) dualidad mórbida que engendra el caso de Hamlet (...)"<sup>7</sup>: "(...)" sí, loco por fuera y bajo la flagelación contradictoria del deber, pero si fija en su interior los ojos en una imagen de sí

que allí guarda intacta como una Ofelia nunca ahogada, ella no!, pronto siempre a ser su propio dueño. Joya intacta bajo el desastre<sup>8</sup>. En la "interpretación" de la dualidad de Hamlet, Mallarmé procede de la locura exterior a una imagen de sí que el príncipe guarda intacta en su interior. El poeta desanda el camino que va de la superficie a la profundidad en un movimiento que parece/aparece inseparable del desvelamiento del sentido. Sin embargo, esta verdad permanece como "joya intacta bajo el desastre": inaccesible en su diferencia.

Irreductible a cualquier ejercicio interpretativo. Intacta porque no ha sido: "una Ofelia nunca ahogada". La inquietante dualidad mórbida de Hamlet sólo es aprehensible en el tiempo/espacio del acontecimiento: pronto siempre a ser.

El caso de Hamlet es el pliegue que desbarata la representación. Por un lado, la locura del príncipe es simulación. El exterior de donde parte la interpretación es una falsa superficie: el juego del exterior y del interior tiene lugar en una delgada profundidad y, a la vez, espesa superficie. Por el otro, la metáfora. No la adolescencia del príncipe sino su ser adolescenciado constituye metáfora en el "sistema" mallarmeano. Nombra el tiempo del himen que suspende en el presente la diferencia entre la infancia perdida y lo que está por venir. Hamlet, su adolecer, es en el espacio compartido de un "entre" sin que por esto se entienda el lugar de un pasaje y no constituya siquiera una instancia localizable: "(...) cada uno en lo otro, no es verdaderamente ni lo uno ni lo otro (...)"<sup>9</sup>. Hamlet es "(...) personaje único de una tragedia íntima y oculta (...)"<sup>10</sup>, pero, por eso, exterioriza sobre las tablas "(...) el solo teatro de nuestro espíritu (...)"<sup>11</sup>: la metáfora le impide constituirse en un sí mismo; siempre disperso en el aparecer. Es punto de fuga de los otros que participan de la escena y de él mismo. En él acontece la dialéctica sin síntesis de su intimidad y nuestro espíritu; del exterior y de la tragedia que permanece oculta.

Mallarmé afirma reconocer en el personaje de Shakespeare "(...) el adolescente desvanecido en nosotros en los comienzos

de la vida y que perseguirá a los espíritus altos o pensativos con el luto que se complace en llevar" (...)"<sup>12</sup>. El reconocimiento no se confunde ni con la designación ni con la significación.

La neutralidad de la operación es doble: falta en primer lugar, a la distancia que va del observador al objeto - lo reconocido no difiere del que reconoce - y falta, también, al principio de contradicción que hace posible la atribución - el adolescente es y no es en nosotros; desvanecido en los comienzos de la vida sin embargo pervive como luto en los espíritus altos o pensativos.

La impersonalidad de Hamlet se define en la indiferencia de su mismidad en relación a la existencia de los demás. En el reconocimiento alguien que no es él, lo vuelve pasivamente en otro<sup>13</sup>. El vínculo podría ser descrito en términos de una disyunción inclusiva en donde no hay eliminación sino perfusión de las partes del par coordinadas. Mallarmé compara la naturaleza de esta relación con el mito: "Pero avanza el señor latente que no puede llegar a ser, sombra juvenil de todos, así semejante al mito" (...)"<sup>14</sup>. La comparación parece remitir a la "simultaneidad virtual" del pensamiento mítico en donde no se perciben las contradicciones. De acuerdo con Juan Ritvo, en su ensayo "La escritura áurea y el discurso mítico"<sup>15</sup>, el pensamiento mítico se caracteriza porque en él no hay sucesivas eliminaciones de los posibles sino que todo es posible. De este modo, "Hamlet es la sombra juvenil de todos" porque en él los contrarios, "(...) se solicitan y se exceden (...)"<sup>16</sup>. Si, por un lado, la adolescencia de Hamlet no le pertenece, no constituye un rasgo de su identidad sino que sólo puede apreciarse/ puede ser apreciada en y por los otros, por cierto estos otros no son distintos de él. Por otra parte, pronta siempre a ser, la conciencia individual de este "señor latente" no tiene registro temporal. Extraña a un pasado que no le ha precedido y sustraída a un futuro que nunca tendrá lugar es heterogénea a la experiencia del tiempo vital. El advenimiento, la latencia, tiene el carácter singular de una posibilidad cuyo tiempo no es el futuro y cuya realización es el fracaso. Así, de

ser posible encarnar el acontecimiento en la sucesión, en la historia, esto es, dado el conocimiento, convertida la posibilidad en actualidad sobrevendría el desconocimiento: radical ajenez de él y yo. Ese, distinto de mí, me es desconocido.

El reconocimiento tiene, entonces, la naturaleza de un encuentro necesariamente a destiempo. La adolescencia de Hamlet todavía (y el durativo tiene "(...) la perpetuidad de lo que no admite ni comienzo ni fin (...)"<sup>17</sup>) "(...) se debate bajo el mal de aparecer (...)"<sup>18</sup> y, por eso, no existe fuera del instante en el que aparece. La insistencia, el debate en el aparecer, tiene lugar en la obstinación vertical del instante cuya aprehensibilidad está privada de cualquier posibilidad de experiencia porque no se inscribe en la línea que dibuja la sucesión de las horas sino en la suspensión que es lo eterno en el presente de la representación.

El reconocimiento es contemporáneo de la presencia y no del presente en el que la presencia se disimula - sin distinguirse de esta disimulación - : "(...) Lo que quiere ser expresa la verdad de lo que es (...)"<sup>19</sup>. Lo reconocido no pertenece al dominio del mundo, es de otro orden. No reposa sobre ningún saber anterior ni supone un progreso en el conocimiento<sup>20</sup>.

Aparece, y su irrupción es un momento fulminante el del "(...) espectáculo mismo por quien existen la rampa y <sup>21</sup> el espacio dorado casi moral, que ella defiende (...)"<sup>22</sup>. El poeta lee la indistinción de la presencia y su efectuación presente en el espectáculo del drama solitario que es, por quien y por lo que, (causa y siempre, y al mismo tiempo, efecto) tienen lugar el espacio dorado y la rampa, que se esconde detrás de él. Dice Mallarmé: "Su drama solitario! que a veces, a tal punto prolonga este paseante en un laberinto de inquietud y de agravios sus circuitos con el suspenso de un acto inconcluso, parece el espectáculo mismo por quien existen la rampa y el espacio, casi moral, que ella defiende"<sup>23</sup>. En el errar del paseante lo que se disimula intenta aparecer, pero su aparición no revela nada que se distinga del movimiento mismo. El drama parece (y la elección del verbo recuer-

da la distancia del des-tiempo del encuentro) el espectáculo por quien y por lo que existe el espacio dorado en tanto éste no tiene otra certeza que no sea la de su fulgor. La dilación del errar es el tiempo que nombra el desamparo porque "(...) falta la certeza de la presencia y las condiciones de un aquí verdadero (...)"<sup>24</sup>.

El espacio de la obra mantiene con el espacio geográfico la misma relación que el tiempo de la presencia mantenía con el del presente: se está siempre en camino, dibujando el trazado de una marcha estéril. La escena a la que asiste el poeta tiene como única certeza la figura del héroe imaginario. Mallarmé insiste en su carácter "ideal" como en su existencia sólo afirmada en relación al príncipe Hamlet. Así como "(...) la obra de Shakespeare está tan bien construída de acuerdo con el solo teatro de nuestro espíritu, prototipo de los demás, que tolera la escenificación de ahora, o prescinde de ella, con indiferencia (...)"<sup>25</sup>, también "(...) las cualidades más bellas (en conjunto) no importan en un argumento que todo lo extingue menos el héroe imaginario(...)"<sup>26</sup>.

La "ideal pintura de la escena" es "(...) el ambiente que exhala el emblemático Hamlet (...)"<sup>27</sup>. Su figura se confunde con el espacio en cuanto habla. El drama es ocasionado por el misterio de la identidad ideal del teatro y del héroe a través del "himno". La singularidad del espacio poético, que es el del teatro y el de la danza, radica en que su contorno no le precede porque "(...) nunca es como es una cosa, siempre se espacia y se disemina (...)"<sup>28</sup>. La escritura del mimo o del bailarín produce un "medio" que Blanchot en *El libro que vendrá* definió como "un extraño afuera dentro del cual estamos arrojados en nosotros fuera de nosotros". Este afuera es el lugar donde los otros no son cosa distinta de Hamlet. El poeta caracteriza la presencia del héroe en términos de una "fúnebre invasión" en la que cada uno de los demás personajes se borra. Pero, en el origen de esta indiferencia no encontramos la idea de una unidad en lo idéntico sino la excepcionalidad con que sólo Hamlet cuenta: "(...) quien vaga alrededor de un

tipo excepcional como el de Hamlet no es cosa distinta de él (...) "29. Lo mismo tiene lugar en lo distinto. Esta pluralidad de lo único define al heredero real no como ser sino como participante en las otras figuras con las que se mueve en (...) reciprocidad simbólica (...) "30. El adolescente y no el viejo "31, es apto para recoger la tirada de dados que emite todo pensamiento. El adolescente definido como el pasaje sin tránsito entre la infancia y la vejez que reúne la polaridad en un punto equidistante de cualquier centro. Hamlet es el aquí de la escena y su adolescencia, el espacio de la diferencia; siempre diferido.

El teatro es, en la poética mallarmeana, el otro nombre del sueño; de aquel espacio dorado, casi moral, única morada donde auténticamente reside el ser pero que se confunde en la existencia con la materialidad de la escena o del personaje. Cuando Mallarmé le asigna un carácter prototípico a la obra de Shakespeare y emblemático a su héroe no propicia, entonces, la idea de una reproducción o representación porque sabemos que la esencia no se distingue de su apariencia en el mundo y es en ella como ausencia fulgurante. El punto en el que brilla el ser no es un centro en torno al cual se articula una región de la esencia y otra - distinta - correspondiente al dominio de lo real. "El mimo no sigue ningún libreto pre-establecido...no obedece a ningún orden verbal...el mimo inaugura, incide una página en blanco (...) "32. El emblema y el prototipo recuerdan la paradójica mediación de la metáfora que establece, a la vez que muestra como imposible, el vínculo entre la "idealidad" de la idea y la "realidad" de la acción.

Hacer de *Hamlet* la obra dramática por excelencia significa postular un modelo que, contra lo esperable, no es origen u horizonte de un teatro futuro. En primer lugar, es ya copia del único asunto de drama: (...) el antagonismo de sueño en el hombre con las fatalidades a su existencia señaladas por la desgracia "33 y, en segundo lugar, tampoco inaugura escuela porque su estilo no puede reconocerse fuera del encuentro único en el que el especta-

dor sale de sí para ser el/en el histrión. En la lectura de Mallarmé, el antagonismo del sueño y de la fatalidad del mundo aparece en Hamlet como forma. El argumento dispone a los personajes ("comparsas necesarias son" "34) en torno al héroe para que mueran en la indiferencia de su mirada. El monólogo opera el borramiento: "el héroe (...) se pasea y nada más, leyendo en el libro de sí mismo, alto y viviente Signo: niega con la mirada a los demás. No se contentará con expresar la soledad, entre las gentes de quien piensa: mata con indiferencia o, por lo menos, mueren "35. Cuando el tiempo ha cesado en el presente de la obra, el monólogo desencadena el escandimiento del ser de la multitud de sus apariciones en el mundo. "Despojado (...) encuentra el misterio de la palabra: es "36. En el teatro/sueño, el ser puede dejar de ser en el lenguaje. El mimo puede abolir el azar, alcanzar el instante en el que todo se nivela para extinguirse. El histrión lee en el libro de "sí propio" y su habla se separa del logos, de la palabra cierta de la razón, para convertirse en interrogación del ser. La famosa alternativa que planteara el príncipe, "Ser o no ser", no espera respuesta porque se completa en su sola enunciación. El interrogante, potencia de posibilidad pura, desbarata la necesidad del presente de la existencia en un "tal vez de excepción". La disyunción entre el ser y el no ser se convierte en una coordinación que invalida la decisión por uno u otro término de la opción. Hamlet opone a la palabra que "manda" "37, la duda: "(...) la negra presencia del dubitador produce este veneno de que todos los personajes fenecen: sin que se tome siquiera el trabajo de herirlos, en la tapicería (...) "38. La muerte de los otros, la indiferencia, es signo del desconcierto que introduce la pregunta por el ser.

La voz del príncipe se alza en el "brindis fúnebre" que celebra la abolición del azar:

"Recuerdo de horizontes, ¿qué es, oh tú, la tierra? Aúlla este sueño; y voz cuya claridad se altera, el espacio juega con el grito: yo no sé!" "39

## NOTAS

1. BLANCHOT, Maurice, El libro que vendrá, p.246.
2. DERRIDA, Jacques, La diseminación, p.373.
3. Me estoy refiriendo principalmente al trabajo hermenéutico que realizara Richard en su libro *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (1961), cuyo prefacio cita Jacques Derrida en *La Diseminación*. Derrida desarticula la interpretación ontológica que Richard emprendiera, denunciando la no existencia de un tema del texto: el pliegue y el blanco no son "temas" sino justamente la ocasión que "(...)nos impedirá buscar un tema o un sentido total más allá de las instancias textuales en un imaginario, una intencionalidad o un vívido (...) " Afirma que se pretenderá argumentar en este trabajo.
4. DERRIDA, Jacques, op. cit., p.312.
5. DERRIDA, Jacques, op. cit., p.377.
6. Esta polisemia radical o proliferación de sentidos indiferentes a un centro es lo que Derrida llama "diseminación".
7. MALLARME, Stephan, "Hamlet", sobre la representación de Hamlet en el "Teatro Francés" en 1886, en *Hamlet*, Buenos Aires, Ed. Losada, p. 227 y ss.
8. MALLARME, Stephan, art.cit., p. 228.
9. DERRIDA, Jacques, op.cit., p. 319.
10. MALLARME, Stephan, art.cit., p. 224.
11. MALLARME, Stephan, art.cit., p. 226.
12. MALLARME, Stephan, art.cit., p. 224.
13. La afirmación es paráfrasis de la de Blanchot acerca de la acción pasiva del desastre. Blanchot, Maurice, *La Escritura del desastre*, Monte Avila, 1992.
14. MALLARME, Stephan, art.cit., p. 225.
15. RITVO, Juan, "La escritura áurea y el mito" en *La edad de la lectura*, p. 29 y ss.
16. RITVO, Juan, op.cit., p. 37.
17. BLANCHOT, Maurice, El libro que vendrá, p. 258.
18. MALLARME, Stephan, art.cit., p. 224.
19. BLANCHOT, Maurice, El espacio literario, p. 237.
20. Sin duda, el mejor ejemplo de la índole de este "saber" que tiene lugar en el reconocimiento, lo ofrece el mismo Hamlet. El "conocimiento" del crimen perpetrado por su tío es anterior, en tanto que excéntrico, a las palabras de la sombra de su padre. Esta certeza ha estado desde siempre en su ánimo y no guarda con los indicios sino una relación arbitraria. Hamlet, por ejemplo, "recela una perfidia" del hecho de que la sombra de su padre esté armada: nada explica en el texto por qué recela justamente una traición ni tampoco por qué habría de atribuir algún sentido a su atuendo, pertinente para un rey. Por lo mismo, la revelación que se produce en la escena V no supone, tampoco, ningún progreso (no constituye la causa de la venganza.) Hamlet siempre ha conocido la verdadera naturaleza de la muerte de su padre, ahora bien, este saber no es commensurable con los datos de las circunstancias o de los actores de la misma, sino que tiene la forma de una disposición que lo impulsa a la venganza desde un co-

- mienzo no identificable. Ni bien el espectro del rey denuncia a su asesino, Hamlet exclama: "Oh alma mía profética! Mi tío". ¿Cuál es el tiempo de esta profecía? ¿Cuáles son sus antecedentes? Hamlet escucha de boca de su padre lo que ya sabía y ese reconocimiento, sin que medie conocimiento, es el enigma que ha podido con los esfuerzos de la crítica.
21. La cualidad "casi moral" que Mallarmé atribuye al "espacio dorado" donde el sí mismo se sustrae a la experiencia vital parece obedecer a la intención de destacar el carácter genuino de la morada del ser (por oposición al "embuste" de su estar en el mundo). La moralidad, fundamentalmente, radicaría en su extrañeza respecto del comercio de las palabras que nombran las cosas que constituyen la realidad.
22. MALLARME, Stephan, art.cit., p. 225.
23. MALLARME, Stephan, art.cit., p. 225.
24. BLANCHOT, Maurice, El libro que vendrá, p. 258.
25. MALLARME, Stephan, art.cit., p. 226.
26. MALLARME, Stephan, art.cit., p. 226.
27. MALLARME, Stephan, art.cit., p. 226.
28. BLANCHOT, Maurice, El libro que vendrá, p.262.
29. MALLARME, Stephan, art.cit., pp.226/227.
30. MALLARME, Stephan, art.cit., p. 226.
31. En *Un golpe de dados el viejo no sabe lanzar los dados sobre el mar y en el cielo. El viejo debe ser superado. Una "sombra pueril", pluma o ala, se posa en la toca del adolescente, apto para recoger la tirada.*
32. DERRIDA, Jacques, op.cit., p. 293.
33. MALLARME, Stephan, art.cit., p. 225.
34. MALLARME, Stephan, art.cit., p. 226.
35. MALLARME, Stephan, art.cit., p. 228.
36. BLANCHOT, Maurice, El espacio literario, p.101.
37. BLANCHOT, Maurice, El libro que vendrá, p.260.
40. MALLARME, Stephan, art.cit., p. 228.
41. MALLARME, Stephan, "Brindis fúnebre" en *Obra poética I*, p.107.

## BIBLIOGRAFIA

- BLANCHOT, Maurice: El libro que vendrá, Caracas, Monte Avila Editores, 1969.
- BLANCHOT, Maurice: El espacio literario, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1969.
- BLANCHOT, Maurice: La escritura del desastre, Caracas, Monte Avila Editores, 1992.
- DERRIDA, Jacques: La diseminación, México, Ed. Fuda-mentos, 1975.
- MALLARME, Stephan: "Hamlet", en *Hamlet*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1982.
- MALLARME, Stephan: "Brindis fúnebre", en *Obra poética I*, Madrid, Ed. Hiperión, 1992.
- RITVO, Juan: "La escritura áurea y el discurso mítico", en *La edad de la lectura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

## EL HOMBRE INVISIBLE \*

MARIA ISABEL BAUTISTA

**T**al vez no exista en toda la obra de H. G. Wells una criatura tan desconcertante como su Hombre Invisible. En principio, está muy lejos de ser el héroe poderoso y triunfante de nuestros sueños de invisibilidad<sup>1</sup>; por otra parte, difícilmente se ajusta a la imagen del científico abnegado que, tras sacrificar la vida en busca de una fórmula, entrega generosamente su descubrimiento a la humanidad. Su estrella, lejos de depararle la gloria parece en cambio, singularmente dispuesta a colmarlo de tropiezos. Nada acontece como él lo espera, y cada esfuerzo por controlar su situación se vuelve una nueva dificultad impensada. En el transcurso de nuestra lectura nos asalta la impresión de que este relato pone de manifiesto la presencia, llamémosla así, de una extraña fuerza de desvío que trastoca el curso "lógico" de los acontecimientos. Después de todo, él es sólo un científico, ¿por qué tienen que sucederle todas esas calamidades absurdas?

Es que, tal vez, este Hombre Invisible no sea sólo un científico. El propio Wells parece alentarnos a considerar esta posibilidad al proponernos a esa suerte de contrafigura del Hombre Invisible que es el Doctor Kemp. Como Griffin - su antiguo compañero de la Universidad - es un hombre de ciencia - un médico -, dedicado a la investigación. Aunque dueño de un talento más limitado que el de su ex-camarada, su trabajo le ha procurado una digna existencia y el respeto de sus conciudadanos. A Griffin, por el contrario, su investigación lo ha privado de todo. Algo inesperado ha debido acontecer durante el desarrollo de la experimentación de Griffin que decidiera para él ese destino dispar.

Aparentemente, su investigación se ajusta - al menos en sus comienzos - a las características de una labor dentro del marco de la ciencia. Como se sabe, el trabajador científico selecciona cierta parcela de la realidad y la convierte en su objeto de estudio (en el caso de Griffin, la tarea se circunscribe a la observación del comportamiento de la luz sobre superficies más o menos translúcidas). También es por todos conocido el hecho de que, por la natural complejidad de su labor, el científico que aspira a alcanzar una verdad de valía para el mundo, requiere que el mundo se silencie a su alrededor, a fin de poder reunir toda la atención sobre su objeto. Sin embargo, en Griffin, este desapego de la realidad es más profundo y definitivo que el momentáneo alejamiento del hombre de ciencia en favor de su trabajo. Es éste el primer indicio del desvío que luego se traducirá como el abandono impensado del ámbito luminoso de la ciencia para arriesgarse en una vía más sinuosa y completamente desconocida:

"Me recuerdo a mí mismo como una figura oscura y delgada, recorriendo la acera resbaladiza y brillante, y evoco la extraña sensación que experimenté al pensar que no tenía relación alguna con la respetabilidad escuálida y el sordo comercialismo de aquel lugar. No sentía en absoluto lástima de mi padre y lo consideré como la víctima de su tonto sentimentalismo. La hipocresía de los tiempos hacía necesaria mi presencia en el funeral, pero en realidad aquello no era asunto mío. Mientras recorría la calle principal, reviví mi vida pasada. Tropecé con la mujer que había querido diez años

antes y nuestros ojos se encontraron... Un impulso interior me obligó a volverme a hablarle. Resultó una persona muy vulgar. Aquella visita al pueblo fue como un sueño. Me dí cuenta entonces que estaba solo y que había salido del mundo para sumirme en la desolación. Reconocí mi falta de sentimiento, pero la achaqué a la general estupidez de la vida. Al volver a entrar en mi habitación me pareció que de nuevo tomaba posesión de la realidad. Allí estaban los objetos que yo conocía y amaba. Allí estaban mis aparatos, allí me esperaban mis experimentos"<sup>2</sup>.

De estas palabras se desprende una convicción insólita: es posible abandonar el mundo porque es posible hacer de la obra un mundo ("Al volver a entrar en mi habitación me pareció que de nuevo tomaba posesión de la realidad. Allí estaban los objetos que yo conocía y amaba"). No es ésta, ciertamente, una creencia usual en el trabajador científico; sin embargo, la reconocemos como una inevitable certeza para el artista. ¿Cuál es la causa que justifica este inesperado desplazamiento que lleva a Griffin desde los confines de la ciencia hasta las puertas del arte? Creemos que la respuesta es la escritura de sus tres manuscritos. En algún momento indecible, la escritura ha debido invertir la distancia por la cual es posible la observación de las cosas para devolverle a Griffin la distancia absoluta de la imagen que no entrega la cosa en su ausencia, sino la ausencia meramente, pero ausencia presente. En algún momento, la escritura abandonó el registro minucioso de los procedimientos reales para auspiciar el advenimiento del reino de la imagen. Y es éste el reino en el que Griffin cree poder asentarse. Para él, su obra es el ámbito acogedor donde comenzar una nueva y verdadera vida, cuando en realidad su obra lo priva del mundo -para exiliarlo fuera de todo lugar- y de la vida - para entregarlo agónico a una errancia sin fin. No obstante, existe en Griffin un oscuro presentimiento acerca de lo único que puede ofrecerle su obra: la soledad ("Me dí cuenta entonces de que estaba solo y que había salido del mundo para sumirme en la desolación")<sup>3</sup>.

*Salir del mundo* es apartarse de sus verdades y sus valores, abandonar la dicha del trabajo y del día, sufrir la imposibilidad de dirigirse a otros y a sí mismo, es exiliarse lejos del imperio del "yo" que contiene e identifica. *Salir del mundo* pero sin arribar a otro, sino manteniéndose siempre en la tierra infértil de la desolación, preso del error, sin verdad y sin vida. En esta tierra de la desolación no sólo se sufre la soledad de los otros seres y de las cosas, también de sí, porque quien asiste al advenimiento de la imagen no permanece, se ausenta, y es el vacío de su ausencia el que se hace presente. Ya no es él, ni es otro, sino lo otro de sí, es aquello que ha debido mantenerse oculto mientras fue posible la pertenencia al mundo.

Ante esta "soledad esencial"<sup>4</sup> Griffin persiste en la protección de un benéfico desconocimiento. Le es imposible comprender -porque el esfuerzo de la comprensión es impracticable para quien está despojado de sí- que no se ha producido una mera alteración en su cuerpo. Lo que es invisible no se reduce a su constitución física, sino que alcanza al hombre, al ser humano Griffin. Entonces, lo que se oculta detrás de la transparencia del Hombre Invisible es, precisamente, la desaparición de Griffin.

Para este despojo que es el Hombre Invisible no sólo no hay lugar posible en el mundo, sino tampoco en la obra que, sumida en la búsqueda de su esencia como literatura, no lo requiere ya. Es esta falta la que hace de él el errante, el condenado por el doble castigo del errar y el error. En la naturaleza de esta sentencia reside el patetismo de este Hombre Invisible, en esa insistencia inquebrantable en la equivocación que lo ciega ante el abandono de su obra y lo empuja a confundirla torpemente con sus tres manuscritos, presentándole el espejismo salvador de considerarla incompleta y poder aferrarse así a la posibilidad -estéril- de seguir trabajando.

Con esta falsa convicción lo vemos arribar a la respetable posada de Mrs. Hall, pero sus deseos de privacidad y tranquilidad -necesarios para la continuación de su labor- pronto se revelan irrealizables. No sólo porque a él le ha sido negada toda po-

sibilidad de seguir trabajando, sino porque tampoco puede convocar la comprensión y la ayuda de los azorados vecinos de Iping, debido a que él no pertenece a ese mundo. Esta incapacidad es la que se manifiesta a través de un sueño:

"Me sumí en sueños desordenados en los que se mezclaron todos los sucesos extraordinarios que me habían ocurrido durante los últimos días (...) y creí hallarme, una vez más, en la colina bañada por el viento y oír musitar al vicario: La tierra volverá a la tierra, las cenizas a las cenizas, el polvo al polvo, junto a la fosa abierta donde acababan de enterrar a mi padre. 'Tu también', dijo una voz, y de pronto me ví empujado hacia la tumba. Forcejeé, grité, apelé a los concurrentes, pero ellos continuaron en silencio, escuchando las palabras del vicario. Tampoco éste se interrumpió y siguió pronunciando las frases del ritual, entre toses y estornudos. Comprendí que yo era invisible e inaudible, y que unas fuerzas sobrenaturales se habían apoderado de mí (...) Nadie se preocupaba de mí. Nadie advertía mi existencia"<sup>5</sup>.

¿Cómo podría convocar la comprensión del mundo aquel que es su negación absoluta? El Hombre Invisible es el ser nocturno que, exiliado de los goces del día y del trabajo, lucha denodadamente por extender el dominio de la noche en los reducidos confines de su habitación, a la espera de que el mundo se repliegue en el descanso para hacer de esas horas muertas el ámbito legítimo de su errar. Sin dudas, no se equivoca el transeúnte trasnochado cuando, luego de la desagradable sorpresa de verlo surgir desde un callejón en tinieblas, apela - casi por instinto - a los versos de una canción de moda para llamarlo "El Hombre Fantasma". Aunque se mueva entre los vivos, el Hombre Invisible no es más que un aparecido<sup>6</sup>. Cuando por fin se descubra ante un grupo de vecinos, ellos verán lo que secretamente esperaban ver: la transparencia del espectro. Las cicatrices y las deformaciones que el narrador infiere como las esperadas por los desafortunados testigos son, aunque horribles, todavía humanas. Pero él ya no es huma-

no, él "se ha apartado de la humanidad" - al decir de Kemp - , es una sombra, una presencia vacía ("Usted no comprende -dijo- quien soy o lo que soy", es la disyuntiva irresoluble que pone al descubierto la indeterminación de su existencia).

Resulta lógico que ante el error que supone su aparición, la comprensión humana se incline a considerar al Hombre Invisible como el truco de alguna hechicería desconocida, un fraude. "Esta extraordinaria historia es, probablemente un invención", arriesgan los diarios. Sin embargo, para quienes han sentido su insoportable cercanía, el Hombre Invisible es una peligrosa fisura en la realidad, es la irrupción de una prodigiosa potencia de negación que puede sacudir con violencia los cimientos de sus vidas ("Todo esto es increíble. Si ocurrieran muchas cosas como ésta, dando un mentís a todas mis ideas preconcebidas, me volvería loco", afirma con comprensible temor Kemp).

El Hombre Invisible puede atraerlos fuera del mundo, hacer del mundo eso que está detrás de él, exiliarlos en la región de la imagen. Esa región es el "Reino del Terror", la tierra en la que él podría descansar de su errancia y encontrar en ella la felicidad de ser un ciudadano legítimo. El "Reino del Terror" es el último y fatal error del Hombre Invisible. No sólo se equivoca al presentarse ante Kemp como aquel que fue su antiguo compañero de estudios, sino también al pretender de él el favor de su comprensión. Por el contrario, su extenso relato convence al doctor que el Hombre Invisible es un peligro para toda la humanidad, una aberración que debe ser erradicada sin demoras. Lo que, en principio, nos apresuramos a juzgar como una traición al viejo camarada, es, en realidad, un acto de lealtad al mundo, de parte de su inesperado defensor, el Dr. Kemp:

"Por la mañana (el Hombre Invisible) había sido simplemente una leyenda, un terror; por la tarde, gracias a la proclamación de Kemp, se había convertido en un antagonista tangible que había de ser herido, capturado y vencido, y todos los ha-

bitantes de la región se mostraron dispuestos a ello, con inconcebible rapidez"<sup>7</sup>.

Podría decirse que la derrota del Hombre Invisible está sellada aun antes de la lucha, porque a pesar de lo que él cree, los alcances del encuentro son mayores: Kemp no es el contrincante que debe abatirse para asegurar la victoria; en esta batalla son el mundo y la irrealidad quienes disputan. Para que el mundo pueda recuperar su valioso equilibrio, el Hombre Invisible debe morir, pero de una muerte distinta que aquella en la que permanece sin poder morir, su "Muerte Invisible", la muerte de la soledad esencial. El mundo quiere que el Hombre Invisible reciba una muerte acorde al mundo, a través de la cual la sombra y su dueño se reconcilien. Sin embargo, cuando esa muerte llega, el cuerpo que se hace visible no muestra el rostro de Griffin, sino el rostro de su desaparición, el rostro de lo inhumano y de lo impersonal, el rostro del Hombre Invisible. Una visión de la que el mundo se protege con la piedad de una sábana, porque enfrentarla es correr el riesgo de ensimismarse en ella y asegurar así el triunfo del temible contendiente: por ese rostro se escapa el manto del Reino del Terror.

#### NOTAS

(\*) Este trabajo forma parte de la Tesina para optar al título de Licenciatura en Letras: "El riesgo de ser una sombra (De la Literatura y otros peligros en dos relatos de H. G. Wells)", bajo la dirección del Prof. Sergio Cueto.

1. En una de las entrevistas que le hiciera Fernando Sorrentino, Adolfo Bioy Casares señala con claridad cuáles son las expectativas del lector ante estbobera

porque entonces podía hacer todo, era ilimitado. Entonces Wells, para hacerlo más creíble, lo mostraba resfriado, lo mostraba enojado. Es como apartarse de lo que puede ser la ensoñación de uno: "Qué lindo ser invisible, y jorobar a la gente y hacer tal y

tal cosa y salvar a los desvalidos, e intervenir cuando alguien está cometiendo una injusticia...". Lo que quieras: digo desde la broma hasta el heroísmo. Cualquier cosa. Así Wells lo salvaba un poco de la bobera que hay en eso haciéndolo limitado, molesto, rabioso", en *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992, p. 213.

2. H. G. WELLS: *El Hombre Invisible*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985, p. 230.
3. Sin duda, Jorge Luis Borges no se equivoca al señalar a la soledad como al núcleo de este relato: "Y dice Wells que, cuando él escribió ese cuento, se sentía muy solo. Tenía a veces la convicción de que todos los hombres lo perseguían. Es decir, este cuento *El Hombre Invisible*, no es, como podría parecer, una mera arbitrariedad fantástica, corresponde a la angustia de la soledad y por eso tiene una fuerza especial", en *La Literatura Fantástica*, Buenos Aires, Ediciones Olivetti, 1967, p. 12.
4. El libro de Maurice Blanchot, *El espacio literario*, ha sido leído con especial atención durante el desarrollo del presente trabajo. El concepto de soledad esencial ha sido tomado de allí.
5. H. G. WELLS, op. cit. p. 249. Los sueños en este relato preannuncian situaciones y echan luz sobre la particular naturaleza del Hombre Invisible. Para nosotros el recurso encuentra su justificación en el hecho de que el sueño es el ámbito cotidiano del advenimiento de lo impersonal, en tanto el que duerme y el que sueña ya no coinciden. El soñador, sin ser otro que el durmiente, es -al decir de Blanchot- "el presentimiento de lo otro".
6. El Hombre Invisible, como el cadáver, sólo mantiene con el mundo la relación de una imagen. Su condición de sombra no es la subordinación a una presencia viva, sino la transformación de ella en mera presencia de la sombra. El sueño es perfectamente pertinente al presentar a la tumba como el lugar apropiado para el Hombre Invisible.
7. H. G. WELLS, op. cit. p. 272.

#### BIBLIOGRAFIA

- BLANCHOT, Maurice: *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.  
"El lenguaje de la ficción", en *Boletín/1*, Rosario, U.N.R., marzo 1991.
- BORGES, Jorge Luis: "El primer Wells", en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960.  
*La Literatura Fantástica*, Buenos Aires, Ediciones Olivetti, 1967.

# BRETON: LA DUPLICIDAD DE LA VOZ

ANALIA MONTES

**E**l amor loco<sup>1</sup> y La unión libre<sup>2</sup> pueden ser aproximados no sólo porque reescriben, cada uno a su manera, uno de los grandes motivos surrealistas: la celebración de las magnas potencias femeninas; los aúna también, por sobre las diferencias de escritura, el gesto de una voz que siembra indicios, señales, símbolos para luego neutralizarlos en una interpretación, ordenarlos en un sistema, o darles "uso" argumentativo. Una voz que se desdobra, ubicua, desmintiendo muchas veces con su gesto las libertades que postula; una voz que, intentando manejar todos los hilos, pretende recuperar para el discurso la palabra abierta de la imagen, la palabra abierta a una dimensión poética. Por fortuna no siempre lo consigue: allí quedan los restos "fulgurantes". Desmontar la duplicidad de esa voz -su ser doble y su doblez- nos permite imaginar un Breton más complejo, más acorralado por pautas y condicionamientos lógicos, más contradictorio que el otro Breton, el personaje presentado con tanta insistencia por su prosa<sup>3</sup>.

## "Encadenados y brillantes"

En la escena inicial de *El amor loco*, "siete o nueve" figuras humanas vestidas de negro, "esos hombres que hubiera sido amando", ponen en acto (actúan en el relato) la cuestión de la duplicidad. Marcados por atributos prometedores y ambiguos, de una ambigüedad prometedora, esos "seres teóricos", "encadenados y brillantes" anuncian el sentido y, simultáneamente, lo sustraen. Portadores de claves, guardia-

nes del secreto, tienen el rol de revelar: son intérpretes. Sin embargo, ninguna declaración podría esperarse de ellos porque les es dado un lenguaje "sin posibilidades inmediatas de intercambio", "palabras singularmente deshilvanadas", el silencio.

El movimiento misterioso de esa figuras multiplicadoras, el ligero contorneo de las olas que practican en fila india, dan los trazos de un curso errante. Es otro el andar que proponen las vías bien direccionadas de un discurso marcadamente hipotético. Por ellas somos conducidos -o dirigidos- hasta la "síntesis" de la idea de amor único y su negación, mientras los oropeles de la argumentación otorgan "forma dogmática" a la sencilla noción popular de "tipo de mujer o de hombre de un determinado individuo".

Los dobles del narrador-amante fundan su ser en la contradicción y ésta luce flagrante frente a la regularidad dura y rígida del cristal, "imagen perfecta de lo inmejorable" a partir de la cual Breton caracteriza la belleza convulsiva. Las cualidades del cristal definen la belleza pero también fijan la marca mineral de una sensibilidad -la que constituye al yo-narrador "sin degradación alguna en el tiempo". Y cuando la definición de la belleza recurre a citas literarias no lo hace para legalizar un "concepto" nuevo sino para garantizar, por medio de hitos notables, la historia de una "perfecta receptividad" que, aunque cobre cuerpo en pasajeros estremecimientos, se erige cristalizada por una "absoluta coherencia"<sup>4</sup>.

"Lacayos de lo severo"<sup>5</sup> designa con propiedad la función de servicio de esos do-

bles. Ejecutan el restablecimiento en el "trapeo traidor del tiempo" para que el yo presente y su pasado amoroso sean uno en la escena del "teatro mental". "Anónimos", con rostros que "se escapan", los dobles laboran por la gloria de un nombre<sup>6</sup>. Casi didácticos, dan la fuerza de lo personal y lo concreto a la especulación discursiva cuyo objetivo -el mismo de casi toda la prosa bretoniana<sup>7</sup>- es hacer consistente una postulación. Lacayos de la argumentación, entonces, sometidos por el poder de una voz que postula, declara e interpreta con una "constancia" capaz de apoderarse de diversos objetos hallados, de una escultura de Giacometti e incluso del nombre Pierre Reverdy<sup>8</sup>. Las "potencias asociativas e interpretativas" se ejercitan en juegos seductores; pero cuando arremeten sobre *Tournesol* -poema del mismo Breton incluido en *El amor loco*- impulsan un discurso asolador. Poema automático, considerado "profético" por su autor y en el que, ciertamente, se inscriben imágenes enigmáticas, no sólo es reducido, por el desciframiento de una lectura unidireccional, a la pobreza del documento en clave sino que recién se hace viable y atractivo cuando obtiene la garantía del referente biográfico<sup>9</sup>. El encuentro de amor "profetizado" y su relato, mutuamente esclarecidos por un "autoanálisis capaz de agotar el contenido" sin dejar "residuo" ven apagarse, junto con el *coup de foudre*, todo su misterio.

La identidad del narrador con los dobles, "esos hombre que yo hubiera sido amando", parece darse, en efecto, sólo en el amor. Porque si su don es el de un lenguaje gratuito y lagunar, la duplicidad que ofrecen en el decir es la de una especularidad invertida: señalan la posibilidad de un decir diferente, en otra dimensión de lenguaje.

## "Luz de anomalía"

"C' est la plus belle des nuits, la nuit des éclairs: le jour, auprès d'elle, est la nuit."  
Breton, A. *Manifiesto del Surrealismo*<sup>10</sup>.

Toda postulación acerca del amor parece extraviarse en argumentos tibios cuando se la compara con el reguero de imágenes que tallan su "locura"; y todo interpretar -según la tradición: "explicar lo oscuro"- se vuelve luz anodina frente a la "luz de anomalía" que alimenta diferentes fulguraciones en *El amor loco*. La intensa brevedad del destello (*étincelle*), el brillo inquietante de la luminiscencia (*lettres phosphorescentes*), el resplandor vivo y fugaz del relámpago (*éclair*) que rasga la noche o la tormenta son fulgores que estallan en el seno de lo oscuro no para aclararlo sino para mejor señalar su negrura. Señalan, anuncian, confirman el misterio sin develarlo. El fuego, como principio, está presente en esa energía vivaz, y si, también según una larga tradición, se lo relaciona con los ardores del amor, ahora lo instantáneo, parpadeante y fugaz lo acercan al señalamiento propio de lo surreal. El brillo "encadenado" de los dobles-amantes se ha vuelto "cadena de iluminaciones" en el nuevo amor. Y las promesas -"abolir la noción de tiempo", aprehender "el sentido de la vida" y los "secretos del mundo", hallar la fusión de "la sombra y la presa"- encadenadas como siempre a lo instantáneo, vuelven a brillar encendidas por la joven mujer "vestida de fuego".

No tan sólo promesa de amor, *étincelle* es también la chispa que asegura el valor de una imagen poética, en la teorización "eléctrica" del *Primer Manifiesto*. Bella imagen para figurar lo efímero: la gloria, ha dicho Bachelard, de la imagen. Bella imagen también para decir la confianza en la energía de combustión del lenguaje -similar al crédito que se le otorga en la propuesta automática<sup>11</sup>. ¿Cómo conjugar esa fe con la desconfianza en el poder de la palabra que traduce el lamento por no haber podido suministrar, para ilustración de *El amor loco*, cierta fotografía? La fotografía de "una locomotora de gran velocidad abandonada durante años al delirio de la selva virgen" habría servido para "fijar la idea" según la cual la belleza convulsiva no debe concebirse en el movimiento sino en "la expiración exacta de ese mismo movimiento". Podríamos leer ese lamen-

to como una insistencia del afán explicativo, desde el cual se otorgaría a la simultaneidad de lo visual útiles propiedades didácticas. Quizás el lamento responda más bien a la tentación, difícil, de dar cuerpo sensible a lo imaginario, de exponer su gratuidad en un mundo de cosas "útiles". de anular, en fin, la oposición entre lo real y lo imaginario, entre lo subjetivo y lo objetivo; tentación de la que tan bien da cuenta el deseo de "poner en circulación objetos oníricos y para-oníricos". ¿Necesita lo imaginario de esa legalización? ¿Qué valorización de lo real sensible está, oscuramente, presidiendo ese deseo?

Lo cierto es que Breton, más allá de su lamento, ha podido "fijar" por medio de lenguaje -de lenguaje poético- los componentes de la belleza convulsiva. *La Unión libre*, libre del discurso argumentativo-manifestante que por momentos sojuzga la locura del amor en *El amor loco*, libre también de una "fidelidad" automática<sup>12</sup> es un poema antológico, en sentido estricto y en sentido lato.

Cuando enciende palmo a palmo un cuerpo de mujer, éste se torna, por el "sig-no ascendente"<sup>13</sup> de la imagen, revelación (y la belleza convulsiva debe desprenderse "del sentimiento punzante de la cosa revelada (...) que no podría llegarnos por las vías lógicas ordinarias") de todos los reinos, elementos y principios cósmicos, lugar de cruce y fusión de lo animado y lo inanimado, lo natural y lo mecánico. En una inmensa frase nominal, "mi mujer", siempre otra y siempre la misma, extiende su dominio anafórico, mientras la ausencia verbal, al sustraer la acción y el tiempo, la promueve a una dimensión esencial. Estatismo esencial de un cuerpo que, sin embargo, se abre parte por parte al movimiento. Del más sensible al más imperceptible, del más sutil al más torrentoso. Ese cuerpo atesora en su reposo la esencia del movimiento.

Ma femme(...)  
Aux bras d'écume de mer et d'écluse  
(...)  
Ma femme aux jambes de fusée  
Aux mouvements d'horlogerie et de désespoir  
(...)

Ma femme au dos d'oiseau qui fuit vertical  
(...)  
Aux hanches  
De balance insensible

Este decir que anula -o, más bien, pone en tensión- eficazmente la contradicción entre movimiento y reposo, al mismo tiempo excede esa eficacia para fijar una idea. Reinscribe "entre dos fuegos"<sup>14</sup> la simbólica lumínica y hace destellar en la bisagra de los genitivos el encuentro que cada imagen propicia. "El valor de la imagen -dice Breton en el *Primer Manifiesto*- depende de la belleza del destello (*étincelle*) obtenido; es, en consecuencia, función de la diferencia de potencial entre los dos conductores". Y más adelante: "La más fuerte es aquella que presenta el grado de arbitrariedad más elevado". La práctica escrituraria que tomó impulso en afirmaciones como éstas fecundó para siempre la imagen poética. También es cierto que la arbitrariedad, desde la lectura, no es más que un valor relativo: ha perdido históricamente, cuanto menos, su efecto provocativo. Si no apreciamos el destello como una consecuencia de la "diferencia de potencial" ni tampoco de la "falta de premeditación", lo percibimos, sí, como el brillo singular -brillo de anomalía- de una presencia distinta, la que solo la imagen puede conceder a un cuerpo femenino.

Ni la fijación de una idea, ni siquiera esa "unión libre" de elementos que propicia la imagen constituyen lo más particular de este texto. Y Breton no se equivocaba cuando afirmaba su confianza en la energía del lenguaje. Un andar cadencioso, jugado en el repliegue de lo nominal, en el despliegue de la imagen y en la sinuosidad de la repetición alternada, verso tras verso, del sustantivo principal (*femme*) y de su complemento (cada parte del cuerpo)<sup>15</sup> parece evocar, también desde el ritmo, lo femenino ¿No evoca esa cadencia a aquella que en *El amor loco* se desplaza con "l'air de nager" o "l'air de danser sous l'eau"?

A la langue d'ambre et de verre frottés  
Ma femme a la langue d'hostie poignardée  
A la langue de poupée qui ouvre et ferme

les yeux  
A la langue de pierre incroyable  
Ma femme (...)  
Ma femme aux doigts de Hasard et d'as de coeur  
Aux doigts de foin coupé

*La unión libre* dice también otras libertades; la unión de amor "electivo" que postula *El amor loco*: amor liberado de ataduras sociales y morales. ¿Y a nosotros, lectores, cuánta libertad nos otorga cuando en el último verso explicita los cuatro principios primordiales, a modo de síntesis del espectro cósmico abierto por las imágenes? Una voz entrega las claves -esas que los dobles retaceaban- y en el enunciado se atisba una racionalidad clasificadora. El desvanecimiento del yo tras el velo del posesivo ("*ma femme*") no impide que la voz se desdoble en un gesto interpretador, casi paternal, presto a guiarnos en la "selva de indicios".

Afirmando el poder máximo del lenguaje y retirándole, a su vez, confianza, abriéndose a lo poético y cerrándose en una estrechez interpretadora, esta voz inscribe una duplicidad que da cuenta de la verdadera "coherencia" bretoniana: la de sostener permanentemente en su escritura fuerzas inconciliables y en tensión. Acaso sea ese, propiamente, su "campo magnético".

#### NOTAS

1. BRETON, A. *L'amour fou*. Paris, Gallimard (Folio), 1984 (primera edición 1937). Desconozco traducción española.
2. BRETON, A. *L'union libre* (1931) En *Clair de terre*. Paris, Gallimard, Poésie, 1978. Hay numerosas traducciones de este poema. Se destaca, excelente, la de Aldo Pellegrini en la *Antología de la poesía surrealista francesa*. Buenos Aires, Fabril, 1961.
3. Nos referimos a la prosa "manifestante", siempre en primera persona, de los *Manifiestos*, *Nadja*, *Los vasos comunicantes*, etc. Excluimos *Los campos magnéticos*, *La immaculada concepción* y otros textos que ponen en juego el automatismo y otros ejercicios.

4. No quitamos valor a la insistencia de Breton (aquí la coherencia no es un mito) en una serie: Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, y también Apollinaire, Baudelaire, Nouveau, Vaché. Su extraordinaria intuición lo llevó a promover, con fuerte espíritu transgresor para la época, a quienes tal vez no hubieran sido hasta mucho después reconocidos como los padres de la literatura contemporánea sin esa promoción temprana del surrealismo. Reconozcamos también que un efecto que se desprende generalmente de la inscripción de esa serie es la irrupción de la voz que la enuncia (yo-narrador-autor: se trata siempre del juego autobiográfico de los espejos) tomando el relevo, arrogándose la sucesión en la serie.
5. Así traduzco "*boys du sevre*", teniendo en cuenta que la palabra inglesa *boy* designa en francés a los criados indígenas de los países tropicales, antiguas colonias francesas.
6. Et pourtant le grillon qui chantait dans les cheveux /de cendres

Un soir près de la statue d'Etienne Marcel M'a jeté un coup d'oeil d'intelligence André Breton a-t-il dit passe Versos finales de *Tournesol*, poema del propio Breton incluido en *L'amour fou*.

7. Cfr. nota 3.
8. "pierre qui ne roule plus, pierre qui amasse mousse" (*L'amour fou*, op. cit. p. 96)
9. *Tournesol*, publicado en *Clair de terre* (1923), "no me gustaba, nunca me había gustado, al punto de que había evitado hacerlo figurar en dos libros posteriores", y luego de vivir el encuentro de amor, el mismo poema le ofrece "una serie ininterrumpida, fulgurante, de descubrimientos".
10. BRETON, A. *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard, Folio/Idees 1985, p.50.
11. "Resolví obtener de mí (...) un monólogo de caudal tan rápido como fuera posible, sobre el cual el espíritu crítico del sujeto no operara ningún juicio, que no fuera obstaculizado por ninguna reticencia y que fuera lo más exactamente posible el *pensamiento hablado*" BRETON, A.: *Manifestes du surréalisme*, op. cit. p. 33.
12. En el caso de *Tournesol* contamos con la confesión del autor: "se trataba (...) de un poema automático: completamente de primer impulso". *La unión libre* muestra otra factura aunque quizás recoja lo mejor de la experiencia automática: la fecundación de la imagen y su amplio reinado en el poema.
13. *Signe ascendant* (1947) En *La clé des champs*. Paris, Livre de Poche, 1979. Este texto completa la teorización bretoniana sobre la imagen poética, iniciada en el *Primer Manifiesto*.
14. Ma femme à la chevelure de feu de bois  
(...)  
Aux yeux de niveau d'eau de niveau de terre et de feu  
Primero y último versos de *La unión libre*.
15. Esta alternancia de repetición se registra en la primera parte (hasta "De balance insensible"). Hacia el final el poema pierde la cadencia.

# EL CURIOSO DESEO DE MAURICE SCEVE

SONIA M. YEBARA

"Tu celle fus, qui causas la lumiere"  
Maurice Scève, *Délie*

"Scève si haut son sonna  
Sur l'une et l'autre riviére  
Qu'avecques son mont Forvière  
la France s'en estonna"  
P. de Tyard, *Livre de vers lyriques*

## Un "curieux desir"

En su *Lettre à l'auteur*, Saulnier ha dicho lo siguiente: "Scève est le premier poète en France à offrir dans un livre tout l'espace d'une "expérience" poétique, au sens le plus exigeant du mot. Une patiente impatience de l'instant, une curiosité "pour voir", à côté d'un effort pour acquérir et pour former, tout ce qu'il faut de conscience des autres dans la cruelle conscience de soi". Sólo a través de la escritura de *Délie* el poeta puede intentar aprehender el misterio de la pasión que lo impulsa. En la búsqueda de esta verdad, con una poesía concisa hasta el extremo, mediante la sutileza de un retórica refinadamente musical y comparaciones antilógicas, el pensamiento scéviano es llevado hasta sus contradicciones más profundas<sup>2</sup>.

Impulsado por una insaciable curiosidad ("De curieux desir toujours insatiable")<sup>3</sup> Scève escribe *Délie* para ver y para verse<sup>4</sup>. Y nosotros ¿qué podemos ver hoy en una obra que a través de los siglos fuera estigmatizada por su "oscuridad"? Ante todo vemos que hay allí imágenes gráficas: la edición de 1544, siguiendo la moda que a partir de la publicación de los *Emblemata*<sup>5</sup> de Alciato se extendió por toda Europa, incluye cincuenta emblemas. La letra o divisa que explica el significado de esos emblemas pertenece a Scève. Y hay, desde luego, poemas. Cuatrocientos cuarenta y nueve poemas amorosos que no se conectan estrictamente con la "visibilidad tex-

tual" -entendida como determinados juegos formales en los que el ojo del lector puede des-figurar y re-figurar el texto según su voluntad, a la manera de algunos de los Grandes Retóricos<sup>6</sup> - pero donde hay figuras de lenguaje, alegorías y símbolos en los que el motivo es la mirada: "Scève, ha dicho Staub, est d'abord poète du regard; il le sera d'un bout à l'autre de ce recueil qui commence par le mot "L'OEil"<sup>7</sup>. Entre las variaciones de ese motivo hay figuras -fabulosas y mitológicas- que aparecen como dibujos emblemáticos, signos donde se concentran significaciones casi alegóricas que responden a la cuestión de la mirada. El Basilisco, Argos y Orfeo nos permitirán construir la imagen que buscamos. Entendiendo imagen en el sentido más común de la palabra, como objeto que se entrega a la percepción visual para satisfacer nuestra mirada, algo así como una pitanza para el ojo.

## "Pour le veoir je pers la vie"

El encuentro de los amantes es descrito, desde el primer poema, como un acontecimiento fatal debido al misterioso poder de la mirada:

*L'Oeil trop ardent en mes jeunes erreurs  
Girouettoit, mal cault, à l'imporveue:  
Voicy (ô paour d'agreables terreurs)  
Mon Basilisque avec sa poignant'oeue  
Perçant Corps, Coeur, & Raison despourveue,  
Vint penetrer en l'Ame de mon Ame.  
Grand fut le coup, qui sans tranchante lame*

*Fait, que vivant le Corps, l'Esprit desvie,  
Piteuse hostie au conspect de toy, Dame,  
Constituée Idole de ma vie.*

Los ojos de la Dama atraviesan al amante hasta el "Alma de [su] Alma". Esta correspondencia psico-fisiológica que se establece entre los ojos y el centro vital del hombre en el despertar del amor tiene tras de sí una larga historia. Recordemos -por citar sólo dos de los *roman* medievales más conocidos- las escenas del *Cligès* o del *Roman de la Rose* en que el dios del Amor dispara saetas que también penetran por los ojos y llegan al corazón despertando el amor. Pero en el poema de Scève, ese despertar no se debe a la acción de un flechazo (permitámonos una digresión para señalar que en la expresión francesa "coup de foudre" se han borrado las huellas de estos relatos que la palabra española conserva cabalmente) sino al encuentro con otros ojos. Ojos que no dicen de la admiración del amante, sino que expresan la agresión que lo convertirá en víctima ("piteuse hostie") de la mirada aterradora.

La mirada de *Délie*, asimilada a la del Basilisco<sup>8</sup>, propone la imagen temible de la muerte. Pero desde el horror que dice la complacencia ("agreables terreurs") la figura nos hace *signos*: el peligro intima con el gozo. Petrarca<sup>9</sup> está allí para recordarnos que ni la antítesis ni el oxímoron son mera ornamentación. La simultaneidad esencial del gozo y el dolor, concentrados en un solo instante, dicen la verdad de una experiencia<sup>10</sup>: Scève-amante es también Scève-poeta (y no fue de otra manera para el amante de Laura). Un gozo esperado sostiene, a la vez que niega, el sufrimiento: *SOUFRIR NON SOUFRIR*, tal es la divisa con que Scève, quien nunca prestó su nombre<sup>11</sup> a ninguna de sus obras, rubrica *Délie*. La amenaza del Basilisco encierra una feliz promesa porque su mirada no produce una muerte corporal. Esa muerte, que es muerte de los sentidos y del espíritu, abre los ojos del amante. En un primer momento *Délie* lo convierte en objeto de su mirada, lo fascina teniéndolo en la mira, pero en ese recorrido que va desde los ojos al alma alumbra el deseo en el poeta, per-

mitiendo el despertar de su conciencia. A partir de entonces el poeta se convierte en sujeto del mirar y decide transformar a la amada, hacer de ella un ídolo poético: "Piteuse hostie au conspect de toy, Dame/ Constituée Idole de ma vie".

El ojo de la total disponibilidad, anterior al encuentro de los amantes, el ojo libre que se daba a la vagancia del mirar, es ahora un ojo sujeto de (por) la imagen. Subyugado por el ídolo ninguna otra imagen puede convocarlo. Con excepción, claro está, de la imagen especular.

El espejo, para el poeta que decide laborar en el misterio del amor, es mucho más que ese objeto privilegiado descrito en el *Microcosme*<sup>12</sup> como el feliz producto de la invención humana. Aplicado metafóricamente al corazón del amante dirá sobre la "muerte propia" provocada por la contemplación de *Délie*, imagen de la realidad supra-sensible, cuya perfección encarna: "Mais ta vertu aux Graces non diforme/ Te rend en moy si representative,/ Et en mon coeur si bien a toy conforme/ Que plus, que moy, tu t'y trouverois vive" (décima CCXXIX). En los juegos especulares donde se borran, por reflexión, los límites entre el mirar y el ser mirado, la mirada es la previsible metáfora de la "muerte de amor": "Car tu ferais nos deux bien tôt perir/ Moi du regard, toi par réflexion" (décima CLXXXVI), o aún "Plus je la vois, plus j'adore sa face/ Miroir meurtrier de ma vie mourante" (décima CCCVII). Como imagen del pensamiento identificado con *Délie*, según el verso que la designa "Miroir de ma pensée" (décima CCCCXV), la amada-espejo deviene la propia conciencia del poeta reflexionando lúcidamente en (por) el amor.

Si la facultad visual permite la aprehensión del mundo terrenal por el poeta, *Délie* (y el nombre tiene sus prestigios: si leemos anagramáticamente *Délie* se transforma en *L'Idée*<sup>13</sup>) asegura la correspondencia entre el mundo de los arquetipos -la realidad sin imagen- y el mundo terrenal -siempre relacionado con el reflejo-. Juegos de espejo en los que la mirada deja de ser una imagen o una metáfora para convertirse en un verdadero operador de la reflexión, en un medio de conocimiento de la creación poética.

## "L'ardent désir"

La contemplación de la belleza de Délie despierta la admiración e incita la aspiración amorosa. Convoca el porvenir de un placer que permanece como virtualidad, prometiendo formas secretas del gozo: la "joye" sólo es entrevista ("incognue, & nouvelle"), pero en ella el amante prevé el bien que crece y se extiende "de bien en mieulx". Finalidad hacia la que tiende a elevarse su deseo:

CCXC

*Comme gelée au monter du Soleil,  
Mon ame sens, qui toute se distille  
Au rencontrer le rayant de son oeil,  
Dont le povoir me rend si fort debile,  
Que je devien tous les jours moins habile  
A resister aux amoureux traictz d'elle.  
En la voyant ainsi plaisamment belle,  
Et le plaisir croissant de bien en mieulx  
Par une joye incongneue, & nouvelle,  
Que ne suis donc plus, qu'Argus, tout en yeulx?*

La elevación no se realiza de modo inmediato sino que reclama un trabajo arduo: exige, ante todo, un amplio desarrollo de la capacidad visual, facultad que en otro poema el poeta dice no tener suficientemente desarrollada: "Me sentant tout en veue trop petit" (décima CCCIV). Para remediar esa carencia el amante no quiere identificarse con Argos<sup>14</sup>, querría sobrepasarlo. "Que ne suis donc plus, qu'Argus, tout en yeulx?" interroga, y una tensión se adivina en esta pregunta que es ya una confesión. Y un lamento (recordemos que etimológicamente *désir* se remonta al latín *desiderare* que significaba "lamentar la ausencia de alguien o de algo"). Debatiéndose entre la esperanza y la desesperanza, el poeta desea que su ser "entero" sea "todo ojos", delatando que su verdadera "cupiditas" es la codicia del mirar. De allí el lamento del poeta: porque el poeta es el que mira.

Délie despierta la admiración a la vez que promueve el deseo del Bien. Y no es una excepción que en esta décima el bien se confunda con la sensualidad del placer, otros poemas también remiten a la encarnación de la amada. El poeta evita cuidadosamente la pura espiritualidad, el "péché

d'angélisme", pero no deja de trabajar en la sublimación del amor, procurando ascender hacia las altas regiones de una virtud (anunciada, por lo demás, desde el título de la obra: *Délie, object de plus haulte vertu*) que será promesa de eternidad poética. Délie es la intermediaria entre la perfecta transparencia y el amante ("Tu celle fus qui causas la lumière", décima CXXI). Por ella nace el "ardent désir" del poeta que ansía ver cada vez más -cada vez más claro-. Un verso de extrema condensación, "L'ardent désir du haulte bien désirée" (décima LXXXII), parece aseverar el carácter ascensional y sublime de este amor sostenido por una esperanza de pervivencia que sólo puede ser lograda a través de la experiencia poética, única manera de vencer al tiempo y, más allá del olvido -por la mediación de la amada- alcanzar la inmortalidad: "Mais toy, qui as (toy seule) le possible/ De donner heur à ma fatalité,/ Tu me seras la Myrrhe incorruptible/ Contre les vers de ma mortalité." (décima CCCLXXVIII).

El poeta es el que mira, pero el impulso proviene de Délie. En la potencia de su "haulte excellence" reside precisamente su virtud, que no se refiere únicamente al aspecto moral sino, sobre todo, a esa facultad para poner en movimiento el alma del poeta: "Tu es le Corps, Dame, et je suis ton ombre,/ Qui en ce mien continuel silence/ Me fais mouvoir..../ ....par pouvoir de ta haulte excellence" (décima CCCLXXVI). Pero *altus* no sólo quiere decir "elevado" sino que también significa "hondo", "abismal". Bajo la luz del platonismo, la idea más pura se confunde con la realidad más profunda.

## Un "haut son"

El trabajo poético que se realiza en los confines de la muerte convoca a otro personaje de la mitología, Orfeo<sup>15</sup>:

CCCCXLV

*Ainsi qu'Amour en la face au plus beau,  
Propice object à nos yeulx agreable,  
Hault colloqua le reluysant flambeau  
Qui nous esclaire à tout bien desirable,*

*Affin qu'à tous son feu soit admirable,  
Sans à l'honneur faire aulcun prejudice.  
Ainsi veult il par plus louable indice,  
Que mon Orphée haultement anobly,  
Maulgré la Mort, tire son Euridice  
Hors des Enfers de l'eternel obly.*

El relato mítico refiere que Orfeo perdió a Eurídice por la mirada. Pero antes de ser destrozado por las Ménades, demostró por el mundo (y más allá del mundo) el poder de la poesía.

Orfeo, sinédoque del propio verbo sceviano ("mon Orphée"), preside, más que Venus o Cupido, la escritura de estos poemas amorosos: "Non de Venus les ardentz estincellez,/ Et moins les traictz, desquels Cupido tire:/ Mais bien les mortz, qu'en moy tu renouvelles/ Je t'ay voulu en cest OEuvre descrire." ("A sa Délie").

Podemos conjeturar que el poder de encantamiento que Orfeo ejerce sobre Scève no sólo se debe a sus virtudes de poeta mago, por quien se desposan la Muerte y el Amor, sino porque Orfeo poeta es, también, poeta músico.

En el magno son ("haut son" habría de decir Pontus de Tyard<sup>16</sup>) de *Délie* hay una fuerte valoración de la materia sonora del lenguaje. El virtuosismo en la selección de las rimas, la repetición de las mismas palabras con funciones diferentes, los ecos fónicos con redundancias sémicas que valorizan temáticamente la resonancia, la maestría en el juego de las aliteraciones, la obsesiva reiteración de palabras claves, como así también los contrastes e inversiones, muestran a Scève solicitado por el misterio de la sonoridad de las palabras<sup>17</sup>.

Con idénticas preocupaciones, Peletier du Mans, que participara junto a Scève y Pontus de Tyard en el *Sodalitium resseré* -círculo cerrado dedicado a la investigación de las relaciones que unen matemática, música y poesía- en la *Louange de la Parole* se pregunta: "Comme se fait cette aspiration,/ Comme se fait cette expiration:/ Quel air battu si clairement résonne,/ Quels sont les Sens, par qui l'homme raisonne:/ Par que pouvoir, ou avec que compas/ Se fait un son aigu, moyen ou bas?."

Y cuando Scève lleva el juego fónico has-

ta la exasperación, como en la décima CCCXXI, el predominio de un timbre vocálico sostenido en todos los versos del poema no puede ser leído como un mero juego de *rhétoriqueur* tardío:

*Voulant je veulx, que mon si haulte vouloir  
De son bas vol s'estende à la vollée,  
Où ce mien vueil ne peult en rien valoir,  
Ne la pensée, ainsi comme avolée,  
Craignant qu'en fin Fortune l'esvolée  
Avec Amour pareillement volage  
Vueillent voler le sens, & le fol aage,  
Qui s'envolantz avec ma destinée,  
Ne soustrairont l'espoir, qui me soulage  
Ma volenté sainctement obstinée.*

Aquí la palabra celebra la porfía ampliada de la voluntad que se empecina en el sonido desplegado: cuando el son se obstina en el vuelo, el sentido carece de interés. Y no estamos diciendo que en este poema no haya sentido. Decimos, simplemente, que éste es ofuscado por la vocalidad. Y esta fascinación por el misterio del son vocal revela implícitamente una reflexión sobre la poesía.

Densa de un sentido siempre en fuga *Délie* convulsiona el aire, donde lo que claramente resuena ("clairement résonne") es la fatalidad de la poesía, que sólo puede exhibirse en el ocultamiento.

Concentrando las figuras de la mirada -el Basilisco y los ojos criminosos, Argos y el sueño de un deseo, Orfeo y la magia musical- *Délie esclarece* pero también *ordena*, lleva las palabras hacia el conocimiento más profundo, acordándolas por el venerable poder de la música verbal. Esto nos recuerda que la escritura sceviana no fue sólo una experiencia intelectual sino la experiencia poética que su palabra revela y que hoy nos abre los ojos.

## NOTAS

1. V.-L. SAULNIER, *Lettre à l'auteur, décembre 1962*. (Citado por J.-P. Attal en su estudio preliminar de *Maurice Scève*, Paris, Seghers, 1963, p.78).
2. A.-M. Schmidt dice que este proceso se lleva a cabo sin verdaderos desgarramientos: "Sans cesse restaurés par une volonté et une délectation souveraines qui en rétablissent l'équilibre intérieur, les poèmes des Maurice Scève et des Ronsards, tout en annonçant une imminente catastrophe, ne sont pas à proprement parler des compositions dramatiques" (A.-M. Schmidt, "L'éru-

dition. De la poésie humaniste à la poésie baroque" en *Nouvelle Revue Française*, 40, avril 1956, p. 712). Sin embargo, el mismo Schmidt, oponiendo la poesía de Scève a las odas y canciones de los poetas de la *Pléiade*, dirá en otro texto ("La littérature humaniste à l'époque de la Renaissance" en *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des Littératures III*, Paris, 1958, p.229) que estas últimas "ne ressemblent plus aux dizains implexes de Maurice Scève, dont l'imbrication exprime la variété simultanée des tentatives dramatiques que risque l'âme humaine". (Esta vez la bastardilla es nuestra).

3. Maurice SCÈVE, *Microcosme*, II, v. 89.
4. Cf. al respecto el excelente trabajo de Hans Staub, *Le curieux désir. Scève et Peletier Du Mans poètes de la connaissance*. Genève, Droz, 1967.
5. Publicada por primera vez en Milán en 1522, la colección de emblemas *Emblemata*, alcanzó un auge tal que se hicieron casi cien ediciones más antes de fin de siglo. La edición francesa data de 1534.
6. No vamos a hacer un inventario de las *jongleries* visuales a las que se libraron algunos poetas hacia fines del siglo XV y comienzos del siglo XVI, pero nos parece oportuno mostrar, al menos, algunos de sus poemas en los que la "visibilidad textual" se traduce en un minucioso trabajo con el verso y se manifiesta, en los casos más extremos, como verdaderos jeroglíficos textuales. Así, por ejemplo, para poder leer el poema de Jean Marot que citamos a continuación, es preciso reintroducir en lengua los elementos espaciales que permiten restituir su coherencia significativa, "En souriant fus naguère surpris":

	fuz	naguères
En		pris

Otros textos hacen que el ojo del lector juegue con códigos diferentes, combinando lengua y dibujo, como en la siguiente balada de rima "figurada" de Jean Molinet, donde los versos se interrumpen en la última o en la penúltima sílaba y la sílaba suprimida es figurada en el margen del texto por dibujos florales que solos o reunidos con la última sílaba completan tanto el sentido del verso como su medida y rima (el dibujo de las flores es sustituido aquí por el nombre correspondiente):

En ce verger où le pied et l'on-	(glay= -gle ay)
La guerre avoit défloré maint -;	(bouton)
Sus un fauveau fus je le descen-	(-glay)

Otros poemas proponen textos de geometría variable, como aquella oración a la virgen de Destrees, la cual, según el propio autor, admite lecturas múltiples: "...louenge supplicatoire, rétrogradée et entrelachée, laquelle se poeult lyre à l'envers, à l'endroit et de tous costés":

Rutil	Gem	Du
	ante	me
Vertu	Balsal	me rable
Elog	Fem	Inti
Fructu	Pal	Hono
	euse	Subli
Somptu	Psal	me me
P	Flam	Clari
Joy	D	Dignissi
	ure	ame
C	M'	fice
		Mundi

Para otros poemas que presentan múltiples combinaciones "visuales" remitimos a P. Zumthor, *Anthologie des grands rhétoriciens*, Paris, U.G.E., 1968 y *Le masque et la lumière*, Paris, du Seuil, 1978.

7. H. Staub, op. cit., p. 37.
8. Basilisco: animal fabuloso -mitad gallo, mitad serpiente- al cual se atribuía el poder de matar con la mirada.

9. La escritura petrarquista no fue demasiado influyente para sus contemporáneos. Lo fue un poco más en el siglo XV, con Chariteo, Tebaldeo y Serafino dall'Aquila, quienes ponen en boga los *strambotti* y las agudezas. Pero el verdadero "renacimiento" petrarquista se da fuera de Italia, en el siglo XVI. Maurice Scève y otros poetas de Lyon -donde se inaugura la moderna lírica francesa- no sólo toman de Petrarca temas, imágenes y todo el arsenal retórico sino que enriquecen esa experiencia poética con reflexiones platónicas y neo-platónicas. Precisamente *Délie* es la obra donde mejor se realiza la conjunción entre el arte del toscano y un platonismo tamizado por los pensadores de la escuela de Alejandría y los platónicos más recientes, Marsilio Ficino y Pico della Mirándola. Y a nivel personal Scève refiere, incluso, haber descubierto en una capilla de Avignon la tumba de Laura. En realidad, poco importa que los restos óseos encontrados bajo una piedra sin epitafio hayan o no pertenecido a la amada de Petrarca. Lo que nos interesa es la creación de una fábula en la que Scève se muestra verdaderamente "atacado" de petrarquismo.

10. Según el Grupo  $\mu$  el oxímoron, unión sintáctica íntima de dos conceptos contradictorios en una unidad, es una figura que viola el código lingüístico pues "uno de los términos posee un sema nuclear que es la negación de un clasema del otro término". Mientras que la antítesis no altera el código sino que remite a un más allá del lenguaje, en tanto "exige el conocimiento del referente para contradecir la descripción fiel que podría hacerse de él" (Cf. *Rhétorique générale*, Paris, du Seuil, 1982, p. 120 y ss.).

En uno y otro caso, ya sea que los contrarios mantengan su irreductible oposición (antítesis) o que la contradicción se resuelva "paradisíacamente" en una nueva unidad (oxímoron), las formas de paradoxismo no tienen en *Délie* un carácter puramente instrumental sino que están sostenidas por una base filosófica. El amor se plantea como una búsqueda espiritual. Pero el tiempo, implicado siempre en toda búsqueda, no fluye en estos poemas de manera continua y progresiva, sino que evoluciona en la simultaneidad de la *coincidentia oppositorum*. Este tiempo del instante poético (Cf. G. BACHELARD, *L'intuition de l'instant*, Paris, Denoël, 1988) ordena las ambivalencias placentero, presencia-ausencia, vida-muerte, tiempo-eternidad.

11. Tal vez porque el nombre propio, transmitido por el linaje e impuesto por el padre es, precisamente, el más impropio. Frente a la opacidad del apellido el poeta se elige un nombre más transparente, una divisa. Así como para algunos poetas las semantizaciones del nombre funcionan como verdaderos "auto-graphes" (Cf. F. Rigolot, "Rhétorique du nom poétique" en *Poétique* 28, 1976), entre la divisa sceviana y *Délie* se establece una relación simbólica: *SOUFFRIR NON SOUFFRIR* aclara y refuerza el sentido de la obra.
12. Libro III del "plus fameux et le plus obscur poème scientifique de la littérature française: *Microcosme* (publié en 1562)" (A.-M. Schmidt, "La littérature humaniste à l'époque de la Renaissance" en *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des Littératures III*, Paris, 1958, p. 194).
13. Se ha señalado que *Délie* enmascara el nombre de Pernelle du Guillet, joven poetisa de Lyon y discípula de Scève. Se ha dicho también que los unía un amor casto y sincero. Lo cierto es que para nosotros esta pequeña anécdota carece de interés. Lo que sí nos importa es que por el anagrama, "Délie" hace surgir inmediatamente la filosofía que está en la base de la obra.

Lo mismo sucede con los otros nombres con que es designada en el texto -Hécate, Diana, Luna-, ya que todos tienen carácter simbólico y remiten a las *correspondencias* entre el infierno, la tierra y el cielo.

14. Argos: gigante que según la fábula tenía cien ojos, de ellos cincuenta siempre abiertos, por lo cual era apodado *Panoptes*, el que todo lo ve.
15. Orfeo: legendario poeta y músico griego, hijo de la musa Caliope. El día de su boda una serpiente mordió a Eurídice, su esposa, dándole muerte. No pudiendo vivir sin ella descendió a los infiernos y con la dulzura de su canto consiguió que las divinidades infernales se la devolviesen. Plutón ordenó que marchara delante de ella y que no mirase hacia atrás hasta llegar a las regiones de la luz. Pero Orfeo no pudo resistir la tentación de mirarla y por esto la perdió definitivamente. Fue tan fiel a la memoria de su esposa que rechazó los requerimientos amorosos de las mujeres de Tracia, por lo cual éstas, en venganza, lo despedazaron. Desde entonces su canto se extendió por el mundo entero.
16. P. de Tyard, *Livre de vers lyriques*, 1555 (citado por L.-P. Attal en su estudio preliminar de Maurice Scève, Paris, Seghers, 1963, p. 76):

Scève si haut son sonna  
Sur l'une et l'autre rivière  
Qu'avecques son mont Forvière  
La France s'en estonna:  
Qui premier la course ha pris  
Par la louable carrière,  
Laissant les autres derrière  
(Que luy peut en murmurant  
Nuire le vil ignorant?)  
Premier emporte le pris  
Auquel tous vont aspirant.

17. Citamos a continuación algunos versos tomados al azar, sin pretensión de inventario, para mostrar brevemente cómo funciona el sistema que permite la particular sonoridad de la poesía sceviana: rimas ricas bisilábicas e incluso trisilábicas: "Tanta que sur moy le tien ingrat froit dure, / Mon espoir est dénué de son herbe: / Puis retournant le doux Ver sans froidure / Mon An se frise en son Avril superbe" (CXLVIII); rimas que unen términos de igual radical y distinta afijación: "Portant repos au labeur des Mortel, / Je voy lever la lune en son plain belle, / Ressuscitant mes soucys immortelz, / Soucys, qui point ne sont à la mort telz,"

(CXL); rimas de total homofonía: "Les membres laisse, & fuit au profond Puys. / Voulant cacher le feu, que chascun voit / Lequel je couvre, & celer ne le Puys: (XLII); versos que presentan rima en la cesura: "Non celle ardeur, qui croit l'affection / Mais la ferveur, qui detient la foy nue / Toute gelée en sa perfection." (CLXXI); repetición de palabras con derivación etimológica, reforzando la figura por el quiasmo: "Si onc la Mort fut tres doucement chere / A l'Ame douce ores chèrement plaict" (XLVIII); encadenamientos fónicos que reproducen a comienzos de un verso la última palabra del verso anterior: "On ne me peult veoir tous les jours augmentant: / Augmentant, dis je / en cest heureux malheur," (CCLVI); repetición de palabras con modificación flexiva: "En son habit tant humainement coincte, / En son humain tant diviniment sage, / En son divin tant à vertu conjointe, / En sa vertu immortel personnage" (CCLXXXI); ecos fónicos con redundancias sémicas que valorizan temáticamente la resonancia: "L'ardent désir du hault bien désiré" (LXXXII) o aún "En divers temps, plusieurs jours, maintes heures, / De heure en moment, de moment à toujours / Dedans mon Âme, o Dame, tu demeures / Toute occupée en contraires sejours" (CCXVI).

#### BIBLIOGRAFIA

- ATTAL, Jean Pierre: *Maurice Scève*, Paris, Seghers, 1963.  
 BACHELARD, Gaston: *L'intuition de l'instant*, Paris, Denoël, 1985.  
 BRAY, René: *La préciosité et les précieux*, Paris, A. Michel, 1945.  
 GRUPO U: *Rhétorique générale*, Paris, du Seuil, 1982.  
 RIGOLOT, François: "Rhétorique du nom poétique" en *Poétique* 28, 1976.  
 SCHMIDT, Albert-Marie: "L'érudition. De la poésie humaniste à la poésie baroque" en *Nouvelle Revue Française* 40, avril 1956.  
 SCHMIDT, Albert-Marie: "La littérature humaniste à l'époque de la Renaissance" en *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des Littératures III*, Paris, 1958.  
 STAUB, Hans: *Le curieux désir*, Genève, Droz, 1967.  
 ZUMTHOR, Paul: *Anthologie des grands rhétoriciens*, Paris, U.G.E., 1968.  
 ZUMTHOR, Paul: *Le masque et la lumière*, Paris, du Seuil, 1978.

## "CENA TRIMALCHIONIS": LA IDENTIDAD FICCIONAL DEL LIBERTO

BEATRIZ RABAZA / ALDO R. PRICCO  
DARIO MAIORANA / LILIANA PEREZ

Un texto, sabemos, sugiere otros textos, infinitos textos anteriores y posteriores a él que lo presienten o lo fecundan. Que la sola mención de *Cena Trimalchionis* del *Satiricón* nos remita al Banquete platónico es casi ineludible. Pero esta remitencia se define y adquiere identidad singular cuando pensamos en la infinidad de ámbitos por los que estalla. Uno de ellos, sin embargo, resulta para nosotros el más potente y nos orienta -en el caso de la sátira latina como género y de la parodia como procedimiento- hacia proyecciones y derivaciones cuya magnitud no ha sido aún valuada.

Si el Banquete platónico insta una noción de verdad (correspondiente al mundo de las *ideas*) como contenido de la belleza y establece una identidad apolínea entre esta última y la verdad, la *Cena Trimalchionis* del *Satiricón* de Petronio se define y se decide por lo dionisiaco. Sólo el placer de los cuerpos entregados a la *gestualidad* del goce, no a su consumación.

Los cuerpos cobran el relieve que les imprime el ojo en el vértigo de la línea y en el correr de las páginas. La gran comedia latina desfilando por la *Cena* con pasos de saltimbanquis. Son *servi* plautinos enajenados por su libertad y en tránsito hacia una nueva identidad social: la del *liberto*.

Para Petronio sólo lo dionisiaco fascina y seduce, no la verdad. No hay espacio para la verdad en el Banquete de Petronio. Sólo se asiste a la *simulación*, a la pura apariencia, al efecto. La intención de investigar la identidad ficcional del *liberto* en la secuencia *Cena Trimalchionis* del *Satiricón* de Petronio, nos llevó a focalizar en este

trabajo los *procedimientos* de escritura del texto, la estructuración (¿la lógica?) de los espacios de *determinación e indeterminación*, en definitiva, las formas en que el narrador, a veces a través del oficio de comentarista, casi siempre bajo la máscara de la aparente transparencia, se interpone entre la historia y el lector, limitando las posibilidades de percepción de éste durante el proceso de *recepción*<sup>2</sup>.

Intentamos, entonces, determinar de qué manera opera la *liberti imago*, cómo se construye esa ficcional imagen del *liberto* a partir de la percepción que se tiene de él, desde el momento en que lo conduce a instituir un mundo como propio. Éste se conforma tanto a partir del imaginario del mundo patricio, de sus símbolos y emblemas, como del de ese mundo esclavista del que proviene y del que el *liberto* resulta el último eslabón. Mundo que retorna, como presencia o como desplazamiento, y contribuye con la negación que de él se hace constantemente a construir la *liberti imago*.

El narrador diseña el personaje *liberto* como la representación del peligro que ataca el sistema de interpretación, la identidad del *ingenuus*, al asignar nuevos sentidos a la cultura patricia. El viejo mundo patricio entra, de este modo, al nuevo mundo del *liberto* con las significaciones que éste le asigna. El procedimiento paródico, paradójico, da crédito al ideal cultural parodiado que el narrador designa como el propio de su ser en sí.

Si bien *Cena Trimalchionis* no constituye en primera instancia una textualidad destinada a la representación, operan en su escritura ciertos mecanismos de cons-

trucción de los sujetos ficcionales que se definen por su pertinencia *dramática*: en tanto son *mirados* se toma distancia de ellos, y es posible así, escudriñar, examinar su conducta como de una *alteridad* máxima, "objetiva".

Los procedimientos de escritura que *Cena Trimalchionis* pone en juego se sustentan en una matriz de índole *visual*, tanto cinética como *dramática*<sup>3</sup>. El relato se apropia de una modalidad cuasi-dramática, de tal manera que el *recorrido* de lectura necesariamente se diseña en torno de tensiones, ritmos, distribución de sujetos y objetos referidos, propios del discurso teatral. Esa *condición escénica* de la *Cena* provoca, así, un modo particular de *captatio*, habida cuenta de que el circuito narrativo se asienta en una administración de información y de conformación de imágenes vehiculizadas a través de una *entrada* paulatina y focalizante al campo "*visual*" del lector, por lo que la *relación* que se entabla entre complejo enunciante y *recepción*, transita los carriles inherentes a la *agentividad escénica*: traslado, transformación y adecuación-inminencia<sup>4</sup>.

Montada sobre estos ejes, la expectativa, la atención espectral, se instituye asociándose a la dinámica de *alejamiento/cercanía* *dramática*, la que permite un mayor número de datos para el establecimiento de hipótesis acerca del sujeto-receptor. Pero habría que circunscribir el fenómeno de lo "escénico" a su especificidad.

Entendemos "lo escénico" como *lugar de los lugares*, el generador de lo que no es sino como entidad ficcional, *dada a la vista*, entregada al *spectare*, destinada al sitio de la videncia: el *θεατρον*. Lo espectacular define una entrada al problema desde una perspectiva preponderantemente *ocular* apoyada en esa sutil participación del observador que no puede modificar el curso de los acontecimientos escénicos porque se funda como tal en la *alteridad* del mirante (*spectans*<sup>5</sup>). Ese lugar vacío que constituye el ámbito de la *ostentación*, deviene espacios, cuerpos, discursos, objetos, en la medida en que su capacidad enunciativa interactúa y se transforma con la actitud expectante de la ineludible con-

frontación con el "público". Esta categoría es la que confiere, a la vez, *realidad* y ficción por cuanto, por un lado, *legítima* con su presencia el accionar de las entidades escénicas como una realidad "consagrada", pero, por otro lado, mantiene la "conciencia" de *prestarse* al artificio y -aún más- ser uno de los polos interdependientes que "mantienen" la *mentira* *dramática*.

El público, ese sujeto observador, suscita y suscribe la convención de lo escénico, participa del suceso al modo de un *testigo*, ya que por más que esté "allí", en concomitancia con lo dado a ver, no participa con toda la percepción de ese acontecimiento: el canal *visual* (el que la estructura de *Cena Trimalchionis* homologa) se privilegia y, al mismo tiempo, traza distancia con lo observado. Los objetos físicos ofrecen "al ojo" formas, volúmenes, colores, en reposo o en movimiento; configuraciones formales cuyos valores kinésicos y cromáticos prevalecen, cruce de rasgos desprovistos de otros abordajes perceptuales.

De este modo, los efectos de "lo visible" convergen hacia una captación de generalidades mediante la cual el suministro de imágenes de clases de acontecimientos, fundamenta la formación de conceptos. Los mecanismos de la percepción ocular necesariamente distan de la experiencia directa en la medida en que las apariencias visuales resultan un subproducto indirecto de los entes físicos<sup>6</sup>.

Allí se instala la *representación*, la *puesta en escena* de un material del que el *mirador* se distancia: sucede la concreción de una ficción, la construcción de lo ilusorio, a partir de un *alejamiento* (el imprescindible para la perspectiva<sup>7</sup>).

La categoría *narrador* en la *Cena* articula distintas fases del desarrollo del banquete ofrecido por el *liberto* Trimalción y su apoyo más relevante resulta el de la descripción de ámbitos, entornos, comportamientos, sin participar, en apariencia, directamente de lo descripto.

La estrategia espectacular adoptada por el narrador lo homologa al testigo "objetivo" que reproduce mecánicamente lo que aparece ante sus ojos, borrando la opera-

ción de descripción, la cual implica la selección de los datos descriptos, es decir, de los espacios de determinación y de indeterminación. De esta manera, lo referido, lo narrado, aparece como *real*, como fuera del artificio, ilusión que se quiebra las pocas veces en que el narrador abandona su máscara y emergen en el texto valoraciones directas sobre la *corporación libertina*.

Quizás el más logrado de los objetos descriptos por este narrador "objetivo" y uno de los más cargados ideológicamente, sea la *comida*, eje de la reunión, razón de ser del encuentro, marco homogeneizador, que se inviste de un carácter más que ficticio, porque no es diferenciada de otros objetos *escénicos* inasibles; prácticamente no se la toca, no se infiere -por el relato- su textura, ni su gusto es recuperado, ya que sólo queda el resto de sus rasgos observables para la *disposición teatral*, es decir, su color, su forma, su mecanismo de simulación: un tipo de alimento por otro. El cocinero resulta una especie de prestidigitador, de ilusionista que oculta una esencia distinta de la apariencia de los alimentos y que devela esa sustancialidad diferente en el momento de producir el efecto, en el momento de sorprender, en un mismo gesto de complicidad con Trimalción, a los invitados al banquete. Ellos esperan que algo suceda, siempre lo inesperado, la saturación de elementos, la confirmación del oxímoron. La técnica queda al descubierto, el escenario se abre sobre el escenario y el espacio del espectador se asimila al de la escena:

*Haec ut dixit Trimalchio, clamorem Homeristae sustulerunt interque familiam discurrentem vitulus in lance ducenaria elixus allatus est, et quidem galeatus. Secutus est Ajax strictoque gladio, tanquam insaniret, concidit, ac modo versa modo supina gesticulatus, mucrone frustra collegit mirantibusque vitulum partitus est. (Cap.LIX, 6 y 7)*

Los cambios de decorados se producen, pero a *telón alzado*:

*Nec diu mirari licuit tam elegantes strophas; nam repente lacunaria sonare coeperunt totumque triclinium intrēmuit. Consternatus ego exsurrexi, et timui ne per tectum petauristarius*

*aliquis descenderet. Nec minus reliqui convivae mirantes erexere vultus, expectantes quid novi de caelo nuntiarentur. Ecce autem diductis lacuna-ribus subito circulus ingens, de cupa videli-cet grandi excussus, demittitur, cuius per totum orbem coronae aureae cum alabastris unguenti pendebant. (Cap.LX, 1 a 3)*

*Interim puer Alexandrinus, qui caldam ministrabat, lusciniis coepit imitari clamante Trimalchione subinde: "Muta". Ecce alius ludus. (Cap.LXVIII, 3 y 4)*

Se asiste, pues, desde la lectura, a una *revista*, a una serie de apariciones espectaculares tendientes a deslumbrar al público interno: los personajes comensales. Doble referencialidad teatral la de *Cena Trimalchionis*: por una parte la puesta en escena del personaje central (pompa, fastuosidad, etc.) dirigida al resto; por otra, la puesta en escena de todo el material del universo del *liberto*, en tanto afecta, sobre todo, a la *visión*, anclada en la estrategia narrativa. En la primera, el juego de simulación se intensifica por cuanto ese objeto de jerarquía casi actancial -la comida- no cumple la misión asignada: ser ingerida.

Inasible despliegue, inaprensible desfile de objetos comestibles que se niegan a mostrar su ingestión, pero que, al mismo tiempo, en su incesante espectacularidad, se proyectan como un gran dispositivo de deglución cuyo destino, el de "engullir", que le es propio, se vela, no recibe nombre, *no ingresa* en el relato. Como si el placer de la ingestión, la satisfacción del hambre o del gusto, fueran sepultados por una boca *que no come* o un ojo que, deliberadamente, no muestra el *comer*, sino que lo omite, señalando sólo los rasgos de su exterioridad.

El acto de la *no-ingestión*, esa *de-gestión*, ocupa un lugar en el relato al modo de un acto propio de esta troupe de libertos, pero no sufre una descripción evidente: se invita a la bebida, a la deglución y a la defecación, aunque ninguna de estas fases se particulariza en su fisiología observable:

*Eheu, inquit, ergo diutius vivit vinum quam homuncio. Quare tangomenas faciamus. Vita*

*vinum est(...) (Cap.XXXIV, 7)  
Hoc vinum, inquit, vos oportet suave faciatis. (Cap.XXXIX, 2)  
Temptem tamen, si adhuc sorbilia sunt. (Cap.XXXIII, 5)  
Suadeo, inquit Trimalchio, cenemus(...) (Cap.XXXV,7)  
(...)vel si quid plus venit, omnia foras parata sunt: aqua, lasani et cetera minutalia. (Cap.XLVII, 5)*

La ingesta, puro desplazamiento hacia adentro, conduciría la narración al interior de los personajes, hacia la química de los sabores, los olores, no al reinado de lo visual, a la mostración casi expresionista de la cena.

Frente al "*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*" (Horatius, "*Ars poetica*", 333), Pe-tronio opta por el *delectare* barroco en el que prevalece una inflexible voluntad de arte: no deleita por el contenido, sino en virtud de la realización escénica. Las violentas acciones son las que producen el placer visual y manifiestan el elemento teatral con mayor vigor.

¿Cómo, entonces, situar el *comer* en esta cena donde el *cenare* no aparece diferenciado? La naturaleza de los intercambios verbales de los personajes permite reconstruir los artificios del comer, pero lo *comestible* resulta únicamente habilitado en el registro de la utilería teatral, participa del espectáculo como un objeto de índole netamente visual, *para otros*, para el ojo, para sorprender la *mirada* y mantener -por la escritura- el andamiaje de lo escénico, aceptando una lectura-recepción similar a la dramática.

Resulta sospechoso un *lugar de indeterminación* tan obvio. Sería, al menos, ingenuo, pensar que el narrador omitió describir la *ingesta* y el sabor porque van de suyo en todo banquete, cuando constatamos la minuciosidad fotográfica con que pone en escena otros aspectos de la comida (color, sazón, entre otros). Tampoco podemos entender esta *indeterminación* a través de una lectura en relación con otros textos de la serie de los banquetes. Antes bien, sabemos que toda omisión de un elemento en un sistema resulta significativa y de alguna manera implica un lugar *a ser llenado* por la operación de lectura, por la *recepción*.

Además, en los capítulos *XL* y *XLI* el narrador nos enfrenta con un *espacio de determinación* que, a nuestro entender, modifica y completa lo indeterminado de la comida. La aparición del *aper pilleatus* marca un momento clave de la composición del relato. El lector es orientado en su proceso de lectura por la expectativa que crea la propia curiosidad del narrador-testigo no participante; por fin, un liberto aclara y nos introduce en los misterios de su *corporación*: el *aper pilleatus* es una *liberti imago*, una suerte de totem que representaría la identidad: es comida *no ingerida*, es lo que no parece, representa lo que no es; ambigüedad entre ambigüedades, condensación de imágenes que, como vimos, pueblan la textualidad.

Desde estos lineamientos es posible entrever una primera referencialidad teatral, en la que el personaje de Trimalción *finje no fingir*, es decir, actúa, instaura con su comportamiento una *teatralidad*.

Teatralidad fundada en dos instancias. Por un lado, la *mostración*; por otro, el *despliegue de artificios (actio)* para mantener la *presencia-alteridad* que se intenta, precisamente, sostener. La primera implica la refuncionalización de comportamientos y usos en un proceso de semiotización, de integración dinámica y de sentido a un espacio que *se da a ver*, es decir, que atrae la mirada de los *otros*, separándose del *continuum* cotidiano. La segunda supone el ejercicio voluntario de una conducta tendiente a provocar efectos de *extrañamiento* en los interlocutores a través de discursos y acciones *lúdicos*, como así también de la ejecución de rituales. Algunos ejemplos de esta actitud *dramatizante* pueden verse en la convocatoria del juego de pelota del preludeo del banquete (*capítulo XXVII*), en la calidad extraordinaria del dispositivo escenográfico montado y de los objetos (durante toda la cena), en los fingimientos respecto de los componentes de cada plato (*capítulos XXXIII, XXXV y XLIX*), y en la representación del pretendido funeral de Trimalción (*capítulo LXXVIII*).

Los objetivos de esta teatralidad pueden ser remitidos a la siguiente hipótesis: en tanto que por su condición el *liberto* se ve

a sí mismo en una incesante *tensión* y esfuerzo por salirse de ese estado neutral, híbrido, indeterminado, y trata por ende de acceder por fin a aquella condición superior, la del *ingenuus*, de la que está naturalmente excluido, representa, actúa, interpreta en virtud de un *desideratum*. El *liberto* necesita exhibir, teatralizarse, adecuarse a una *liberti imago* conveniente, deseada, construida con los elementos *in absentia*. En este marco operan también otras caracterizaciones de la dicotomía ser/parecer; tal es el caso de la circulación de una estética de la mixtura y de la copia que sustentan los personajes, la que, además de religar al *liberto* con la cultura *patronal*<sup>8</sup>, lo construyen por la fusión de unidades fragmentarias y pertenecientes a culturas distintas y hasta opuestas, en un emergente de lo grotesco: a) riqueza: (...) *et ne has tantum ostenderet divitias, dextrum nudavit lacertum armilla aurea* (...) (Cap. XXXII, 4); b) posesión de la tierra: (...) *nunc coniungere agellis Sicilium volo ut cum Africam lubuirit ire, per meos fines navigem*. (Cap. XLVIII, 3); c) derecho a testamentar aún sin descendencia: (...) *cum ille, oblitus nugarum, exemplar testamenti iussit afferri* (...) (Cap. LXXI, 4); d) construcción de su mausoleo con todos los atributos de *ingenuus*: (...) *te rogo ut (...) facias (...) me in tribunalis sedentem praeteptatum cum anulis aureis quinque et nummos in publico de saeculo effudentem* (Cap. LXXI, 9); e) tener dioses lares: (...) *in cuius aedicula erant lares argentei positi* (...) (Cap. XXIX, 9)

Lo grotesco se construye con más evidencia por el distanciamiento del narrador respecto de todo el estilo cultural de esos *libertos*. Distanciamiento "objetivo", que sirve para distinguir lo propio (el parecer) de lo originario y natural (el verdadero ser). Suerte de construcción narrativa del *gusto bárbaro*, y opuesto al *gusto puro*. Oposición de estilos que, como diría Bourdieu, son cómplices, ya que el ser necesitaría del parecer para afirmarse, de la misma manera en que lo crudo necesitaría de lo cocido, lo sazonado de lo desabrido, los hombres libres de los esclavos y libertos.

Este narrador, al construirse en el distanciamiento, se autodiferencia, instaurando en el texto el punto de referencia desde el cual hay que mirar, hay que leer.

En este juego de referencialidades cambiantes, no es la *deglución*, entonces, lo relevante del banquete y en especial de lo comestible, sino la ostentación, el posible modo de impactar en el destinatario, su característica de intentar hacer de una apariencia permanente el modelo de resolución de una identidad: *nullus est, nihil est*; la ausencia de límites propios y precisos surge como única posibilidad de ser. En función del montaje de *lo que no es*, el personaje Trimalción y su séquito se activan y obtienen vida literaria. Y ese montaje es producto de una operación narrativa adoptada por aquella otra categoría inscripta en el orden dramático por la elección de sus procedimientos: el narrador.

Éste se distancia de su construcción, se diferencia, parodiza ese comportamiento del *liberto* integrado orgánicamente por copias, simulaciones, reelaboraciones falsas de una jerarquía jurídica y socialmente inalcanzable: la del *ingenuus*<sup>9</sup>. En esta contradicción entre lo que se es (ex esclavo) y lo que se pretende ser, se establece el juego de tensiones por donde se filtra lo grotesco, esa condición de cierto *desmadre*, cierto degeneramiento que provoca un efecto de *extrañamiento*, porque el *liberto*, que se ha degenerado, por ser tal, de su primitiva condición, soporta un desfase que lo convierte en objeto risible. Lo grotesco se desbalancea casi totalmente hacia el polo cómico.

Y por *no nombrar* ni participar de la ingestión (por lo menos, con más sentidos que el visual) a la que Trimalción invita, el narrador formula más claramente su diferenciación respecto del *liberto*, no se hace cargo de los hábitos del ex-esclavo, por el contrario, da cuenta de los procedimientos de éste *sin involucrarse en corporeidad*. No es la totalidad orgánica la que asume la aprehensión del acontecimiento y de sus agentes, sino una *particularidad* sensible. La percepción *visual* opera como una marca de intrusión en un universo que no es patrimonio del *mirador*, que le resulta ajeno, y que, por eso mismo, instaura otro universo opuesto, que se recibe como más legítimo, más natural. Como un observador más de una serie de hechos es-

pectaculares, el narrador remite a un entramado de datos cuya lectura isotópica produce un sujeto ficcional sólido en sus lineamientos: de una identidad fragmentada, de una recurrencia a cánones *patronales* para remediar esa desintegración, de una carencia de rol social distinto del de la eficacia comercial, de una procedencia opaca y de un destino inalcanzable, de todo eso se *halla estructurado* el *liberto*. Desgarado tanto por las fuerzas de la servidumbre como por las del nacimiento libre, *sopporta* el peso de haber sido situado al margen del juego social al que *inútilmente* aspira. La melancolía o la imposibilidad rondan su presencia: el modo de habilitar su imaginario es *sobrellevar máscaras y hábitos alienados*. Casi un *nullus*, alguien en tránsito hacia otros componentes de *ipse*, como *infectus o infectum* y necesitado del ensayo de otros proceder, de una constante representación que instala el *topos* de la ficción dentro de la serie ficcional, el *utopos*. La *liberti imago* es -sobre todo- apariencia, efecto de ser que evoca por reminiscencia otro ser.

Una *imago* barroca que se construye como resto, como lo que queda del desgarramiento constante, como unión de todo lo que ha nacido antes de que llegue el final, la consolidación de una nueva clase cuya "*Praesentia nocet*"<sup>10</sup> por su extrañeza, por su potencia, por su indefinición, por su *alteridad en tránsito* hacia su ser en sí -su individualidad<sup>11</sup>-, por ese oxímoron que representa la catástrofe para el ideal cultural del imaginario patricio del Imperio. Pero, al mismo tiempo, como ya señalamos, ese ideal patricio, *gesto puro*, necesitaría de la *copia degradada* para poder aparecer como válido por su originalidad, por su *naturalidad*.

<sup>8</sup>El texto latino utilizado del "Satiricon" es: Pétrone, "Le Satiricon", texte établi et traduit par Alfred Ernout, París, Les Belles Lettres, 1967.

#### BIBLIOGRAFIA

AAVV: "Estética de la Recepción", Madrid, Visor, 1989.  
ARNHEIN, Rudolf: "El pensamiento visual", Buenos Aires, Eudeba, 1985.

BARBA, Eugenio: "El arte secreto del actor", Diccionario de Antropología Teatral, México, Escenología, 1990.  
BENJAMIN, Walter: "Origen del drama barroco alemán", Madrid, Taurus, 1990.  
BOURDIEU, Pierre: "La distinción", Madrid, Taurus, 1986.  
KAPLAN, Donald: "La arquitectura teatral como derivación de la cavidad primaria" en AAVV, "La cavidad teatral", Barcelona, Cuadernos Anagrama, 1973.  
SELLEN, Samuel: "La escena en acción", Buenos Aires, Eudeba, 1972.

#### NOTAS

1. Sobre esta idea de una "lógica" o "constancia" de la inconsistencia véase "Concreción y reconstrucción" de Roman Ingarden y, desde otra perspectiva, "Criterios para el análisis del estilo" de Michael Riffaterre, ambos artículos en "Estética de la recepción", Madrid, Visor, 1989.
2. Acerca de este punto puede consultarse Iser Wolfgang: "La estructura apelativa de los textos", en "Estética de la recepción", AAVV, Madrid, Visor, 1989.
3. Es así como en coincidencia con lo expresado por Bartolomé Segura Ramos, vemos que la *Cena Trimalchionis* consta de una parte *cinética*, es decir, la escena *enmudece*, los personajes pasan a segundo plano, como si una cámara se empeñara en mostrarnos con detalle el escenario en el que va a transcurrir la trama. Esta fase *cinética* está dividida en: a) Cap. XXVII al XXXI, 3: presentación de Trimalción en segundo plano (...) *videmus senem calvum, tunica vestitum russea, inter pueros capillatos* (...) donde resulta notable la oposición *senum calvum/pueros capillatos*; jugando a la pelota en el baño; descripción de la entrada, descripción del comedor, descripción de las primeras comidas de la *gustatio*, hasta la entrada triunfal de Trimalción, momento en el que comienza a desarrollarse ya la *escena* propiamente dicha; b) Cap. LXXII, 3 al LXXIII, 5: se vuelve a asistir a una marcha a los baños, especie de acción en el exterior, fuera de escena. Esta última sección implica un alejamiento que antecede y da paso a un nuevo acto: *Ergo ebrietate discussa in aliud triclinium deducti sumus ubi Fortunata disposuerat lautitias* (regreso al comedor).
4. Los principios de la *captación perceptiva* de los eventos espectaculares, es decir, en el espacio/tiempo y en el *hic et nunc*, se pueden reducir a tres procesos sujetos a diversos grados y combinaciones y funcionamientos, tanto aislados como simultáneos. La *atención visual* es atraída por: a) el *traslado*, el cambio de lugar originado en el movimiento (a través del espacio) de un sujeto u objeto de un punto a otro; se constata en el recorrido que, de hecho, llevan a cabo los personajes desde el cap. XXVII; la constante resulta el *movimiento* que supone *trasladarse* hacia el interior de la casa de Trimalción en un *pasaje* por distintas *estaciones-habitaciones*; para ello véase Cap. XXVIII (*Sequimur (...) ad ianuam pervenimus*), Cap. XXX (*Nos iam ad triclinium perveneramus (...) cum conaremur in triclinium intrare (...)*), Cap. XXXI (*(...) cum intrassemus triclinium (...)*), en los que la aparición, por *ejecución de itinerario*, de cada ámbito, implica una nueva *perspectiva* que se abre a la visión pactada con el lector; b) la *transformación*, la variación de calidad, cantidad o morfología de los entes escénicos cuyo ejemplo pertinente lo constituyen tanto los frecuentes y diferentes cambios de la mor-

fología de los alimentos, como las interrupciones del aparato escénográfico de la cena (véase *Cap. XXXII*); respecto de la comida podemos citar: *Cap. XXXII* (...) *ovaque ex farina pingui figurata*, *Cap. XLIX* (*Nec mora ex plaxis ponderis inclinacione crescentibus tomacula cum botulis effusa sunt.*); acerca del montaje escénográfico véase la instancia de la aparición de Trimalción y su atuendo en el *Cap. XXXII* o la *teatralización* de su muerte en el *Cap. LXXVIII*; c) la *adecuación-inminencia*, o sea, la búsqueda natural del equilibrio de aquellas entidades que soportan la inestabilidad gravitatoria y por ello inducen a su percepción en la inminencia del logro de la *estabilidad*.

Esta fase de la modalidad dramática subyace en toda situación que, en tanto presenta un *conflicto o desequilibrio*, tiende a resolverse en una liberación de tensiones narrativas. El final del *Cap. XXXV* abre una instancia de *expectativa* que se resuelve en el capítulo siguiente. Del mismo modo, el avance de los elementos sorpresivos se verifica en el *Cap. XLIX*, cuando el personaje del cocinero abre el vientre del cerdo, o cuando en el *LX* los comensales se encuentran con el mecanismo alimenticio de la bandeja. También en varios pasajes es posible estructurar operaciones de *inminencia*: la reacción de Trimalción al caer el esclavo (*Cap. LIV*) o la aparición, comentada por el liberto, del primer manjar.

Si bien esta serie de tensiones "a-punto-de-resolverse" del eje *adecuación-inminencia* participan también del relato, es el discurso dramático el que transita más asiduamente aquella convención técnica, dado que su inscripción en el *hic et nunc* del presente teatral obliga a la constante *captatio* perceptiva que en la lectura solitaria es posible por el retroceso textual que el lector está en condiciones de hacer.

Estos tres *carriles* resultan principios ineludibles en la dinámica de la *relación teatral*, habilitando el suspenso y el estímulo de *completud* del observador.

5. Si bien es cierto que el espectador no puede alterar —por cierto contrato cultural— el transcurso de los hechos representados en el escenario, al igual que el lector no puede variar el orden de lo escrito, la percepción/recepción no está indefectiblemente condicionada por ello.
6. Sobre este punto cfr. Arnheim, Rudolf: "El pensamien-

to visual", traducción de Rubén Masera, Buenos Aires, Eudeba, 1985.

7. Aunque sea convencional y circunscripto, el espacio escénico, a diferencia del espacio del espectador, no está dividido según una geometría iterativa y es apto para el desarrollo de una actividad *a contemplar*. El escenario, el aparato dispuesto por las leyes de la visión en perspectiva, favorece una actitud regresiva en las personas que ocupan la platea (aquí, el hipotético lector) porque subyace que la presencia de aquellas no tiene la función de dar vida a una acción, tarea que compete a los roles dispuestos en el marco escénico. La *voracidad* de la platea se halla a punto de ser plasmada y controlada por el ejercicio de una actividad *exhibida*: la menor fisicidad no se corresponde con una mayor participación, puesto que la distancia habilita la globalidad de la percepción. El lector *participa* a la distancia, sobre todo porque se encuentra en condiciones de *poder desligarse* del hecho observado a voluntad, manteniendo, así, su conciencia de *alteridad*.
8. Esto implica, en definitiva, una ligazón con el espacio legitimado para la circulación de los bienes culturales y artísticos de los que simula participar imaginariamente Trimalción, imitando la pretensión de los *ingenui* de ejercer el dominio sobre sus propios valores.
9. Así en el *Cap. XXVII*, 3, un coliberto de Trimalción dice "(...) *ignoscet mihi genius tuus*"; la palabra *genius* (de *geno*, engendrar) remite a la divinidad tutelar de cada individuo libre, dios protector con el cual uno se confunde. Pero este coliberto, como *permaneciendo en el otro que dejó de ser*, dice "*genius tuus*", asumiendo la costumbre de los esclavos que convocaban al genio del amo (cfr. Seneca, *Epist. XII*, 2: "(...) *villicus... iurat per genium meum*").
10. Texto de un grabado citado por Benjamin, Walter en "Origen del drama barroco alemán", traducción de José Muñoz Millares, Madrid, Taurus, 1990.
11. Individuo, en términos de Paul Veyne, equivale a *sujeito*, "un ser ligado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí (...) un ser que confiere valor a la imagen que tiene de sí". Cfr. "El individuo herido en el corazón por el poder público" en AAVV, "Sobre el individuo", Barcelona, Paidós, 1990.

## LA POESÍA COMO REMEDIO PARA EL AMOR: Call. Ep. 46

DANIELA ANTUNEZ

### I

"(...) η πανακες παντων φαρμακων α σοφια."<sup>1</sup>, "(...) por cierto es el saber remedio que cura todo."- sentencia Calímaco en su epigrama 46. Esta es la idea que nos ocupa; acerca de ella intentaremos reflexionar en la consideración del epigrama cuya traducción ofrecemos a continuación:

"¡Qué buen encanto encontró Polifemo para el enamorado!: por Gea, no era ignorante el Cíclope.  
Las Musas debilitan el amor, Filipo: por cierto es el saber remedio que cura todo. Esto creo; también el hambre tiene para lo malo un bien,  
el único: elimina la enfermedad de la pasión por los jóvenes.  
Tenemos, en toda ocasión, algo que decir al pródigo Eros: -Corta tus alas, muchacho, poco te tememos, pues los dos remedios guardamos para la penosa herida."

El epigrama encierra una clara alusión a otra obra poética, el "Idilio 11" de Teócrito. Las correspondencias que puedan establecerse entre uno y otro nos permitirán no sólo acceder al sentido inmediato del epigrama, sino también al valor de sus postulados en el contexto de la poética calimaquea.

Teócrito inicia su idilio enunciando que no existe, según cree (v. 2 εμιν δοκει), ningún otro remedio (v. 1 ουδεν φαρμακον αλλο) para el amor (v. 1 ποττον ερωτα) que las Piérides, las Musas, vale decir, la poesía, pero que, a su vez, este remedio no es fácil de hallar (v. 4 ευρειν δου ραδιον εστι). Inmediatamente se introduce el caso del cíclope Polifemo enamorado de la Nerei-

da Galatea. Aquél busca alivio a la herida que en su corazón (v. 15 υποκορδιον ελκος) Cipris le ha dejado, por medio del canto que le dirige a la ninfa. Teócrito afirma que Polifemo ha encontrado el remedio (v. 17 το φαρμακον eure) y, acto seguido, pone en boca de su personaje este canto que adquiere el carácter de un monólogo. Una vez concluido, el poeta cierra el idilio diciendo que el enamorado ha hallado más alivio con su música que si hubiera gastado su dinero (vv. 80-81)<sup>2</sup>.

El concepto de la poesía como remedio para el amor con el que se abre el idilio y del que el epigrama se hace eco en el verso 4, es un motivo central en una y otra obra, que se desprende de otro tópico también compartido: el del amor como νοσος.

### II

El tratamiento poético de la pasión amorosa como causante de trastornos físicos ya podemos encontrarlo en Safo, 2D, vv. 5-163:

"(...) me agitó el corazón dentro del pecho;  
pues desde que te veo un instante,  
no me es posible

decir nada más;

mi lengua se quiebra, de pronto  
un fuego se desliza tenue bajo mi piel,  
nada veo con mis ojos, resuenan  
mis oídos

y el sudor me envuelve, un temblor  
me vence por completo, estoy más pálida  
que la hierba, casi parezco haber muerto  
desolada ..."

Safo detalla las alteraciones físicas que

sufre la que ama ante la visión del ser amado que sabe pronto a partir. El amor es experimentado como un desfallecimiento cercano a la muerte, y el poema enumera minuciosamente los trastornos que aquél provoca en los sentidos del enamorado. Sin embargo, sería erróneo afirmar que existe en el poema de Safo una equiparación del amor con la enfermedad semejante a la que se da en Calímaco y en Teócrito. Los disturbios físicos expuestos no tienen un sentido figurado, sino que son los que permiten al que los siente percibirse a sí mismo como individuo, y constituyen lo estrictamente personal del amor. La descripción de los sucesivos estados que conducen al desfallecimiento debe ser entendida literalmente; ellos son el único modo en el que puede manifestarse lo amoroso en la esfera de lo subjetivo, puesto que el amor no surge, para Safo, desde el interior del individuo sino por la intervención de una divinidad. "La herida en el corazón" causada por Cipris es en Teócrito una imagen de valor metafórico que en Safo tiene un sentido mítico<sup>4</sup>.

Otro caso más claro es el que nos ofrece el Hipólito de Eurípides. Fedra, madrastra de Hipólito, se encuentra gravemente enferma. Su mal, como ella finalmente confiesa a su nodriza, es el amor apasionado que profesa por su hijastro. Afrodita le ha enviado este amor para castigar a Hipólito que no la venera porque prefiere una vida casta de cazador consagrada a Artemis. Fedra es conducida en un lecho, fuera del palacio. Su aflicción afecta su razón, que delira, y su cuerpo: no toma alimento, su cabeza le pesa, sus miembros desfallecen (vv. 198-201)<sup>5</sup>. La primera resis de la nodriza (vv. 176-197) está recorrida por los términos *νοσος*, *νοσειν*, *νοσερα* que califican al mal que aqueja a Fedra. Ella misma, luego de haber confesado la causa de su dolor, afirma que, tras haber sido herida por el amor, decidió "ocultar su enfermedad" (v. 394 *κρυπτειν νοσον*). La nodriza dice a Fedra que está enferma (v. 477 *νοσουσα*), y le recomienda curar su dolencia (v. 477 *την νοσον καταστρεφου*):

"Hay encantos y palabras que alivian: aparecerá un remedio para tu mal (*φαρμακον νοσου*)" (vv. 478-479)

En este caso, es evidente que Eurípides relaciona el amor desdichado con el concepto de *νοσος* pero, a diferencia de Teócrito y Calímaco, no entrevé otra posibilidad de remedio que la muerte de Fedra: la analogía sirve a los fines del desarrollo del conflicto moral en el que se debate el personaje.

### III

Pasemos ahora a considerar de qué manera funciona el motivo del amor como *νοσος* en el epigrama y en el idilio. En principio podemos afirmar que la elección de esta imagen se complementa con las figuras de los médicos Nicias y Filipo, a quienes están dirigidos el idilio y el epigrama, respectivamente. A partir de esta correspondencia verificable en el paralelismo de los vocativos *Νικια* / *Φιλιππε*, ya se puede anotar una distinción, pues el Nicias de Teócrito es también poeta:

"(El remedio de las Piérides) no es fácil de hallar.  
Y creo que tú lo sabes bien siendo médico y excelentemente estimado por las nueve Musas." (vv. 4-6)

La doble ocupación de Nicias reproduce el doble sentido que adquieren los términos *νοσος* y *φαρμακον*, de modo tal que su figura es imagen del virtual lector ejemplar, capaz de develar lo que las palabras connotan. La expresión *ευρειν δ'ου ραδιον εστι* (no es fácil de hallar) es plenamente significativa para quien domina la medicina y el arte: la posibilidad de encontrar el remedio -el arte- depende de una adecuada *τεχνη*<sup>7</sup>. El enunciado inicial del idilio no tiene otra función que la de traer el ejemplo del Cíclope enamorado, y la de introducir el discurso del personaje. El objeto que persigue Polifemo con su canto es, en principio, el de persuadir a Galatea e, incluso, cuando se advierte lo inútil del propósito, es otro el alivio que se ofrece:

"(...) ¿Por qué persigues lo que huye?  
Encontrarás otra Galatea, quizás aún más hermosa." (vv. 75-76)

No es la voz del personaje, sino aquélla que abre y cierra el idilio, la que confiere al canto un poder terapéutico.

Algo diferente ocurre con el epigrama de Calímaco, en el que el movimiento es inverso al del idilio: la alusión a la anécdota del Cíclope enamorado que encuentra un encanto para su amor es la que permite la conclusión de las sentencias:

"Las Musas debilitan (*κατισχναινοντι*) el amor, Filipo: por cierto el saber es remedio que cura todo." (vv. 3-4)

El amor es explícitamente definido con el término *νοσος* en el v. 6:

"(η λιμος) εκκοπτει των φιλοποιδα νοσον"  
"el hambre elimina la enfermedad de la pasión por los jóvenes."

Y más aún; la metáfora del amor como *νοσος* se extiende a otras expresiones del poema: *κατισχναινειν* y *εκκοπτειν* son términos que pueden hallarse en el léxico de la medicina. El verbo *εκκοπτειν* posee una acepción literal de "amputar"; de igual modo el verbo *κατισχναινειν* que, en general indica "debilitar", "extenuar físicamente", aparece en el "Corpus Hipocrático", "Pronóstico", 23:

"χρη τα τοιαυτα τοισιν αλλοισι μηχανημασι πειρησθαι κατισχναινειν"  
"Conviene tratar de reducir estas (inflamaciones) por otros medios."<sup>8</sup>

Pero el epigrama introduce además otro motivo: el del hambre, *λιμος*, como remedio para el amor (vv. 5-6). La correspondencia entre la pobreza y la falta de afecto es un lugar común que se halla en la "Medea" de Eurípides, en el agón que se produce entre aquélla y Jasón. Este afirma que ha intentado procurar para Medea y sus hijos una vida próspera y concluye<sup>9</sup>:

"(...) πηνητα φευγει πας τις εκποδων φιλος"  
"(...) todo amigo huye lejos del pobre" (v. 561)

Una sentencia semejante nos ofrece nuevamente Eurípides en su Electra cuando la protagonista dice<sup>10</sup>:

"Πηνητας ουδεις βουλεται κτασθαι φιλους."  
"Nadie desea tener a los pobres como amigos." (v. 1131)

El mismo tópico aparece en A. P. 5, 113, vv. 1-4<sup>11</sup>:

"Eras amado por tus riquezas, Soscrates, pero ahora siendo pobre ya no amas: sólo el hambre procura remedio."  
(*λιμος φαρμακον οιον εχει*)

Otra vez en A. P. 5, 217, vv. 1-4<sup>12</sup>, aludiendo a la forma adoptada por Zeus para unirse a Dánae:

"En forma de oro Zeus cortó el cinto virginal de la pura Dánae, tras haber penetrado en su alcoba de bronce.  
Afirmo que el mito dice esto: el dinero, que todo domina, vence también los muros de bronce y las cadenas."

También Ovidio en sus "Remedia Amoris" retoma este tópico pero, a diferencia de Calímaco, no recomienda apelar a la pobreza:

"La pobreza no tiene con qué alimentar al amor además no es una razón para que desees ser pobre." (vv. 749-750)<sup>13</sup>

¿Qué valor podemos asignar a este nuevo motivo dentro del epigrama, más allá de su calidad de lugar común y de referencia literaria?. Nuevamente se impone establecer una relación con el idilio de Teócrito. Cuando Polifemo intenta obtener el favor de Galatea por medio de su canto, remarca el hecho de que no le falta el queso en ninguna época del año (vv. 36-37) y que en su cueva hay "viña de dulces frutos", "agua fresca" (vv. 46-47), y se pregunta cómo ella puede preferir el mar y sus olas a estos bienes que él le ofrece (v. 49). Indudablemente, el personaje resulta risible por su gesto, pero, a la vez, este gesto se recorta sobre el fondo del motivo que estamos considerando: nadie ama el pobre. Es, bajo este aspecto, que la sentencia de Calímaco -el hambre como remedio para el amor- responde al idilio, como si recuperara las palabras del Cíclope para recordar que, además de la poesía, la pobreza también es *φαρμακον*. En este sentido pue-

den ser interpretados los dos últimos versos del poema de Teócrito:

"Así Polifemo pastoreaba su pasión con la música, y estaba mejor que si hubiese pagado dinero." (vv. 80-81)

G. O. Hutchinson<sup>14</sup> supone aquí una referencia a los honorarios del médico que Polifemo no necesitó pagar para hallar su cura. Más acertada nos aparece la refutación que H. White<sup>15</sup> hace de esta hipótesis, en cuanto a que, en este caso, sólo se alude al dinero que Polifemo debería haber entregado a Galatea para obtener su favor. Esta última interpretación nos resulta plenamente aceptable a la luz de la sentencia de Calímaco con respecto al hambre, a la pobreza, como remedios efectivos para el amante desdichado.

#### IV

Nos resta, entonces, tratar de arribar a ciertas conclusiones. Hemos visto cómo el concepto del amor como νόσος y la pobreza como φάρμακον pueden ser reconocidos como motivos literarios. ¿Debemos, por lo tanto, entender que la idea de la poesía como remedio para el amor es tan sólo otro motivo?. En la respuesta a esta pregunta, encontraremos la clave para la interpretación del idilio y del epigrama.

Aparentemente, existirían en el idilio dos niveles que se confrontan<sup>16</sup>: por un lado, uno en el que se afirma que la poesía cura el amor, y por otro, el canto del Cíclope que acaba por ridiculizar al amor que se pretende aliviar. Si el amor resulta ridículo, también lo es el canto. En esta línea reflexiona Hutchinson cuando afirma que se contraponen la poesía convincente de Teócrito y la poesía risible de su creación Polifemo, atribuyendo a la manipulación de este contraste un valor central en tanto efecto del poema<sup>17</sup>.

Ahora bien, no puede refutarse la evidencia de que el idilio está recorrido por dos voces, dos tonos diferentes, pero consideramos que tal oposición sólo existe como realidad discursiva. Parece poco aceptable

querer atribuir un valor didáctico al enunciado de la poesía como remedio para el amor que, según creemos, se introduce como tópico literario. Es, precisamente, el afán de verificar el poder terapeúutico del arte en el canto del Cíclope lo que resulta burlado en el poema de Teócrito.

Así como Nicías configura al lector, Polifemo perfila la imagen del poeta que, como tal, logra su propósito: modular un canto que, a manera de monólogo, se tiñe de rico dialogismo<sup>18</sup>. Por lo tanto, puede ser acertado suponer que el epigrama extiende la metáfora del Cíclope poeta: lo que Calímaco celebraría no es la posibilidad de que Polifemo haya conjurado su pasión con el arte, sino la σοφία que Teócrito despliega en la composición de su idilio. No se puede dejar de notar que, para definir a lo que es panacea de todo, Calímaco escoge la palabra σοφία, que tan significativa es en su poética. Aquella, en tanto saber literario, alude a la pericia de Teócrito y, por qué no, a la de Calímaco mismo que logra reunir en los límites de un breve epigrama todos los motivos mencionados en el idilio.

Concluimos, finalmente, que lo que resulta burlado en el poema de Teócrito es la experiencia vital del amor como objeto de representación.

La pasión es para el poeta un tópico, quizás el más frecuentado, pero que no deja de ser tal. Y más aún tratándose de Teócrito y de Calímaco, para quienes, en su calidad de σοφοί, el motivo es el poema.

#### NOTAS

1. Para nuestra traducción seguimos el texto establecido por E. Cahen, Les Belles Lettres, Paris, 1948, p. 135.
2. Seguimos la edición de V. Gigante Lanzara, Garzanti, Milano, 1992, pp. 134-141, que reproduce el texto establecido por A. S. F. Gow, Cambridge, 1950.
3. GAVALLOTTI, C. *Saffo e Alceo*. Napoli, 1962, T. I, pp. 78-80.
4. Cfr. SNELL, B. *The discovery of the mind*. Cambridge, 1953, pp. 53-54.
5. Consultamos las obras completas de Eurípides según la edición de Les Belles Lettres, Paris, 1956, t. II, pp. 36-41.
6. Cfr. op. cit. n. 2, pp. XXXV-XXXVI.
7. Acerca de la constitución de la medicina como τέχνη, cfr. JAEGER, W. *Paideia* F. C. E., Bs. As., 1993, pp. 799-800.
8. W. H. S. JONES. *Hippocrates*. Loeb, Cambridge (Mass.)-London, 1952, p. 48.
9. Op. cit. n. 5, t. I, p. 143.

10. Op. cit., t. IV, p. 236.
11. *Antologia Palatina: Epigrammi erotici*. Libro V e Libro XII. Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1989, p. 109.
12. Op. cit. nota anterior, p. 167.
13. Ovide. *Remèdes à l'amour*. Les Belles Lettres, Paris, 1930, p. 36.
14. HUTCHINSON, G. O. *Hellenistic Poetry*. Clarendon Press, Oxford, 1988, p. 180.
15. WHITE, H. "On Hellenistic Poetry" en *L'Antiquité Classique* n° 60, 1991, p. 217.
16. La confrontación de estos dos niveles ha originado diversas interpretaciones. Un recorrido de ellas hace M. Brioso Sánchez en *Bucólicos Griegos*. Akal, Madrid, 1986, pp. 142-143.
17. Op. cit., p. 183.
18. Cuando hablamos de dialogismo lo hacemos en el sentido que le asigna M. Bajtin en *La poética de Dostoievski*.

#### BIBLIOGRAFIA

Ediciones  
Callimachus. *Hymni et Epigramata*. T. II, Oxonii, 1953.

Callimaque. *Hymnes, Epigrammes*. Les Belles Lettres, Paris, 1953.  
Callimachus. *Hymns and Epigrams*. Loeb, London, 1958.  
Teócrito. *Idilli*. Garzanti, Milano, 1992.  
Théocrite. *Bucoliques Grecs*. T. I, Les Belles Lettres, Paris, 1946.

Ensayos  
GIANGRANDE, G. "Kallimacheische Beiträge" en *Hermes* n° 91, Heft 2, 1963.  
HUTCHINSON, G. O. *Hellenistic Poetry*. Clarendon Press, Oxford, 1988.  
JAEGER, W. *Paideia*. F. C. E., Bs. As., 1993.  
PRETAGOSTINI, R. *La poesia ellenistica en Da Omero agli Alessandrini*. Roma, 1988.  
SNELL, B. *The Discovery of the Mind*. Harvard Press University, Cambridge, Mass., 1953.  
VEYNE, P. *La elegía erótica romana*. F. C. E., MÉxico, 1991.  
WEBSTER, T. B. L. *Hellenistic Poetry and Art*. Methuen, London, 1964.  
WHITE, H. "On Hellenistic Poetry" en *L'Antiquité Classique* n° 60, 1991.

## AMBIGÜEDAD E INCOMUNICACION EN LAS TRAQUINIAS DE SOFOCLES

MARCELA RISTORTO

La tragedia surge en un momento histórico-social determinado, momento en que se produce una fisura entre el mito arcaico y el logos cívico. La tragedia pone en escena este enfrentamiento, pero no como mero reflejo sino de manera especular, es decir, poniendo en tela de juicio tanto al mito como al logos de la polis. Este enfrentamiento se materializa a través de los dos personajes fundamentales: el coro y el héroe trágico. El coro es el portavoz del orden cívico, el héroe es el representante de los γεννη nobles del pasado mítico. Tanto el coro como el héroe son recorridos por contradicciones. Ambigüedad del coro representante del logos cívico, generalmente integrado por ancianos, mujeres o esclavos, es decir por seres marginados dentro del espacio de la polis. Ambigüedad del héroe trágico, que se constituye a partir de la tensión entre su ηθος que lo lleva a actuar de una manera determinada, y el δαίμων, que lo coacciona para que obre según sus designios.

Nicole Laroux piensa al héroe trágico como un campo de fuerzas, campo donde se produce el enfrentamiento entre el plano humano y el divino. Planos perfectamente diferenciados e íntimamente relacionados entre sí. Los dioses dan a conocer sus designios a través de los oráculos y de los presagios, pero su lenguaje es ambiguo y opaco para los humanos.

Debemos distinguir los oráculos reales, conservados en Dodona o Delfos, de los oráculos trágicos. Para los primeros, aun cuando su lenguaje fuese oscuro o enigmático, existían intérpretes oficiales, los sacerdotes de los santuarios, quienes tenían

asignada la tarea de interpretar los oráculos. En la tragedia, los héroes no cuentan con la ayuda de estos exegetas; el significado último del oráculo se revela cuando se consuma. Los dioses siempre responden con la verdad, pero su lenguaje es oscuro para los hombres, quienes, generalmente, lo interpretan erróneamente, conforme a sus esperanzas y deseos. Solamente cuando el curso de los acontecimientos, contradice su lectura, el hombre descifra el mensaje de los dioses. Esta ambigüedad de los oráculos y presagios deja un margen a la acción, a los proyectos y a los deseos humanos. Y es en este margen donde se desarrolla la tragedia.

Sabemos que los oráculos de "Las Traquinias" se refieren al destino de Heracles. Acerca de lo que dicen, se nos informa fragmentaria y confusamente, creando al mismo tiempo que suspenso, una atmósfera plena de premoniciones. Cabe preguntarse por qué, si la ausencia de Heracles lleva ya varios meses, recién en este momento Deyanira se preocupa y recuerda antiguos oráculos. Sucede que con frecuencia los oráculos son olvidados hasta que llega el momento de su cumplimiento. En el momento adecuado los dioses comienzan a actuar para su consumación, desencadenando fuerzas dormidas.

Deyanira (vv. 46-48) comunica la existencia de las tablillas que contienen oráculos, pero aún sin revelar su contenido, sólo manifiesta temor: "Sí, ocurre alguna desgracia espantosa, y sospecho algo porque, al partir, me dejó una tablilla escrita que presagia algo malo, y por esto yo ciento de veces imploro a los dioses que haberme he-

cho cargo de ella no implique desgracia alguna"<sup>1</sup>. Recién en los vv. 79-81 da a conocer el oráculo: "Indican que es ahí donde debe o alcanzar el final de su vida, o, si sale con bien de esa prueba, pasar ya en el futuro el resto de su vida con toda felicidad"<sup>2</sup>.

La ambigüedad del oráculo (vv. 155-177) permite presentar a la muerte y a una vida dichosa, como posibles culminaciones a los trabajos de Heracles. Pero Deyanira, acostumbrada a sufrir, prevé lo peor y su recuerdo la llena de funestas premoniciones: "Y la veracidad de estas profecías se hace realidad en el día de hoy, que es cuando tienen que cumplirse: como yo, que dormía dulcemente, salté del lecho, queridas amigas, temblando de miedo, horrorizada de que acaso tenga que quedarme privada del más noble de todos los hombres"<sup>3</sup>.

Decíamos, anteriormente, que el significado del oráculo se vuelve transparente para los hombres, solamente con su cumplimiento, vv. 1157-1178: "A saber: mi padre me había profetizado antaño que no iba a morir a manos de nadie que disfrutara del hálito de la vida, sino a manos de uno que, fallecido, fuera ya habitante del Hades. Y, en efecto, esta bestia, el Centauro, justo como indicaba la divina profecía así me mató: él, muerto, a mí, vivo. Y te voy a mostrar que coinciden al pie de la letra, acorde con esos antiguos, otros oráculos recientes que, tras penetrar en el bosque sagrado de los Selos montaraces y que duermen en el suelo, copié al dictado de la encina paterna y que tantas lenguas conoce, la que insistía en asegurar que la liberación de los trabajos que me agobiaban iba a cumplirse en la temporada vigente y actual. Y yo esperaba que me había de salir bien la cosa. Pero, por lo visto, la tal liberación no era ninguna otra cosa más que mi muerte. ¡Claro, a los muertos no les agobia trabajo alguno (...)"<sup>4</sup>. Heracles hace referencia al mismo oráculo al cual hacía alusión Deyanira en los vv. 166-169, pero aquí ya no hay espacio para la esperanza no para la ambigüedad. La vida de Heracles estuvo cercada por oráculos engañosos: "Ambos parecían alentar la confianza y ambos se cumplen de una manera singularmente impiadosa"<sup>5</sup>.

La fe en los oráculos está sustentada por la creencia en que detrás de toda acción humana subyace lo establecido por los dioses. La existencia de oráculos y su consumación, hace evidente que no existe ni la suerte ni el azar, todo proviene de los dioses, como lo reconoce Licás: "(...) es Zeus el responsable (...)" (v. 250), y en los versos finales, el coro afirma: "En todo esto no hay nada en lo que no ande Zeus de por medio"<sup>6</sup>. Pero ante la imposibilidad humana de conocer los designios divinos, y aun cuando los dioses accedan a "comunicarse" con los humanos, por medio de oráculos y presagios, al ser éstos raramente bien interpretados, el destino humano es oscuro. "Hay un dicho entre los hombres, divulgado desde antiguo, que no se puede saber de un mortal, antes de su muerte, si su vida le ha resultado buena o mala (...)"<sup>7</sup>; opinión de Deyanira que es a la vez compartida por la Nodriza (vv. 943-946)<sup>8</sup>, y el coro. Este, en los vv. 126 y ss. afirma: "(...) pues tampoco fue vida sin dolores lo que el rey todopoderoso, Zeus hijo de Crono, asignó a los mortales, sino que, por el contrario, rondan a todos ellos pena y alegría, una tras otra, exactamente igual que las circulares trayectorias de la órbita de la Osa"<sup>9</sup>. La comparación del destino humano con el movimiento de los astros expresa su pertenencia a un orden cósmico y superior, al cual no puede modificar y en el cual no puede interferir. Así, lo predicho por los dioses, integrantes y sostenedores de este orden superior, lenta pero inexorablemente, va a cumplirse.

En la religión griega el rito del sacrificio era esencial, constituye la manera más común de comunicación entre hombres y dioses. Así como la relación divinidad-humanos es ambigua y conflictiva, así el sacrificio de Heracles en la tragedia no puede llevarse a cabo normalmente. Hilo en los vv. 750-751 describe los sacrificios iniciados por su padre, refiriéndose a éste: "Y al principio ¡el pobre! oraba con el rostro radiante, contento por la brillantez del acto y más por la prenda aquella"<sup>10</sup>. El sacrificio de Heracles no es aceptado por los dioses, sacrificio impuro que convierte al oficiante en víctima. Así, Heracles adornado

y engalanado como los animales sacrificados, deviene víctima sacrificial. Transformación prefigurada en las ambiguas palabras de Deyanira en el momento de enviar la túnica, v. 494: "(...) los regalos con que es menester compensar los que él me envió"<sup>11</sup>. Utiliza la palabra prosarmosai con la significación de "recibidos"<sup>12</sup>, significación poco usual, ya que la más frecuente es "adaptarse a"; es aquí donde podemos leer una alusión a la túnica envenenada que se "adapta" al cuerpo de Heracles. Así, las palabras de Deyanira resultan siniestramente proféticas. El oráculo es la irrupción de lo sagrado en el mundo de los hombres. Irrupción ambigua y peligrosa, ya que, por un lado es la manifestación de los designios divinos, y por otro lado, provoca una mancuella. Mancuella que deberá "borrarse". Ifigenia, en "Ifigenia en Aulis", lo dice explícitamente: "(...) con mi sangre y mi sacrificio borraré los oráculos"<sup>13</sup>. Así, podríamos pensar al "sacrificio" de Heracles como la purificación de la impureza originada por las palabras de los dioses. Heracles sería una especie de fármakos que "(...) se reviste a veces con 'indumentarias sagradas'<sup>14</sup>, antes de ser sacrificado.

Deyanira, en los vv. 610-613: "(...) había de revestirlo con esta túnica y presentarlo a los dioses en calidad de oferente novedoso cubierto de novedoso manto". Aquí, Deyanira juega con el doble significado del adjetivo καινος: nuevo<sup>15</sup>, reciente y, al mismo tiempo, extraño, inaudito. Así el nuevo sacrificador, con sus vestimentas nuevas, se convertirá en la nueva y a la vez extraordinaria víctima. La ofrenda de vestidos es una costumbre arcaica dentro de la vida religiosa griega. En el v. 608, Deyanira denomina al cofre donde envía la túnica fatal como erkoV ieron, es decir, recinto sagrado. Posiblemente el uso de una túnica nueva sea un requisito exigido por el rito. La túnica como don religioso tiene un significado ambiguo y "(...) un efecto ambivalente de consagración, los que se visten con ellos quedan santificados, sea malditos(...)"<sup>16</sup>. "La acción de dar, por consiguiente, era siempre, en sentido estricto, la primera mitad de una acción recíproca, siendo la otra mitad un contra-regalo"<sup>17</sup>.

Así, el filtro de Neso como don compromete a Deyanira en una "acción recíproca". En su inocencia y egoísmo, Deyanira no comprende que ésta consiste en la venganza de Neso y, por consiguiente, en la muerte de Heracles. De tal modo, este don resulta pernicioso por dos motivos: primero porque tiene el valor y cumple la función de una imprecación, segundo porque todo don lleva en sí algo de la esencia y del poder del donante.

Al hablar del filtro, de la sangre de Neso, se emplea el término farmakon, el cual posee varios significados, entre los más usuales se encuentran remedio, veneno. De este modo, lo que Deyanira creía un remedio podría recuperar el amor de Heracles, se transforma, en el transcurso de la acción, en veneno que ocasiona la destrucción, no sólo de Heracles, sino también la suya. El uso de estos filtros puede ser considerado como un acto de ubriV y de impiedad ya que, quien los utiliza, cree que con sus artimañas podría modificar lo decretado por los dioses. Pero, farmakon tiene un tercer significado, "hechizos", el cual remite al ámbito de la magia y de los sortilegios. Deyanira relata al coro las palabras de Neso, vv. 569 y ss.: "Hija del anciano Eneo, si me haces caso, una ganancia tan grande como a continuación te diré obtendrás de esta mi travesía en atención a que vas a ser tú la última que pase. En efecto, si la sangre coagulada de mis heridas la recoges con tus propias manos de la zona de mi cuerpo en que la hidra de Lerna empapó estas flechas con mi negra bilis, te servirá ella de sortilegio seductor del corazón de Heracles (...)"<sup>18</sup>. Palabras que nuevamente remiten al mundo de la magia al emplear el sustantivo κλητηριον: medio de encantar, encanto mágico y sortilegio. Si se acepta la definición de Kott de magia como "(...) la transformación de las propiedades de una deidad, persona u objeto a objeto, persona o deidad diferentes(...)"<sup>19</sup>, se verá como mágicos los efectos de la túnica. El veneno (la sangre emponzoñada de la hidra) con el cual Heracles aniquiló tanto monstruos, junto a la sangre de otra de sus víctimas, lo aniquila a él mismo, lo convierte en víctima monstruo-

sa. También se emplea el término filtroV pero tiene un significado restringido a filtro amoroso.

En los vv. 695-704, Deyanira, aterrada, describe cómo los vellones de algodón con que untó la túnica con la sangre de Neso, bajo los efectos de la luz del sol se disuelven y desaparecen: "(...) y del suelo, del lugar en donde estaba, hierve una espuma llena de grumos sanguinolientos (...)"<sup>20</sup>. Estos grumos de sangre constituyen un presagio que Deyanira no puede descifrar completamente, se asusta y ve en ellos un signo amenazador, pero no puede saber que son una prueba del cumplimiento del oráculo que antiguamente recibió Heracles de Zeus, advirtiéndole que un habitante del Hades lo destruiría.

La lectura de "Las Traquinias" nos permite concluir que lo establecido por los dioses y los deseos humanos raramente coinciden. Anteriormente, afirmamos que la ambigüedad de los oráculos posibilita varias interpretaciones y, por lo tanto, abre una margen de libertad, en el cual se desarrolla la acción de los héroes trágicos. Pero comprobamos que esta libertad es ilusoria ya que los oráculos, en esta tragedia, no son una advertencia para que Heracles actúe de determinada manera, sino que se cumplen ineludiblemente. Sirven para subrayar el poder de los dioses frente a los hombres.

#### NOTAS

1. Las citas en español corresponden a la edición de Cátedra, Letras Universales, Madrid, 1993; y a la de Bruguera, Barcelona, 1981 corresponde la nota 7 y 20. Las citas en griego corresponden a la edición de Les Belles Lettres, Paris, 1955.
2. vv. 79-81: "Ω η τελευταία του βίου μελλει τελειν η τουτον αρως αθλον εις το γ υστερον τον λοιπον ηδη βιοτον ευαιων εχειν."
3. vv. 173-177: "και τωνδε ναμερτεια συμβαινει χρονου του νυν παροντος, ως τελεσθηναι χρεων. ωσθ' ηδεως ευδουσαν εκπηδαν εμε φοβα, φιλαι, ταρβουσιν, ει με χρη με παντων αριστου φωτος εστερημενην."

4. vv. 1157-1178:

"Συ δ' ουν ακουε τουργον. εξηκεις δ' ινα φανεις οποιος ων ανηρ εμος καλη. Εμοι γαρ ην προφαντον εκ πατρος παλαι προς των πνεοντων μηδεος θανειν υπο, αλλ' οστις Αιδου φθιμενος οικητωρ πελοι. Οδ' ουν ο θηρ Κενταυρος, ως το θειον ην προφαντον, ουτω ζωντα μ' εκτεινειν θανων. φανα δ' εγω τουτοισι συμβαινον' ισα μαντεια καινα, τοις παλαι ζυνηγορα, α των ορειων και χαμαικοιτων εγω Σελλων εσελθων αλσος εισεγραφαμην προς της πατρωας και πολυγλωσσου δρυος, η μοι χρονω τω ζωντι και παροντι νυν εφασκε μοχθων των εφεστωτων εμοι λυσιν τελεισθαι. καδοκουιν πραζειν καλωσ το δ' ην αρ' ουδεν αλλο πλην θανειν εμε. τοις γαρ θανουσι μοχθος ου προσγιγνεται. Ταυτ' ουν επειδη λαμπρα συμβαινει, τεκνον, δει σ' αυ γενεσθαι τωδε τανδρι συμμαχον, και μη π' μπειναι τουμον οξυναι στομα, αλλ' αυτον εικαθοντα συμπρασσειν, νομον καλλιστον εξευροντα, πειθαρχειν πατρι."

5. BOWRA, C. M. *Sophoclean Tragedy*. Oxford Press University, London, 1965. Traducción al español de Silvia Reyes.

6. v. 1278:

"κουδεν τουτων ο τι μη Zeus."

7. vv. 1-3:

"Λογος μεν εστ' αρχαιος ανθρωπων θανεις ως ουκ αν αιων' εκμαθοις βροτων, πριν αν θανη τις, ουτ' ει χρηστος ουτ' ει τω κακος."

8. "Nodriz: Por eso que, si uno cuenta con dos días, y peor si cuenta incluso con más, es que es un necio, pues no existe siquiera el mañana mientras no pase uno bien el día de hoy."

9. vv. 126 y ss.:

"Χρηνα σ' αναληγτα γαρ ουδ' ο παντα κραινων βασιλευσ επεβαλε θνατοις Κρονιδασ.

Ant. 2

αλλ' επι πημα και χαρα πασι κυκλουσιν, οιον Αρ- κτου στροφαδεσ κελευθοι."

10. vv. 763-764:

"και πρωτα μεν δειλοιος ιλεω φρενι κοσμοω τε χαιρων και στολη κατηχητο."

11. v. 494: "(...) α τ' αντι δωρων δωρα χρη προσαρμοσαι. (...)".

12. La traducción de Belles Lettres: "(...) pour répondre aux cadeaux reçus (...)".

13. -Ifigenia: "(...) porque con mi sangre y mi sacrificio borraré los oráculos."

vv. 1484 y ss.:

"(...) ως εμοισιν, ει χρεων, αιμασι θυμασι τε θεσφατ' εξαλειψω."

EURIPIDE, *Ifigenia en Aulide*, ed. G. B. Paravia & C., Torino.

14. GERNET, L. *Antropología de la Grecia Antigua. Taurus*, Madrid, 1980, p. 175.

15. vv. 610-613:

"Ουτω γαρ ηγυγην, ει ποτ' αυτον εσ δομουσ ιδομι σωθεντ' η κλυοιμι πανδικωσ, στελειν χιτωνι τωδε και φανειν θεοις θυτηρα καινω καινον εν πεπωματι."

16. GERNET, L. Op. cit., p. 174.

17. FINLEY, M. I. *El mundo de Odiseo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 70.

18. vv. 569 y ss.:

"(...) Παι γερντος Οινεως,  
τοσονδ' ονηση των εμων, εαν πιθη,  
πορθμων, οθουνεχ' υστατην σ' ελεμψ' εγω.  
εαν γαρ αμφιθρεπτον αιμα των εμων  
σφαγων ενεγκη χερσιν η μελαγχολους  
εβαψεν ιους θρεμμα Λερναιας υδρας,  
εσται φρενος σοι τουτο κλητηριον

της Ηρακλειας, (...)".

19. KOTT, J. *El manjar de los dioses*. Ed. Era, México, 1978, p. 133.

20. vv. 701-704:

"Τοιονδε κειται προπετες εκ δε γης οθεν  
προυκειτ' αναζεσει θρομβωδεις αφροι,  
γλαυκης οπωρας ωστε πινος ποτουχυθεντος  
εις γης βακχιας απ' αμπελου."

## EN EL NOMBRE DEL PADRE

### La palabra y los espacios de poder en la Roma de Plauto

#### Un caso: La matrona en un pasaje de la obra *Stichus*

MARTA BERTOLINO  
JORGE TESTERO

La mujer, o por lo menos uno de los roles en los que aparece en el teatro plautino, ocupa un lugar especial en la compleja trama estructural de una sociedad que está sufriendo transformaciones. Que quiere pero no quiere cambiar.

La Roma de los siglos III y II a.C. va dejando de ser la austera aldea aislada, apoyada en costumbres arcaicas basadas en la férrea autoridad del "pater familias". La ligazón ancestral con el humus y su regla incesante de ciclos eternamente repetidos se debilita. Para defender a la Patria no basta ya la espada junto al arado. La Historia llama, hay que cabalgar hacia el horizonte, hendir el "mare nostrum", hacerse cargo del mundo.

La Urbe asume su destino. Hoscos campesinos devienen guerreros con soldada; contenidos republicanos, generales. Las banderas de las legiones ondearán en territorios bárbaros, amenazantes espolones erizarán el Mediterráneo. El agua ya no será obstáculo para estos hombres de la tierra.

#### *El mundo es ancho y ajeno*

El batallar en raras regiones implica largas campañas, implica ausencias. Pasar de ser un punto en la profundidad del Lacio a centro del mundo tiene su costo, Roma lo paga. Se recorrerán todos los caminos necesarios para que todos los caminos necesarios para que todos los caminos conduzcan a Roma.

La comunidad de costumbres rurales, de conductas previsibles y rituales, con códigos entendibles y jerarquías rígidas se ve invadida de extravagantes modas, de es-

candalosas actitudes, de lenguas extrañas; otros ámbitos, otras voces.

Por las brechas abiertas para conquistar penetran riquezas y esclavos; liquidez y mano de obra barata que arruinarán la economía rústica y generarán otra. El campo cambia, la ciudad crece y se multiplica.

Telas, esencias, aceites, perfumes y cremas de oriente relajarán las austeras sensaciones republicanas. Palacios decorados son el nuevo escenario de las relaciones íntimas de la aristocracia. Un caos que origina otro cosmos, Roma será su polis; Roma se hace cosmopolita.

#### *El costo de la grandeza*

¿Cómo contener tamaña avalancha?, ¿cómo evitar el desborde?, ¿cómo hacer para que todo cambie pero que todo siga igual?

Seguramente hubo muchas estrategias y múltiples fueron los ensayos para enfrentar la nueva situación intentando mantener la estructura social y política sin modificaciones. Pero es evidente que la introducción en el discurso público de voces que hablaban las "mores maiorum" fue una apuesta fuerte. Voces que apelan al mito de origen, voces de alerta ante la invasión solapada, voces implantadas en géneros importados que dirán la palabra de la identidad, la palabra de la ley moral, la palabra del padre.

#### *Pan y circo*

De ello es un ejemplo claro la comedia plautina, subsidiaria de la Comedia Nueva

griega, traducción directa de escenas y personajes. Ambiente de ajenidad que permitirá abordar sin compromisos una mirada sobre costumbres que ya no son tan ajenas.

La Palliata puede ser uno de aquellos productos adoptados que expresan los cambios en los hábitos de entretenimiento. También simboliza la simbiosis de la resultante social del proceso. Escenarios lejanos, máscaras de otros lares, anacronismos explícitos. Reflejo de la vocinglería poliglota que poblaba las calles y plazas y allí, en su seno, una voz que dice la romanidad, una voz que observa y corrige, que conserva: la voz de la Matrona.

### Registro equívoco

Curiosa deriva, la voz del padre a través de una mujer: ¿Por qué una mujer? Con su salida al mundo a Roma se le plantea violentamente la tensión que la acompañó durante su existencia en la Historia: como dominarlo (al mundo) sin dejar de ser Roma. Desde esos momentos hasta su disolución-en-el-mundo ese será su drama, el "locus" del hogar y el frente de batalla; sus escenarios.

Ante la irrupción de lo extraño (que atrae y repele), aparecen estos dos puntos como extremos de una línea que no debe cortarse so pena de sucumbir a la barbarie.

La casa y el campamento. Retaguardia y vanguardia. Presencia y ausencia. Adentro y afuera\*.

### ¿La mujer? ¿qué mujer?

Nunca en la historia de Roma la potestad estuvo fuera del ámbito masculino —el derecho romano no contempla a la mujer como sucesora—, pero la magna tarea de construir un imperio impondrá la necesidad de delegar soberanía, la mujer (legítima) lo ejercerá en un espacio acotado, su hogar.

Su misión: asegurar la continuidad de la "autoritas" de los mayores, cuidando del patrimonio de los padres ausentes por

los menesteres de la guerra. Para que Roma siga agrandándose, para que Roma siga hablando.

En el pasaje que va de los versos 129 al 147 de la Stichus asistimos a una escena que pinta con ejemplaridad el proceso de esas voces y los límites de esos espacios: un padre (Antipho) dialoga con sus dos hijas (Panegyris y Pamphilia), tratan graves asuntos que el registro de la comedia disimula, hablan de la soberanía, del deber, de la legitimidad, de la obediencia debida. Hablan de los espacios de poder.

Con recursos retóricos de sutiles subversiones las dos jóvenes mujeres irán asumiendo, en un "crescendo" escalonado, el sostenimiento de la legitimidad de la palabra en la defensa de su condición de esposas leales más allá de toda esperanza.

1. v. 129 Pam: "at enim nos quarum res agitur aliter auctores sumus"

dice Pamphilia, hablando en nombre de las dos, quién mediante un coordinador adversativo ubica la polémica. Seguidamente delimita los espacios de esa polémica "somos aquellas cuyos asuntos están en juego", e inmediatamente aparece una figura invertida; las hijas aconsejan al padre. Luego se introducen en el tema de la legitimidad de la obediencia apelando a un juego dialógico que pone en evidencia la flagrante contradicción en la que incurre su progenitor contrastando su posición actual con la de otrora.

2. v. 130 Pam: "nam aut olim, nisi tibi placebant non datas oportuit aut nunc non acquomst abduci, pater, illisce apsentibus"

Con una enfatización de la inversión, el personaje del padre expresa el discurso de los vientos nuevos, de la relajación de las costumbres, de la ruptura de la tradición.

3. v. 132 An: "vosne ego patiar cum mendicis me vivo viris?"  
137: "quid illos exspectatis qui abire iam abierunt triennium?"  
138: "quin vos capitis condicionem ex pessuma primaram?"

En cambio se alza con firmeza la voz de las matronas que se plantan en reconocimiento de la lealtad a la tradición. Seguirán esperando, fieles. ¿A quiénes?, ¿a quién? De hecho, en el texto no aparece la fidelidad a los maridos. Estos ausentes no hablan, no son héroes victoriosos ni están en la guerra; han perdido su fortuna, incluso se los cataloga de mendigos —hasta puede que sean esclavos en alguna tierra extranjera—, o que hayan muerto, tampoco es el amor el que las retiene, no hay sufrimiento en su discurso, ni evocación de la pasión perdida. Sólo hay deber.

Deber, obediencia, pero... ¿hacia quién, si están desobedeciendo al padre de carne y hueso que está frente a ellas? sin dudas hacia el padre ancestral, hacia la tradición. Por ellas circula la palabra de las "mores maiorum".

4. v. 136 Pam: "non tu me argento dedisti, opinor, nuptum, sed viro"  
142 Pan: "persequimur, nam quo dedisti n nuptum abire nolimus".

Así la voz del pasado, del legítimo origen romano irá emergiendo, con sus consejos de temperancia, austeridad y paciencia a través de dos mujeres "desobedientes" que terminan por "poner en caja" a su propio padre defendiéndose contra viento y marea de su influencia apoyándose en un mandato anterior (éste sí acorde a la tradición).

Todo este diálogo, cuya relación vertical es la referencia a la palabra que se dice en el nombre del padre, está atravesado horizontalmente por las inferencias a los espacios de soberanía. Adentro —retaguardia segura donde la matrona es soberana\*\*— que es útil no como refugio de amor ni como lugar de la intimidad, sino como ejemplo; como mostración ante los otros (los que miran y juzgan tal como son

mirados y juzgados) de qué manera se sostendrá la grandeza de Roma. Afuera "los amigos" observan expectantes la conducta de estas matronas que exigen ser miradas y escuchadas por gente honrada porque mediante ella habla, potente, la voz de la tradición

Por último las dos mujeres, hermanadas por origen y destino, se retiran a su fortaleza infranqueable, donde seguramente seguirán velando por la decencia de su estirpe. Seguirán "siendo habladas" como oráculos. Para que Roma no se pierda.

\* Se podría agregar lo privado y lo público, si entendemos lo privado como retaguardia de lo público, sólo referenciado allí.

\*\*Por delegación.

1. "pero nosotras, cuyos asuntos están en juego, te aconsejamos de manera diferente".
2. "Porque, o bien no fue conveniente antes, si ellos no eran de tu agrado, que nos entregaras, o bien no es justo ahora, padre, apartarnos estando ellos ausentes".
3. "¿Acaso voy a consentir yo, mientras viva, que estéis casadas con mendigos como maridos?" "¿Por qué los esperarás a ellos que se fueron ya hace tres años?" "¿Por qué no aceptáis una condición aventajada en lugar de una desastrosa?"
4. "No me has dado en matrimonio por el dinero, creo, sino con un hombre".  
"las obedecemos pues no queremos dejar a quienes nos diste en matrimonio".
5. "Ahora, hermana, vayamos adentro".

### BIBLIOGRAFIA

- ARIES, Phillipe y DUBY, Georges: *Historia de la vida privada*. Taurus-Madrid. 1992. Tomo I.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle: *Historia de las mujeres*. Taurus, Madrid. 1992. Tomo I.
- DUCKWORTH, George: *The nature of Roman Comedy*. Princeton, New Jersey. 1952.
- KOVALIOV, S. I.: *Historia de Roma*. Akal. Madrid. 1979.
- MAIORANA, Darío y otros: "Un espacio de ruptura del verosímil dramático en Plauto: *La Matrona*" (mecanografiado).
- MILLARES, Carlo A.: *Historia de la literatura latina*. FCE. México, 1981.
- SLATER, Niall W.: *Plauto en la representación*. Princeton. New Jersey, 1987. Cap. III "Convención y reacción. Mecanografiado (traducción de Stella Maris Moro).

# 2

## LINGÜISTICA

---

# LAS CLAUSULAS RELATIVAS EN LA GRAMÁTICA INFANTIL

ZULEMA SOLANA

## 0. Introducción

Consideraré la adquisición de relativas restrictivas dentro de la Teoría de Principios y Parámetros, que ha simplificado y reducido el problema de la adquisición del lenguaje, dado que la serie de gramáticas posibles se ha vuelto pequeña y los datos, determinísticos, y ha intentado luego articular el esquema del crecimiento. En este sentido resulta relevante distinguir entre Principios del Lenguaje y Principios de Adquisición, los primeros son los propios de una teoría lingüística y permiten al "aprendiente" hacer hipótesis respecto de posibles estructuras del lenguaje. Son, por ejemplo, los Principios de Ligamiento, que plantean posibles relaciones entre determinadas categorías y sus antecedentes, el Principio de Subyacencia, que delimita los dominios de extracción, o el Principio de Proyección, que sostiene la no modificación de relaciones entre léxico y sintaxis a través de todos los niveles de representación. Los Principios de Adquisición, en cambio, son exclusivos de la Teoría de Adquisición del Lenguaje y tratan de dar cuenta del proceso del desarrollo. En este sentido puede asumirse que la adquisición del lenguaje procede en estadios y cada estadio contiene al anterior, es decir, actúa en general, por acumulación, salvo en los momentos en que el "aparato lingüístico "madura" (los niños reinterpretan los datos del "input" y reestructuran su gramática). Estoy aludiendo a la hipótesis de la maduración (Borer y Wexler 1987), línea en la que considero que está ubicado este trabajo. Esta hipótesis se opone a la hipótesis de la continuidad (Pinker 1984), según la cual

los principios de la GU aparecen instantáneamente cuando se los necesita. Si esto ocurriera, se haría difícil explicar por qué unas estructuras se dan antes que otras y siempre en un orden determinado, dado que los datos no se le ofrecen al niño en una forma ordenada. En este trabajo intentaré explicar por qué unas relativas se dan antes que otras.

Tomaré dos momentos del desarrollo de la gramática infantil que denominaré:

Gramática i - Gramática j

Me propongo explicar los mecanismos a los que el niño recurre para comprender y producir estructuras relativas como las reproducidas en 1, 2 y 3 e interpretaré a las relativas de Gj, 4 y 5, a partir de la combinación de procedimientos ya empleados por los niños. Consideraré que allí reside la explicación del paso de una gramática a otra.

Gramática i :

- (1) El nene que nadaba...
- (2) El libro que compramos...
- (3) El alumno que le dieron el premio...

Gramática j :

- (4) El alumno a quien (le) dieron el premio.
- (5) El alumno a quien (lo) premiaron.

En el apartado 1, antes de entrar en problemáticas de adquisición, abordaré el análisis teórico de las relativas con las herramientas que proporciona la Teoría de Principios y Parámetros; en el apartado 2 tra-

taré las relativas en los dos momentos aludidos de la gramática infantil, proponiendo para las relativizaciones de sujeto y objeto con "que" un análisis diferente al de la gramática del adulto. En el apartado 3 analizaré el paso de una gramática a otra y en el 4 me detendré en las pruebas que me permitieron seleccionar los datos con los que trabajo.

1. El análisis de las relativas en la teoría gramatical

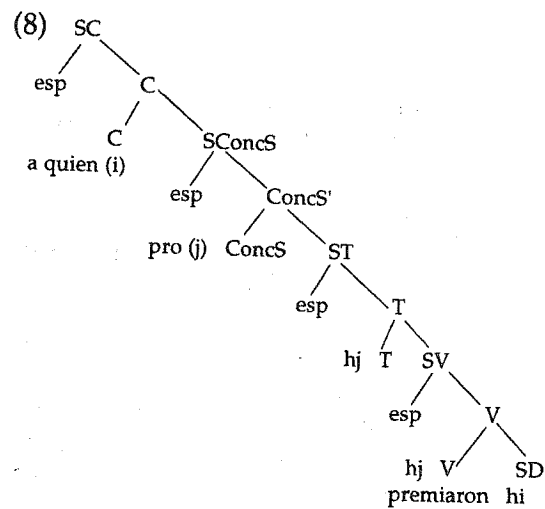
A continuación intentaré demostrar que las siguientes son las únicas propiedades que pueden plantearse para todas las relativas:

(6)(i)-La relativa es una oración abierta que está en una relación de predicación respecto de su antecedente (nota 1) (ii)-Un operador liga una variable en la relativa.

Así en 5 se da una relación de predicación entre "el alumno" y "a quien premiaron" y un operador, en este caso "a quien", liga una categoría vacía objeto de "premiaron", dando lugar a dos relaciones de coincidencia:

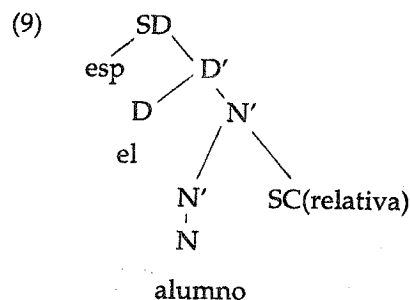
- (7) i-el alumno a quien premiaron  
ii-a quien premiaron

El operador es, en 5, un elemento qu-, que desde el especificador de SC liga la categoría vacía producto de movimiento.



Para simplificar el análisis no presento el movimiento del verbo, que pasa de núcleo a núcleo hasta llegar a ConcS y tampoco el sintagma de Concordancia Objeto.

Si tenemos que pensar la representación de la relativa en X-Barra lo que parece más adecuado es proponer, de acuerdo a la versión revisada de Fukui-Speas (1986), una estructura en la que la relativa se adjunta a un N' que a su vez es el complemento de un sintagma de determinante:



Un SD, en (9), categoría funcional, tiene como complemento a un N', categoría léxica, lugar en el que se adjunta la relativa. Un inconveniente que puede verse en esta propuesta es que el antecedente "el alumno" queda en dos niveles diferentes:

"alumno" en el N'al que se adjunta la relativa, pero "el" en el núcleo del sintagma de determinante.

La estructura interna de una relativa como (8) es paralela a la de una interrogativa como (10).

(10) ¿A quién premiaron?

Un cuasiquantificador ("a quien") en el sintagma complementante liga una huella (el objeto de "premiaron").

Podríamos intentar puntualizar las propiedades de estas relativas buscando una mayor especificación de lo indicado en (6), de la siguiente manera:

(11)i-La relativa es una oración abierta que está en una relación de predicación respecto de su antecedente.

ii-Un operador qu- liga una variable, la huella, producto de movimiento.

Sin embargo, las propiedades expresadas en (11) excluirían a relativas como (12), por las razones que daré a continuación.

(12)El libro que compramos.  
Ya que si a 11 ii-lo separamos en:

- (a) operador=elemento qu-  
(b) variable=huella

respecto de (12) podemos sostener (b), pero no a, es decir, en "que compramos" hay una variable después del verbo, su objeto, (lo planteado en (b)), pero no aparece un operador explícito o elemento qu- en el especificador de SC que la ligue, ya que "que" tiene el valor de un complementizador. Puede suponerse a partir de investigaciones sobre relativas (nota 2) que el "que" sujeto u objeto es el núcleo de SC ya que, en lo que respecta a su distribución, es una clase disjunta respecto de "quien" o "el cual":

- (13) "que"=núcleo de SC  
"quien"- "el cual"=esp.de SC  
El nene que nadaba.  
\*El nene quien/el cual nadaba  
\*Que bien te quiere te hará llorar  
Quien bien te quiere te hará llorar.  
El atleta que le entregaron un premio  
\*El atleta quien(el cual)le entregaron un premio.

El "que" es el núcleo de SC; hay que pensar que un operador fonéticamente nulo con el mismo alcance sobre la relativa que un elemento qu-, desde la posición más alta del sintagma complementante, ha de ligar la categoría vacía porque el complementizador "que", el único elemento explícito de SC no está en condiciones ni estructurales ni semánticas de ser un ligador (nota 3). Entonces se propone la representación FL (14) para (12).

(14)El libro Op(i) que compramos h(i)

Desde el momento que el operador es fonética y semánticamente vacío (nota 4) es el antecedente "el libro" quien da referencia a la categoría vacía en el sentido de "ligamiento fuerte" de Chomsky (1986a).

La razón para sostener (11) ii inciso (b), en el caso de (12), es que la categoría vacía, producto de relativización de objeto puede habilitar, en estos casos, un hueco parasítico, como puede verse en (15), en que h ligada

por Op habilita otra categoría vacía, ubicada después del infinitivo, a la cual liga. Sólo las huellas de movimiento qu- (cf. Chomsky (1982), Contreras (1984)) pueden hacer posible este tipo de categoría vacía.

(15) El libro Op(i) que compramos h(i) sin hojear e(i)

Volviendo a las propiedades generales de las relativas que enunciamos en (6) e intentamos especificar en mayor medida en (11), presentaremos estructuras que responden a (6), pero no a (11) ii ni con respecto al inciso (a) ni al (b), como por ejemplo 16.

(16)Las mujeres que salí con ellas. (nota 5)

Aquí evidentemente hay una relación de predicación entre: "las mujeres" y "que salí con ellas" "Las mujeres" y "ellas" correferen. Por el Principio de Ligamiento B (cf. Chomsky 1981, 1982 y 1986a) "ellas" debe ser libre en su categoría de rección y, de hecho, lo es en la oración que la contiene. Sin embargo, está obligatoriamente ligada desde afuera por "mujeres" ya que la única estructura posible en FL es (17)i, no (17)ii:

(17)i-Las mujeres(i) que salí con ellas(i).  
ii-\*Las mujeres(i) que salí con ellas(j).

Encontramos la misma correferencia obligatoria que existe entre "mujeres" y la huella en (18):

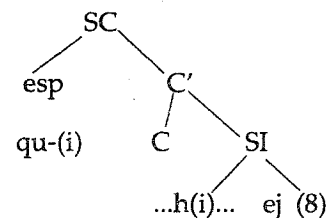
(18)Las mujeres(i) con las que salí h(i).

pero no hay en (17) ni elemento qu- como ligador no-A, ni movimiento, ya que "con ellas" ocupa el lugar de una posible huella. Esto puede ser comprobado por la ausencia de condiciones de subyacencia en la relación entre el operador y el pronombre reasuntivo, mientras (19) es agramatical, (20) es posible:

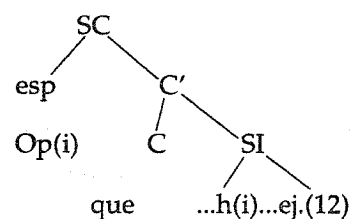
- (19)\*Esas son las mujeres(i) con las que(i) quien dice que salí h(i), se equivoca.  
(20)Esas son las mujeres(i) que quien dice que salí con ellas (i) se equivoca.

Como ha podido verse, en la gramática del hablante adulto de español se dan (nota 6):

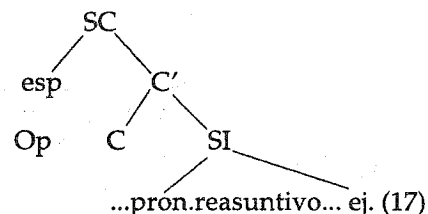
(21) i-relativas con movimiento, con ligamiento qu- y ligamiento fuerte por antecedente.



ii-relativas con movimiento, con ligamiento por operador vacío y ligamiento fuerte por antecedente



iii-relativas sin movimiento, con pronombre reasuntivo



## 2. Las Relativas de la Gramática infantil

### El análisis de la Gramática i

Voy a proponer para 1 y para 2, en esta etapa del desarrollo de la gramática infantil, un análisis distinto del considerado para las relativas de la gramática del adulto, y para esto me basaré en la coexistencia (en la Gi) de las siguientes estructuras:

- (22) El nene que nadaba
- (23) El libro que compramos
- (24) El alumno que le dieron el premio
- (25) Al monito lo vacunaron ayer.
- (26) ¿Qué compraste?
- (27) ¿A quién le pegaste?

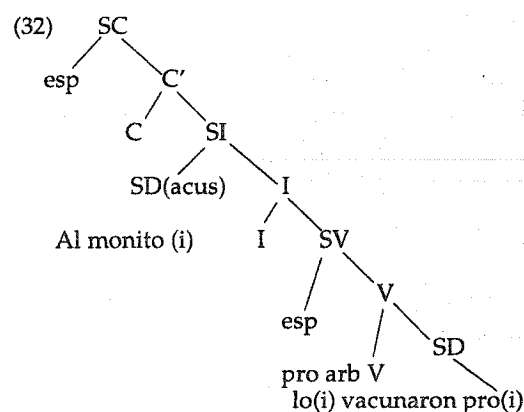
y la ausencia de estructuras como:

- (28) El alumno a quien (le) dieron el premio.
- (29) El alumno a quien (lo) premiaron.

En primer término, se hace necesario aclarar el significado de "ausencia de estructuras" en la gramática del niño. Puede decirse que una estructura determinada está "ausente" no sólo si los niños no la producen espontáneamente, sino también si, en situaciones en que se esperaría que la estructura aparezca, la reemplazan por otra (con igual significado o no) por ejemplo si en lugar de (30) producen (31):

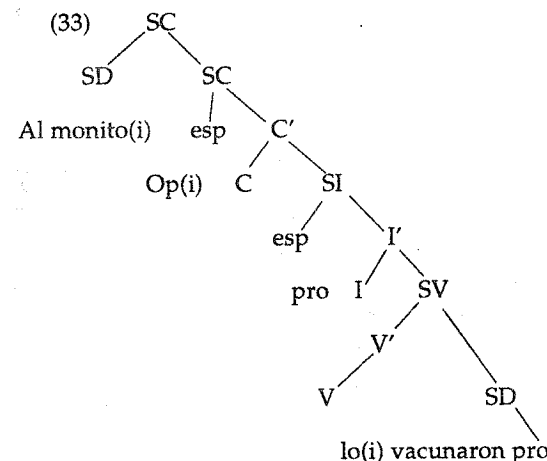
- (30) María se hizo peinar.
- (31) María hizo que la peinen.

En segundo lugar, voy a explicitar el por qué de la selección para su análisis de estas estructuras. Comenzaré por (25) que aparentemente es la menos relacionada con el tema que estoy considerando. Los niños, en esta etapa del desarrollo, reemplazan, en una prueba de repetición de un relato breve, a la pasiva "El monito fue vacunado ayer" por (25), que parece ser una estructura de aparición más temprana. Propongo para (25) dos análisis posibles, ambos sin movimiento: el primero, (32), sugerido por Masullo (1992) (nota 7) y el segundo, (33), como una dislocación izquierda:



En este análisis se considera que "al monito" es un sujeto no nominativo que ocupa la posición de especificador de SC ya que el pro arbitrario no necesita subir a

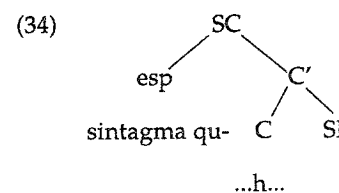
dicha posición porque no se requiere caso estructural en esta construcción destematisada.



En (33) "lo" forma cadena con pro que en SI (la oración que lo contiene) es libre, pero está ligado por "al monito", que en este análisis es presentado como dislocación. El ligamiento está mediatizado por un operador en una posición estructural (el esp de SC), apta para ligar a pro. Podemos resumir diciendo que se trata de una estructura sin movimiento con ligamiento por antecedente.

La relativa de (24) es una estructura sin movimiento, con ligamiento por antecedente y operador fonéticamente nulo, del tipo de la relativa (17) que se analizó en el punto anterior.

Por el contrario (26) y (27), al no tener antecedente, no ofrecen otra alternativa de ligamiento que con el sintagma interrogativo en el especificador de SC ligando a la huella, como lo representamos en (34):

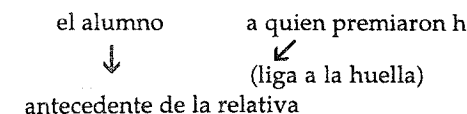


En resumen, en la Gramática i se tienen:

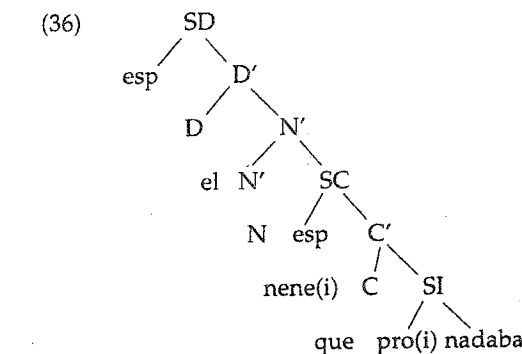
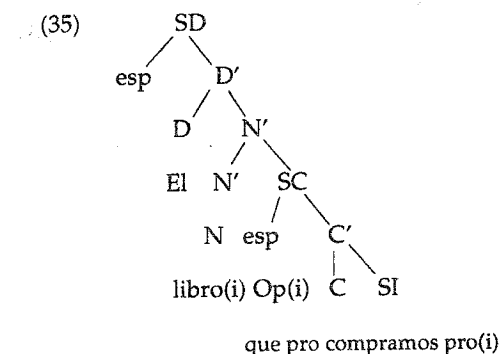
- ligamiento por antecedente, mediatizado por un operador nulo que liga a pro (ej. (25)).

- ligamiento qu-, sin antecedente (ej. (26) y (27)).

Los niños de corta edad no combinan los dos procedimientos, lo que sería el caso de (28) y (29):



Esto me lleva a plantear para (22) y (23) un análisis sin movimiento, diferente al de la gramática del adulto, que represento en (35) y (36) (nota 8):



### El análisis de la Gramática j

Ya he adelantado el análisis de las relativas de esta etapa del desarrollo, que por otra parte es el aceptado generalmente en la literatura lingüística: el encabezador de las relativas con preposición ocupa el lugar de especificador de SC, desde donde liga como un cuantificador a su huella.

- (37) i-El alumno(i) a quien(i) dieron el premio h(i).

ii-El alumno(i) a quien(i) le(i) dieron el premio h(i).

- (38) i-El alumno(i) a quien(i) premiaron h(i).  
ii-El alumno(i) a quien(i) lo(i) premiaron h(i). (nota 8)

Las oraciones ii- se diferencian de las i- en que tienen duplicación por clítico. La duplicación de dativo es casi obligatoria y aceptada en todos los dialectos del español, la duplicación de acusativo es propia del dialecto ríoplatense (nota 9).

### 3. El paso de una gramática a otra

Es necesario primero diferenciar "input" de "intake": el hecho de que el niño disponga en su comunidad lingüística de determinados datos no implica que los pueda recepcionar; y, en segundo término, dejar sentado que estructuras aparentemente semejantes a las del adulto pueden ser analizadas de modo diferente por el niño.

En la Gi el niño puede considerar que las categorías vacías correferentes con un antecedente fuera de la cláusula relativa están ligadas por un operador fonéticamente nulo: casos 1, 2 y 3 (Ligamento por Antecedente).

Al mismo tiempo conoce el LIGAMIENTO QU-, pero sin antecedente (ligador fuerte): es el caso de las interrogativas. En un momento de transición se produce un reanálisis o reinterpretación de las relativas de sujeto y objeto:

ant(i)- Op(i) -que...pro(i) ant-Op-que...h(i)

Podemos considerar que estamos ya en el ámbito de la Gj cuando puede incorporarse una nueva estructura por *Combinación de Mecanismos* (los dos tipos de ligamiento); la nueva estructura es en este caso la relativa con preposición en el complementante: casos (4) y (5), que tiene dos tipos de ligamiento: *Ligamento por Antecedente* (ant.relativa) y *Ligamento Qu-* (elemento qu-en el especificador del sintagma complementante ligando a una huella).

Nuestro análisis predice que las relativas sin antecedente (todas con ligamiento qu-) son más tempranas que las estructuras (4)

y (5), un hecho ya observado por Alfredo Hurtado (nota 10). Para comprobar de manera más certera si realmente se ha dado el paso de la Gi sin huellas a la Gj hay que continuar la investigación y ver qué ocurre con los huecos parásitos, el cruce débil, etc.

### 4. Sujetos, datos y técnicas

He trabajado (nota 11) con niños entre 8 y 12 años de clase socioeconómica baja y media-baja, pero controlando los resultados con los de niños de clase media alta de Rosario, y he reunido aproximadamente 1000 pruebas.

Las pruebas o tests abarcan tipos diversos:

- expresión escrita libre sobre un tema sugerido
- completamiento de textos breves que terminan en un pronombre relativo
- completamiento de textos a los que les faltan los relativos (elección dentro de una lista dada)
- juicios de gramaticalidad (nota 12)

De este material se han escogido los ejemplos que constituyen nuestro material de análisis y resultan ser una muestra representativa del total recabado.

Analizaré a continuación algunos de los tests con los que trabajé:

a-una prueba de producción escrita espontánea sobre un tema sugerido:

Se solicita a niños de 9 años (cuarto grado), 10 años (quinto grado) y 12 años (séptimo grado) que describan lo que ven en el río (la escuela está ubicada a pocas cuadras del río y los niños viven en el barrio).

Cuadro 1: Producción espontánea "El río"

Grado	Edad	Num. Palab.	Indice de Relat.	Num. Relat.	Num. otras sub.
4	9a(15n)	822	0.48	4	10
5	10a(8n)	417	0.71	3	10
7	12a(12n)	723	2.48	18	4

El grupo formado por niños de 9 y 10 años, que producen en total 4 y 3 relativas respectivamente puede considerarse ubicado en la Gi, ya que, como se verá en otras

pruebas, construyen relativas de los tipos 1, 2 y 3 exclusivamente:

- (39) Vi unos hombres que estaban caminando por los camalotes (Ana 9a.).

- (40) Veo las olas que mojan la arena (Virginia 10a.).

En esta prueba todos relativizan sujeto.

En cuanto a los niños de 12 años, que producen 18 relativas, con una frecuencia relativa de 0.60, relativizan el sujeto, con una de 0.10 el objeto y de 0.15 un locativo (donde) y producen sólo una relativa con preposición:

- (41) Las aves que abundan son las gaviotas (Soledad 12a)(nota 13)

- (42) Los grandes camalotes que dos por tres se los compara con animales o monstruos (Blanca 12 a).

- (43) Para mi es un lugar donde hay paz y tranquilidad (Sonia 12a)

- (44) Aquel río del que tanto hablaban (Leticia 12a).

Por estos resultados y los de las pruebas de completamiento (cuadros 2 y 3) puede considerarse que algunos de estos niños disponen de la Gj.

### b-Un test de completamiento:

"Nuestro salón es grande y alegre. Tiene macetas rojas y un florero azul. Pronto va a estar listo el pizarrón que ....."

Se podría esperar, dadas las características del antecedente, que completaran con una relativización de objeto de un verbo transitivo o una relativización de sujeto con un verbo que requiera sujeto no agentivo. Los resultados son los siguientes:

Cuadro 2 (nota 14)

	9a	10a	12a
que(sujeto)	0.55	0.30	0.15
que(objeto)	0.35	0.50	0.80
que(dativo,locativo, instrumental)	0.10	0.20	0.05

Del análisis de este cuadro se desprende que los niños mayores hacen, más frecuentemente, relativizaciones de objeto y se observa un pequeño porcentaje del "que" que no es sujeto ni objeto (al mismo tiempo, a esta edad, aparece alguna relativa con preposición). A continuación registraremos dos ejemplos del "que" del tercer tipo que es central en nuestro análisis:

- (45) "Pronto va a estar listo el pizarrón que la señorita va a ponerle flores (Cecilia 9a).

- (46) "Pronto va a estar listo el pizarrón que se escribe mucho (Sebastián 9a).

A (45) tenemos que darle la interpretación del ejemplo (3), es decir, se trata de una relativa sin movimiento, en la que un operador nulo liga un pro, mientras que (46) sugiere que pensemos en un valor locativo para el "que" (la estructura entonces es similar a la de (45)). De no ser así habría que pensar en un sujeto pasivo.

### c- Otro test de completamiento:

"En el club premiaron a los ganadores de las carreras. Se emocionó mucho el chico al que....."

Cuadro 3

	9a	10a	11a	12a
respuesta esperada	0.25	0.50	0.70	0.70
agramatical	0.75	0.50	0.30	0.30

Los casos de agramaticalidad, en su mayor parte, relativizan el sujeto, a pesar de que la cláusula relativa a completar comienza por "al que."

- (47) "Se emocionó mucho el chico al que ganó (Yesica 9a).

- (48) "Se emocionó mucho el chico al que estaba muy contento. (Marisel 9a)

¿Qué nos revelan estos resultados? Los niños hasta los diez años tienen dificultades con las relativas con preposición, considerando que se les da el relativo e igno-

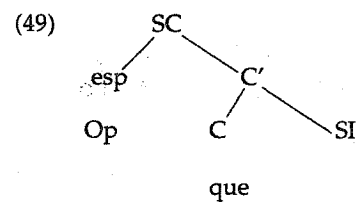
ran la preposición en un 50% de los complementamientos. En consecuencia es esperable que no las produzcan espontáneamente.

En resumen, los niños que disponen de la G i se valen de "que" para vehicular no sólo las relativizaciones de sujeto y objeto sino también relativizaciones de dativo o locativo (prueba b) y estos mismos niños tienen importantes dificultades con las relativas con preposición. En los niños que disponen de la G j se ve una disminución de "que" para relativizaciones de dativo o locativo y al mismo tiempo se acrecientan sus posibilidades con las relativas con preposición (prueba c-)

### 5. Conclusiones:

He focalizado la problemática de la adquisición de las relativas por parte de los niños entre 8 y 12 años, en las siguientes cuestiones:

1. El sintagma complementante: en la Gi disponen de elemento qu- en el complementante, sino sólo de la posibilidad 49:



Me convence de esto no sólo el hecho de que no aparezcan espontáneamente en el lenguaje de los niños hasta una cierta edad las relativas con qu- sino también el que se reemplacen estas estructuras por otras con el complementizador "que" (núcleo de SC), como por ejemplo 50:

(50) El alumno que le dieron el premio.

y, además, que aparezcan estructuras de este tipo en el completamiento de oraciones terminadas por "que", en las que no se sugiere de ningún modo la relativización de dativo (cf. apartado b- del punto 4).

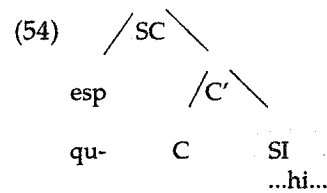
En un primer momento llama la atención que los niños de esta edad (los que disponen de G i) no tienen dificultades con las interrogativas (movimiento qu-):

(51) ¿De quién es este lápiz?

(52) ¿A quién le pegaste?

(53) ¿Cuál caramelo querés?

Es decir, el SC que se pone de manifiesto no es (50) sino (54):



### 2. El tipo de ligamiento:

a. Damos por sentada la propuesta de Chomsky (1986) de "ligamiento fuerte", es decir, ligamiento por un operador fonéticamente nulo y un antecedente, este último condición necesaria para que pueda habilitarse una categoría vacía ya que el operador no tiene rasgos propios. Este tipo de ligamiento permanece como una posibilidad en la gramática del hablante adulto.

b. El ligamiento planteado clásicamente para las relativas: ligamiento qu-:

(55) ant(i) qu-(i) e(i)

aparece recién en la Gramática j.

### 3. La categoría vacía:

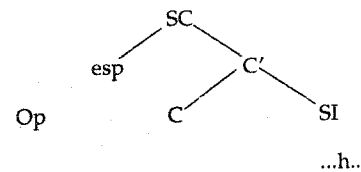
Consideramos que en la Gi, la categoría vacía de las relativas es pro, ligado por ligamiento fuerte (ant Op pro) y es sólo por una reinterpretación de esta categoría que el niño puede pasar de Gi a Gj. La categoría vacía es en esta primera etapa "pro" porque se da al mismo tiempo que otras estructuras sin movimiento y con ligamiento de pro por antecedente (cf. la argumentación punto 2).

### NOTAS

1. cf. CHOSMKY (1982) nota 11 para la relación de predicación entre el antecedente y la relativa.
2. cf. RIVERO (1992) para un análisis específico de las relativas en español.
3. El relativo "que" no tiene la distinción de número que tienen los otros relativos (cual-cuales, quien-quienes) y no se especializa respecto del rasgo Humano como

lo hace "quien", por ejemplo. Es interesante observar que el español no posee una forma paralela al "wich" del inglés, que requiere antecedente no-Humano.

4. Chomsky (1982) nota 30 analiza a "the book that I read" con un operador fonéticamente nulo ligado a una huella objeto del verbo y Chomsky (1986a) desarrolla la propuesta de "ligamiento fuerte" en págs. 103 y ss.
5. D'Introno (1979) considera falsas relativas a estas oraciones y las explica por pronominalización e inserción de "que".
6. En español no aparecen fonéticamente vacíos al mismo tiempo el especificador y el núcleo de SC como ocurre en inglés: "The man I saw."



7. En realidad, en el marco del análisis de sujeto no nominativo de Masullo (1992) puede pensarse que "al monito" se ha movido desde la posición objeto del verbo y ha dejado una huella; pero me decido por un análisis sin movimiento porque condice con la interpretación que doy a las relativas en el desarrollo del lenguaje infantil.
8. En estas oraciones podría darse en lugar de "a quien", "al cual" o "al que": El alumno al que (le) dieron el premio.
9. Se hace necesario investigar cómo los niños explotan la posibilidad de duplicar objetos con clíticos (concordancia de objeto) tanto en la etapa de la Gi como en la de la Gramática j.
10. Hurtado (1984) págs 169 y ss presenta estructuras relativas sin antecedente como: Yo vi en donde golpearon (5,2). Con quien juega se pelea (6,2). y las considera tempranas respecto de relativas con antecedente y preposición en el complementante.
11. Trabajo con material de la tesis de Doctorado que estoy preparando bajo la dirección de la prof. Elvira Arnoux en el ámbito del Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
12. Los resultados de los tests que implican juicios de gramaticalidad arrojan resultados llamativamente inferiores a los que arrojan las pruebas de completamiento. Los aprendientes de una segunda lengua también dan menor número de aciertos en los juicios de gra-

maticalidad, cf. Liceras (1988).

13. Conservo la grafía que presentan los niños.
14. Para los porcentajes no se tuvieron en cuenta las respuestas agramaticales y los casos en que los niños no respondieron.

### REFERENCIAS

- BORER, H.-WEXLER, K. (1987) "The Maturation of Syntax" en Roeper-Williams (1987)
- CHOMSKY, N. (1982) Some Concepts and Consequences of the Theory of Government and Binding, MIT Press, Ca. Mass. Traducción en español: La Nueva Sintaxis, ed. Paidós.
- CHOMSKY, N. (1986a) Knowledge of Language. Its Nature, Origin and Use, Pantheon, New York. Traducción en español: El conocimiento del Lenguaje, ed. Alianza.
- CHOMSKY, N. (1986b) Barriers MIT, Press, Ca. Mass. Hay traducción en español: Barreras, ed. Paidós.
- CHOMSKY, N. (1992) A Minimalist Program for Linguistic Theory, MIT Working Papers in Linguistics, MIT, Ca, Mass.
- ECHEVERRÍA, Max (1979) Desarrollo de la Comprensión de la Sintaxis Española, ed. Universidad de Concepción, Concepción Chile.
- FREIDENBERG, S. (1993) Teoría y datos en relación a la adquisición de estructuras interrogativas, ponencia presentada al X Congreso de ALFAL, Veracruz, México.
- FUKUI, N.-SPEAS, M. (1986) "Specifiers and projections" MIT Working Papers in Linguistics, 8.
- HURTADO, A. (1984) Estructuras Tardías en el Lenguaje infantil, SEP OEA, México.
- LICERAS, J. (1988) "La adquisición de las relativas especificativas del español por adultos de habla inglesa: ¿Dificultad o dificultades?, en Boletín del ICE, Universidad Autónoma de Madrid 12.
- MASULLO, J. (1992) Two Types of Quirky Subjects: Spanish versus Icelandic, North East Linguistics Conference University of Ottawa.
- MUGICA, N. - SOLANA, Z. (1989) La Gramática Modular, ed. Hachette
- RADFORD, A. (1990) Syntactic Theory and the Acquisition of English Syntax, ed. Blackwell, Cambridge, Ma.
- RIVERO, M.L. Las oraciones de relativo (mimeo).
- ROEPER, T. (1991) "Principios gramaticales de la adquisición de la lengua materna" en Newmeyer (ed) Panorama de la lingüística moderna, tomo II, ed. Visor, Madrid.
- SAFIR, K. (1986) "Relative Clauses in a Theory of Binding and Levels", en Linguistic Inquiry, Volumen 17, nº 4.

# ACERCA DE LA LECTOESCRITURA Y SU INSCRIPCIÓN SIMBÓLICA

Lic. MARIA DEL ROSARIO FERNANDEZ  
Lic. RODOLFO RAUL HACHEN

En el presente trabajo reflexionaremos acerca del lugar otorgado a la lengua en la cultura, en líneas generales y, específicamente, nos referiremos a la adquisición de la lengua materna. En este punto, haremos una distinción que, conforme nos lo han indicado nuestras investigaciones, exige el planteo de dos adquisiciones diferenciales: la del código de la lengua oral y la del código de la lengua escrita. Esta distinción resulta sumamente operativa a la hora de analizar la función que deberá tener la institución escolar frente al proceso de enseñanza/aprendizaje de la propia lengua. En tal sentido, rescataremos conceptos que provienen de las teorizaciones acerca de la educación bilingüe y que, de algún modo, impodrán una mirada no ingenua respecto del aparentemente transparente proceso de adquisición de la lectoescritura, proceso que, por otra parte, resulta no sólo una adquisición lingüística, sino también, una adquisición psico-socio-cultural.

Hablar una lengua determinada, no implica etiquetar un mundo preexistente con un conjunto de significantes arbitrarios, sino participar activamente de la construcción de una realidad cultural (única realidad posible). Cae, de este modo, el concepto de realidad universal, pensada más allá del ámbito de la cultura y surge una nueva noción a través de la cual, la cultura es concebida como un sistema semiótico (Lotman, 1979). La lengua se erige, en su seno, como un código privilegiado por su capacidad de traducir e interpretar los demás subsistemas culturales y por verificar (Fernández Güizzetti, 1981) un correlato

más o menos exacto entre las categorías mentales y las categorías gramaticales. La indagación de las estructuras descubiertas que el hablante verbaliza abre una brecha de acceso a las estructuras encubiertas que permiten al individuo inscribirse como sujeto culturado<sup>1</sup>. Si nos remontamos a la cuestión de la adquisición de la lengua materna, como sostienen Luria (1968) y Vigotsky (1979), podemos decir que es la deixis lingüística la que opera la inscripción del sujeto en el mundo de las transacciones sociales y que es el fenómeno de la comunicación el que otorga sentido y ubicación al sujeto en el plano de lo simbólico, permitiendo el desarrollo del proceso identitario. La lengua, uno de los aspectos más destacados de este proceso, actúa como mediatizadora de la percepción (Luria, 1980), ligándose, de este modo, a la construcción de los referentes psico-culturales (Fernández Güizzetti, 1983). El concepto de *lengua materna* pone en evidencia la génesis de esta inscripción. Es en el proceso de *endoculturación*, proceso que adoptará diversas formas en las distintas culturas, donde parece destacarse el rol del discurso materno en lo que respecta a la transmisión de los conocimientos. De aquí que ninguna postura pedagógica sería deje de afirmar la necesidad de iniciar la educación institucional atendiendo a las pautas de la lengua materna, en general, y de sus variantes sociales. Estas variantes obligan a adoptar una actitud pluralista que permita una adecuada construcción de la lectoescritura. En las culturas de tradición escrita, que constan de un sociofacto específico para el desarrollo de este aprendi-

zaje (la escuela) la escala axiológica, la percepción del mundo y la red de relaciones socio-culturales que se entablan están íntimamente vinculados con la funcionalidad y valoración que se asignan a la lectura y la escritura. Es importante tener en cuenta que, aún dentro de una misma comunidad lingüística, la alfabetización no tiene la misma significación para todos los grupos. De aquí que, como señala Claire Woods (1982)

*"Negar las diferencias sociales y culturales y perseguir la uniformidad en las maneras de usar la lectura y la escritura y en las maneras de interacción en relación con el texto escrito, implica ignorar un potencial enorme para dar a los niños la oportunidad de llegar a ser propietarios de sus actividades de lectoescritura".*

El niño ingresa a la escuela con un determinado conocimiento que será la base de su sistema de hipótesis, sistema que interactuará con el de sus compañeros y maestros. Este conocimiento no es de ningún modo homogéneo y trae registradas en sí las diferentes características psico-socio-culturales y lingüísticas que harán de cada alumno un caso particular. Estos factores, claramente tenidos en cuenta en las teorizaciones acerca de la educación bilingüe y la enseñanza de segundas lenguas, son muchas veces obviados en el proceso de adquisición de la lectoescritura, lo cual trae como consecuencia múltiples dificultades. Pese a encontrarnos en el marco de una cultura de tradición escrita, la institución educativa primaria no debe suponer como naturales las expectativas acerca de la lectoescritura. Este proceso implica siempre, como lo señala Aurora Leal García (1987), la construcción de un nuevo sistema simbólico. Por otro lado, tampoco se debe considerar que el proceso de socialización en relación con la lectoescritura comienza en el aula. Los niños provienen de un contexto en el que, en mayor o menor grado, han podido observar la funcionalidad y circulación de sentidos a través de la palabra escrita. De aquí que, como ya dijimos, ellos lleguen a la escuela con expectativas diversas acerca de la valoración,

uso y funcionalidad de este código. Como hemos podido observar en nuestra experiencia, en un primer grado de una escuela provincial pública conviven niños que han sido altamente estimulados para la pronta adquisición de la lectoescritura y aún, ya alfabetizados, con niños en cuyas familias la escritura y la lectura no se han incorporado como formas standard de comunicación. Si tenemos en cuenta que las necesidades de adquisición de la lectoescritura deben surgir de las interacciones verbales entre los niños y los adultos de su grupo durante el habla y el uso cotidiano, notaremos la dificultad que se les presentará en el nuevo aprendizaje que les ofrece la escuela. Aunque pueda parecer extraño, cabría establecer, en estos casos, un paralelo con ciertas problemáticas que se plantean en la implementación de la educación bilingüe para culturas de tradición oral. Se sabe que, para estos grupos, la incorporación de la escritura resulta siempre un núcleo problemático ya que el pasaje de la oralidad a la escritura no implica simplemente la adopción de un sistema grafemático más o menos adecuado. Se trata, previamente, de abrirle un espacio en lo simbólico a la lengua escrita, espacio que, si bien debe ser estimulado por el medio escolar, depende del surgimiento o no de una íntima y particular necesidad de la comunidad en cuestión. Consideramos que, en ciertos grupos, socio-económicamente marginales, se origina un conflicto similar. Con los niños de padres analfabetos en cuyos grupos de relación la escritura no tiene una funcionalidad inminentemente asignada, será necesario abordar, en primera instancia, la cuestión simbólica. En nuestro trabajo específico en el primer ciclo de escuelas a las que concurren chicos de variada extracción social, nos hemos encontrado con numerosos niños que responden a estas características. Situados en el marco de la oralidad y la marginación, presentan dificultades para la construcción del sistema de la lengua escrita, dificultades que son resumidas por ellos en un enunciado clave como *yo no puedo escribir, yo no puedo leer*. Interpretado este enunciado desde las complejas relaciones sociales que lle-

van a constituir ámbitos standard y marginales, podríamos decir que, lo que de algún modo se está denunciando, es la imposibilidad de acceso al mundo del poder que trasciende el ámbito escolar, asociándose a todo aquello que la lecto-escritura representa. El niño dice *no puedo* y ese "no poder" parece significar una pauta de reconocimiento y de asignación de un rol social, íntimamente relacionado con la construcción de su identidad. Por una parte, habría un negarse (una resistencia) que impide el acceso a la lecto-escritura y, a la vez, le reasegura un lugar de identificación en la red de relaciones sociales. Generalmente, en estos grupos, la escuela es percibida como una institución ajena a la vida familiar, caracterizada por formas de comunicación y saberes que no presentan puntos de contacto con los propios. De alguna manera, la institución educativa misma se plantea una paradoja. Por un lado y atendiendo a su carácter obligatorio, se ve compelida a la instauración (con el claro propósito de homogeneización) de la lectoescritura, lo cual garantizaría la igualdad de posibilidades en el desenvolvimiento social. Pero, por otra parte, al no tenerse en cuenta las diferencias con las que los niños ingresan a la escuela, se instauro el "deber" desde un presupuesto standard que obligaría a estos niños a adaptarse a normas y expectativas que no les son propias. Parece tener lugar aquí el "deber" del "no poder", la instauración del "deber" desde un ámbito ajeno deriva y refuerza el "no poder". De esta manera, lo standard se asegura como standard en función del reaseguro de lo marginal. Funtivos, ambos, de una misma función social, el poder y el no-poder construyen un lugar de inscripción que, consideramos, debe ser revisado y cuestionado en la institución educativa a fin de comprender que *"una escuela igual para niños desiguales, es una escuela desigual"* (Atilio Monasta).

Las consecuencias más claras de lo que hemos expuesto son: las repeticiones reiteradas de grado, deserción escolar, derivación de niños sin problemas intelectuales concretos a escuelas especiales, acrecentamiento de la sensación de marginación.

De aquí que, la sociedad deba replantearse el significado que la lectoescritura adquiere en sus distintos niveles para reflejarlo en la institución educativa en una construcción de la noción de alfabetización. Todo proceso educativo debe basarse en un serio respeto de las características peculiares del educando que permita partir de su propio universo de conocimientos y expectativas. Las nuevas teorías educativas rescatan la capacidad de *predicción y generación de hipótesis* de los niños, capacidades cuya génesis se halla en la interacción social. La importancia de la predictibilidad radica en su carácter de *"transacción semántica que ocurre entre los usuarios del lenguaje en situaciones lingüísticas que le son familiares"* (Harse-Burkle, 1982). Esta concepción, que remite a la noción de semiosis social, debe ser adecuadamente asumida a la hora de proponer estrategias pedagógicas para el abordaje de la lectoescritura, considerando como marco referencial al ideos (en el sentido griego de lo propio). Subsumir la problemática de la adquisición de la lectoescritura a una cuestión meramente lingüística o psicológica, resultaría una reducción simplista que elude el contexto social y el sentido general que, desde las políticas educativas y desde la construcción imaginaria de la cultura y la sociedad pretende imponerse. La postulación de un saber único y ajeno al grupo social, instaurado a través de la institución educativa, ha sido vinculado siempre con el poder, poder que, centralizado a veces en el soberano, el estado, o el aparato jurídico, se ramifica en múltiples relaciones que encuentran diferentes expresiones en el cuerpo social. Estas relaciones de dominio, que adoptarán características específicas según los ámbitos en los que se ejerzan, constituyen, apoyándose unas en otras, un complejo sistema sobre el que se asientan los más significativos aparatos estatales (López-López Zarich, 1994). De aquí que rescatemos la importancia del análisis de los diferentes discursos comprometidos en el proceso de lectoescritura (institucionales, sociales, individuales) con el fin de indagar la circulación y funcionalidad del poder y del saber, atendiendo a sus pro-

yecciones en el desarrollo del proceso de lectoescritura y su inscripción simbólica.

Una buena propuesta educativa que intente facilitar el proceso de construcción de la lectoescritura, deberá atender a aspectos individuales, sociales, científicos e institucionales. En este punto, rescatamos los postulados psicogenéticos que han sabido integrar la propuesta piagetiana al proceso de construcción de la lectoescritura, atendiendo a la interacción entre los aspectos psico-socio-culturales. Esta teoría exige un replanteo del significado que la lectoescritura adquiere en sus distintos niveles socio-culturales para reflejarlo en la institución educativa en una construcción de la noción de alfabetización, y una reconstrucción de la relación docente/alumno. Ya no se hablará de *EL saber* y de *EL poder* de la institución educativa que serán transmitidos a los alumnos en la medida en que se adapten a sus estrategias pedagógicas en el proceso de enseñanza, sino de *LOS saberes* y *LOS poderes* que los alumnos irán desarrollando en el aula como espacio de interacción en el proceso de construcción del propio conocimiento.

Las cuestiones anteriormente señaladas, plantean la necesidad de la formación de grupos interdisciplinario de trabajo cuyo objetivo será indagar, a través de su interacción con los alumnos, los docentes y los padres, los siguientes aspectos:

- Qué se aprende y dónde se aprende.
- Qué significa la institución escolar en la vida de relación.
- Qué expectativas suscita la educación institucional.
- Qué propuestas concretas de interacción docente-padre-alumnos serían posibles.
- Qué se espera de la escuela.
- Qué proyección social se otorga a la educación institucional.
- Qué funcionalidad y valoración se otorga a la lectoescritura.

• Cuáles son las conceptualizaciones acerca de los ámbitos de poder y de saber.

Si bien somos conscientes de que, en la mayoría de los casos, se dificulta la formación de estos equipos interdisciplinarios, un docente y una institución interesados en su labor pueden atender a estos aspectos a través de una fluida vinculación con todos los miembros de la comunidad educativa.

De todo lo expuesto hasta aquí, podemos inferir que la propuesta educativa de fondo se debatiría entre dos variantes simbólicas: la apropiación de lo ajeno o la construcción de lo propio. Consideramos que la instauración de una educación respetuosa en lo que se refiere a la adquisición de la lectoescritura, podría poner fin a esta suerte de ideología de la rapiña que parece ser hoy la clave de nuestro sistema educativo.

#### BIBLIOGRAFIA

- BRUNER, (1988) Realidad mental y mundo posibles. Gesida, Barcelona
- FERREIRO, (1986) Proceso de alfabetización y alfabetización en proceso, S. XXI, Bs.As. Freire, (1972), Sobre la acción cultural, Lira, Chile.
- GOODMAN, (1982) El proceso de lectura: consideraciones a través de las lenguas y del desarrollo en Ferreiro-Palacio, Nuevas perspectivas sobre los procesos de lectoescritura, S. XXI, Bs.As.
- HARSTE-BURKE, (1982): Predictibilidad: un universal en lectoescritura en Ferreiro-Palacio, Nuevas perspectivas sobre los procesos de lecto-escritura, S. XXI, Bs.As.
- HURTADO, (1982) Teoría lingüística y adquisición del lenguaje OEA, México.
- (1982) Estructuras tardías en el lenguaje infantil SEP, OEA, México.
- KAUFMAN, (1986) La lectoescritura y la escuela, Bs.As.
- LEAL GARCIA (1987) Construcción de sistemas simbólicos: la lengua escrita como creación, Gesida, Barcelona.
- LOPEZ-LOPEZ ZARICH (1994) Proyecto sobre análisis institucional (Facultad de Psicología, UNR)
- 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 socio histórico, Fontanella, Barcelona.
- UNESCO (1983) Educación, etnia y descolonización en América Latina. Una guía para la educación bilingüe e intercultural, México.
- VIGOTSKY (1989) Lenguaje y pensamiento, La Pleyade, Bs. As.
- WOODS (1982) La lectoescritura en las interacciones: una búsqueda de las dimensiones y significaciones en el contexto social en Ferreiro-Palacio, Nuevas perspectivas sobre los procesos de lecto escritura, S. XXI, Bs. As, 1982.

NOTA

1. En este punto, se hace necesario discriminar las diversas instancias de "lo inconciente". Como ya señalara Freud, existe un inconciente que es individual, propio de cada sujeto. Sin embargo es necesario notar que el advenimiento del sujeto jamás acontece en la pura soledad, sino en el entramado de las redes socio-culturales. Todo individuo hereda y transforma su cultura,

comparte sistemas de creencias, símbolos que lo hacen pertenecer a una cultura y no a otra. Sin embargo, sería cuestionable el postular, como lo intentara Jung, la existencia de arquetipos universales que pudieran ser adjudicables a un inconciente colectivo propio del género humano. A la discusión suscitada entre las teorías freudiana y junguiana, Fernández Güizzetti responde con la postulación de una nueva concepción: la del "inconciente culturado".

## CONSIDERACIONES SOBRE ALGUNAS PECULIARIDADES EN LA ADQUISICION DE CLAUSULAS INTERROGATIVAS

MARIA SUSANA FREIDENBERG

### 0. Preliminares

El presente trabajo, ya anticipado en una ponencia presentada en el X Congreso Internacional de A.L.F.A.L., Veracruz, abril de 1993, constituye un estudio preliminar de una investigación en curso.

A partir de la constatación de algunas "regularidades" puestas de manifiesto en la producción oral espontánea de niños cuyas edades se ubican entre los tres y cuatro años<sup>1</sup>, las que contrastan con las del habla adulta y aún con las que manifiesta el habla de niños mayores de cinco años, es que nos proponemos presentar algunas características del lenguaje relativas a la producción de cláusulas interrogativas en niños en etapa preescolar.

Las estructuras que serán objeto del presente estudio, se inscriben en un período de adquisición que aquí asumimos como *intermedio* si adscribimos a la terminología de "tempranas" y "tardías" para caracterizar las estructuras del desarrollo del niño.

Este período, según la bibliografía clásica sobre Adquisición del Lenguaje, presenta características muy peculiares. Se enriquece vertiginosamente el vocabulario léxico, se desarrolla en plenitud el sistema fonológico del niño, etc., y lo que nos interesa destacar especialmente, se adquieren las estructuras interrogativas.

Como anticipáramos, las estructuras en cuestión no presentan idénticas características en el habla infantil del período observado y en el habla adulta. El análisis de alguna de estas características será objeto del presente trabajo, el cual no posee antecedentes en niños de habla hispana. No

obstante, cabe citar como precedente a Bellugi (1971), quien ha estudiado la adquisición de las interrogativas en general en el lenguaje de niños de habla inglesa. En esta etapa de la investigación procedimos a formular una hipótesis de índole observacional sobre algunas "peculiaridades" de las construcciones interrogativas del lenguaje infantil. De allí pasamos a la formulación de hipótesis en términos teóricos de adquisición, y volvimos nuevamente a los datos para convalidar las hipótesis. El ordenamiento de los datos con los que hemos trabajado se presenta, en una primera instancia, arbitrariamente. En un segundo momento, prestamos atención a algunas características emergentes de las producciones infantiles y a sutiles diferencias que presentan, para reflexionar finalmente sobre este aspecto poco conocido de la adquisición en español.

### 1. Material observacional seleccionado

- 1.1. 01. ¿Quién viene?
02. ¿César sólo viene?
03. En la carnicería ¿qué se compra?
04. ¿Dónde está mi conejito?
05. ¿Yo puedo abrir la caja?
06. ¿La caja tiene agujeritos?
07. ¿Te lo abro?
08. ¿Aquí en el globo hay gas?
09. Mami ¿Paula quiere ver Tom y Jerry?
10. ¿Dónde están las papitas?
11. ¿En mi jardín ninguno tiene tres años?
12. Mamina, ¿dónde está la pasta que limpia dientes?

13. Señó, ¿pongo las paneras?
14. ¿Cuál cuaderno traigo?
15. ¿Podemos jugar a la estatua?
16. ¿Me atás los cordones?
17. ¿Podemos jugar a la mamá?
18. ¿Vamos a salir otra vez al patio?
19. ¿Dónde lo tiro?
20. ¿Dónde guardo mi mochila?
21. ¿Dónde paso?
22. ¿Cuál salita es donde vamos?
23. Amiga, ¿me podés abrir esto?
24. La tijera, ¿querés que te muestre?
25. ¿Alguien de ustedes se llama Agustina?
26. Mami, ¿querés que te muestre la tijera que me regaló la tía Gloria?
27. ¿Irene llora?
28. ¿Quién apagó la luz?
29. ¿Yo tengo que ir al jardín hasta cuándo?
30. ¿Quién me ayuda a mí?
31. Señorita, ¿hoy tenemos gimnasia?
32. ¿Un doctor también cura perritos?
33. ¿El papá de Luciana es joven?
34. ¿Dónde va?
35. A la maestra de italiano, ¿quién le da un alfajor?
36. ¿Mi hermanita tiene muelas?
37. ¿Sabés dónde vamos a guardar otro libro?
38. ¿Los chicos entendieron?
39. Señó, ¿puedo ir al patio?
40. Mamá, ¿me puedo quedar a jugar?
41. Leche, ¿puedo tomarla?
42. Tía ¿ayudo a poner la mesa?
43. Señó ¿Dónde fue el fin de semana?
44. ¿La señorita Estela va a tener un bebé?
45. ¿Los nenes nacen de dónde?

## 2. Estudio de datos y formulación de hipótesis.

En esta instancia, las emisiones infantiles fueron reordenadas teniendo en cuenta para ello dos aspectos:

a. El orden de los constituyentes en la cláusula interrogativa.

b. Característica interna del complementante.

Hemos tomado en consideración la mayor parte de las producciones selecciona-

das para este trabajo, aunque exceptuamos de analizar aquí aquellas que por sus características peculiares se resisten a este intento de clasificación.

### 2.1. Ordenamiento de los constituyentes atendiendo a su aspecto funcional

En el habla adulta y en la de niños mayores de cinco años las estructuras interrogativas se construyen, preferentemente, teniendo en cuenta los movimientos descriptos por la teoría gramatical. Esto es, las interrogativas parciales obligatoriamente adelantan el verbo siendo en consecuencia su orden V-S<sup>2</sup>

¿Por dónde pasa el 54?

\*¿Por dónde el 54 pasa?

en tanto que el movimiento es optativo en las interrogativas totales:

¿Juan viene a casa?

¿Viene Juan a casa?

Los datos que presentamos de inmediato, ofrecen un contraste significativo respecto de estas últimas, lo cual nos permite anticipar la siguiente hipótesis: **En el habla infantil de niños cuyas edades oscilan entre los tres y cuatro años no se produce el movimiento opcional de las oraciones interrogativas totales, manteniéndose el orden S-V. En términos de adquisición podemos decir que no se ha fijado en estos casos el parámetro que rige la formación de estas cláusulas interrogativas. Este orden en la fijación de los parámetros deberá ser tomado en cuenta por una Teoría de Adquisición.**

- 02 ¿César sólo viene?
- 05 ¿Yo puedo abrir la caja?
- 06 ¿La caja tiene agujeritos?
- 09 Mami ¿Paula quiere ver Tom y Jerry?
- 25 ¿Alguien de ustedes se llama Agustina?
- 27 ¿Irene llora?
29. ¿Yo tengo que ir al jardín hasta cuándo?
32. ¿Un doctor también cura perritos?
33. ¿El papá de Luciana es joven?
36. ¿Mi hermanita tiene muelas?
38. ¿Los chicos entendieron?(sin pausa entre ambos constituyentes)

44. ¿La señorita Estela va a tener un bebé?
45. ¿Los nenes nacen de dónde?<sup>3</sup>

En opinión de la Academia (...) "el verbo puede anteponerse o posponerse al sujeto y a los demás elementos de las interrogativas generales con la misma libertad de construcción que en las enunciativas, de las cuales no se diferencian más que por la entonación" (R.A.E., 1973, p.359).

Esta elección es la que parece no estar aún incorporada en la producción de las estructuras que estamos tratando, a pesar de que obviamente los niños interpretan la emisión interrogativa si se ha utilizado en su construcción la regla de inversión libre.

#### 2.1.1. Interrogativas sin movimiento

Un argumento a favor de que el sujeto de las cláusulas que estamos tratando queda in situ nos lo proporciona, a nuestro juicio, la argumentación de Chomsky (86b) respecto de que (...) "ciertas consideraciones relacionadas con la adquisición del lenguaje sugieren la existencia de otras opciones posibles para el movimiento de *qu* sintáctico (el inglés), movimiento de *qu* en la FL (el chino y el japonés) o ambos (el francés)" (...) y que acorde a los datos sería plausible (...) "suponer que el movimiento de *qu* no se aplica en el caso de los sujetos-sería el movimiento vacuo - " (...).

Allí, Chomsky adopta la "Hipótesis del Movimiento Vacuo" propuesta por George (1980), (...) "aunque con algunas modificaciones: el movimiento vacuo no es obligatorio en la estructura-S" (...) y explícita que "Intuitivamente la HVM tiene sentido. La GU exige que los sintagmas *qu* aparezcan en la posición de especificador de SC en la FL pero el individuo que aprende una lengua sólo asumirá que hay movimiento sintáctico cuando reciba datos que lo lleven a ello. Podríamos suponer que el caso no marcado para una lengua con movimiento de *qu* detectable es que éste siempre tenga lugar en la estructura-S, de modo que no mover el sujeto en inglés tendría un carácter ligeramente marcado" (...).

Sin entrar en el tratamiento específico de

las consecuencias que, según Chomsky, conlleva la adopción de la propuesta, quisiéramos señalar que cuando se interroga por el sujeto de la cláusula, se produce lo que él denomina "movimiento vacuo". En efecto, los datos relacionados con la adquisición del lenguaje que presentamos sugieren que en algunas lenguas como es el caso del español por ejemplo, el sujeto queda in situ en la estructura-S, el movimiento de QU no se aplica para los sujetos de las producciones orales investigadas.

¿quién viene?

x viene

¿quién apagó la luz?

x apagó la luz

¿quién me ayuda a mí?

x me ayuda a mí

Estas estructuras sin movimiento en estructura-S, no presentan pues ninguna dificultad para el niño, tanto en su producción como en su interpretación.

2.1.2. Ahora quisiéramos presentar un análisis de los datos para el tema que estamos considerando, basado en la propuesta de Suñer (1986)<sup>4</sup>. El mismo nos posibilitará dar un tratamiento unificado a fenómenos de frecuente aparición en las emisiones infantiles tales como el orden S-V de las cláusulas interrogativas totales y las *dislocaciones*. Siguiendo a Torrego (1979), Suñer analiza como dos instancias de Dislocación a la Izquierda casos como:

a) "A mí i, eso me i tiene sin cuidado".

b) "Agua fresca no hay—"

En el primero, (a), encontramos un pronombre que se relaciona anafóricamente con un sintagma generado en la base en la posición que según Suñer es conocida por TOP (topicalizer position).

En el segundo, (b), (...) "falta un elemento anafórico expreso que ligue el sintagma en posición de TOP a O" (...). En estas construcciones el elemento anafórico es *pro*.

La diferencia entre los casos (a) y (b) es (...) "que en las primeras *pro* entra en ca-

dena con un clítico mientras que en las últimas no "(...), (...)" el sintagma TOP provee de determinación *pro* como para que las oraciones resulten gramaticales. *Pro* actúa como una variable que debe ser interpretada en la Forma Lógica (FL) como que tiene el mismo referente que el sintagma en TOP, o sea, *pro* debe estar ligado por el sintagma en TOP. Este ligamiento es el que "determina" a *pro*. Sin embargo, esta determinación tiene éxito sólo cuando hay un nexo semántico claro entre el sintagma en TOP y el predicado del cual *pro* obtiene su rol temático".

Nos proponemos pues extender el análisis de Suñer (86) a los dos fenómenos aludidos ut supra:

#### Orden S-V en la estructura-S de las cláusulas interrogativas totales.

Dado que las emisiones orales analizadas pertenecen al registro espontáneo, en muchos casos resultó dudoso establecer la cima melódica. No obstante buena parte de ellas posicionaban el acento en el primer constituyente.

Si adoptamos esta lectura de los datos, podemos asumir para las oraciones (2) (5) (6) (9) (25) (27) (29) (32) (33) (36) (38) (44) y (45) la siguiente estructura-S:

César < ¿*pro* viene? >  
Yo < ¿*pro* puedo abrir la caja? >  
La caja < ¿*pro* tiene agujeritos? >

La hipótesis inicial sobre el ordenamiento de los constituyentes en las cláusulas interrogativas totales no se modifica. Cambia la realización ( $\pm$  fonológica) de la categoría que se desempeña como sujeto sintáctico de la oración interrogativa.

El sujeto -"César", "Yo", "La caja" - está situado fuera de O, específicamente en la posición que Suñer denomina TOP y es quien determina a la variable *pro* que debe ser interpretada en FL como que tiene el mismo referente que el sintagma de TOP. Obsérvese que la condición para que la determinación tenga éxito se cumple: hay un claro nexo semántico entre los sintagmas en TOP -"César", "Yo", "La tijera" - y el predicado del cual *pro* obtiene su rol temático.

#### Casos de dislocaciones a la izquierda

Ejemplos como:

24. *La tijera* ¿quieres que te *la* muestre?  
35. *A la maestra de italiano* ¿quién *le* da un alfajor?  
41. *Leche* ¿puedo tomarla?

muestran similitud con lo tratado por Suñer en primer término. Presentan dentro de O un pronombre clítico -"la", "le", "la" - que se relaciona anafóricamente con el sintagma -"La tijera", "A la maestra", "Leche" - en TOP respectivamente.

Luego, considerando los argumentos presentados estamos en condiciones de formular, sobre la base de los datos, la siguiente generalización sobre las oraciones interrogativas del habla infantil:

"Las cláusulas interrogativas en niños de tres-cuatro años están precedidas por lo general por un constituyente que ocupa la posición de TOP".

ELEMENTO EN TOP	CLAUSULA INTERROGATIVA	CONFIGURACION
SUJETO REFERENCIAL		"C"
César	¿ <i>pro</i> viene?	← TOP → C"
D.I La Tijera	¿quieres que te <i>la</i> muestre?	Cláusula interrogativa

Finalmente, señalemos que Hurtado (1984)<sup>5</sup> analiza los reemplazos gramaticales que niños de siete años ofrecen a pruebas de completamiento que poseen estructuras tardías tales como las relativas preposicionales:

"El pueblo hasta donde ....."  
"El pueblo ¿ Hasta dónde llega ?"

"El zoológico a donde ....."  
"El zoológico ¿ A dónde está ?"

En estos reemplazos la cláusula interrogativa está precedida por un *constituyente dislocado* -"el pueblo", "el zoológico" - que corresponde al sujeto de la oración interrogativa. ¿Qué explicación da Hurtado a

esto?. "Las dislocaciones suelen ser muy favorecidas en el lenguaje infantil y son estructuras tempranas". (...) "el hecho de que el niño las prefiera en el reemplazo sugiere que la estructura organizada a partir de la dislocación es más fácil que la estructura de una relativa preposicional". En lo que a nuestro trabajo respecta señalemos que, el que los niños empleen frecuentemente en su habla interrogativas precedidas por un constituyente dislocado, como puede observarse en los ejemplos (24), (35) y (41) y similares, nos permite confirmar la hipótesis de que existe un ordenamiento temporal en la fijación de los parámetros. Hurtado (1984 : 72) ya lo había anticipado en su generalización sobre las dislocaciones.

"Las dislocaciones son más fáciles que los movimientos".

Los datos de la presente investigación nos permiten concluir que el orden en la adquisición sería el siguiente:

- 1° dislocaciones  
2° movimientos

La adopción del análisis presentado conlleva dos ventajas. En primer lugar, permite dar un tratamiento unificado a fenómenos de frecuente aparición en las emisiones infantiles que hemos analizado (*orden S-V de las cláusulas interrogativas totales y a las dislocaciones*)<sup>6</sup>.

En segundo término, ofrece una confirmación - el análisis que sugerimos en 2.1. también nos la proporciona - a la generalización sobre las dislocaciones propuesta por Hurtado (1984).

#### 2.2. Estructura interna del complementante en las cláusulas interrogativas parciales

Consideremos aquí las cláusulas en las que se interroga por uno de los argumentos del verbo, en especial aquellas que aparecieron con mayor frecuencia en las producciones: las preguntas orientadas hacia el *locativo*.

04. ¿Dónde está mi conejito?  
10. ¿Dónde están las papitas?

12. ...¿dónde está la pasta que limpia dientes?  
19. ¿Dónde lo tiro?  
20. ¿Dónde guardo mi mochila?  
21. ¿Dónde paso?  
22. ¿Cuál salita es donde vamos?  
34. ¿Dónde va?  
37. ¿... dónde vamos a guardar otro libro?  
43. ¿...dónde fue el fin de semana?

Si observamos la estructura de alguna de estas cláusulas, por ejemplo:

21. ¿Dónde paso?  
(compl.) (paso (por...))  
¿(por dónde) (paso (-))?

podemos constatar que está ausente la preposición en el complementante, encontramos el elemento QU pero no se repone la preposición que rige el locativo.

Así, a pesar de que (21) no es agramatical resulta más aceptable la estructura que incluye la preposición en el complementante ya que el verbo *pasar* selecciona la preposición *por* en el sentido de "a través de".

Las mismas observaciones pueden formularse para (22), (34) y (43) con la diferencia de que en estos casos el verbo *ir* selecciona la preposición *a*, también ausente en el complementante.

Los datos recabados indican que los niños durante esta etapa intermedia no utilizan estas estructuras interrogativas con preposición en el complementante a pesar de que las interpretan correctamente y construyen las enunciativas con su correspondiente preposición.

Sin embargo, en (4) (10) (12) (19) (20) (37), cláusulas encabezadas por el adverbio interrogativo *dónde*, las producciones citadas resultan totalmente corrientes tanto en el habla infantil como en la del adulto. Como señala Bello., *donde* significa *en ese lugar* de manera tal que en estos casos la preposición no agrega una información nueva ni a la sintaxis ni a la semántica de la cláusula. De allí que sea muy raro encontrar, en el español actual, cláusulas interrogativas cuyo complementante posea la configuración "en + dónde". En todo caso, son construcciones alternativas las que demandan el uso de esta preposición.

¿en qué lugar vivís?  
¿en qué {lugar/ recipiente} lo tiro?

Se impone citar nuevamente a Hurtado como precursor en el estudio de las estructuras del complementante en producciones infantiles, sólo que su investigación se centró en otra área de la sintaxis, las *estructuras relativas* del tipo:

El niño al que yo invité \_\_\_\_\_ ayer

La adquisición de las mismas como señala el autor en la obra ya citada es tardía a causa de la complejidad introducida, por un lado, por la relación entre la huella y el complementante preposicional y, por otra parte, por la relación entre la huella y su antecedente.

Dado que en las estructuras interrogativas que estamos tratando está ausente el antecedente es probable que en esta etapa del habla infantil resulte dificultoso aún establecer la relación correspondiente entre la huella y el complementante preposicional. Esto explicaría la omisión de la preposición en la producción de las interrogativas parciales consideradas.

No obstante, resta investigar si esta hipótesis por sí sola basta para dar cuenta del fenómeno observado.

#### 4. Conclusiones

Esta primera etapa de la investigación nos permitió formular las siguientes conclusiones:

1°. El niño prefiere producir cláusulas interrogativas cuyas estructuras conservan el orden de la modalidad enunciativa (S-V).

2°. El elemento interrogativo QU que ocupa la posición no argumental del complementante, no aparece con la preposición correspondiente.

Para explicar la primera de ellas, hemos formulado una hipótesis de adquisición y para la segunda adoptamos, al menos en principio, la misma que propone Hurtado

para las estructuras relativas sin preposición en el complementante.

Resta contrastar estas producciones con la de niños de cinco años en adelante para poder extraer conclusiones acerca de la adquisición de las interrogativas en general. Dicho trabajo será objeto de una segunda etapa investigativa.

#### NOTAS

1. Los niños cuyas producciones fueron registradas pertenecen al jardín de infantes de la Escuela Bilingüe Edmondo De Amicis. Santiago 1365. (2000) Rosario. Argentina.
2. Con determinadas partículas interrogativas no cabe hablar propiamente de obligatoriedad, según señala Torrego, 1984, p 106.
  - (i) ¿Por qué Juan quiere quedarse en casa?
  - (ii) ¿Cuándo la situación empezó a ser desesperada?
3. De acuerdo con lo planteado por HURTADO, A. en "La hipótesis de la discordancia", *R.A.L.* (5) 1, 1989, los *neves* no serían el sujeto canónico de la cláusula, sino *pro* identificado por concordancia.
4. En *R.A.L.* 2 (2). 1986.
5. HURTADO, Alfredo. "Estructuras tardías en el lenguaje infantil", S.E.P., O.E.A., México, 1984, pags. 183 y siguientes.
6. Otro fenómeno de frecuente aparición en las emisiones infantiles de niños en edad preescolar es el uso del *vocativo*. El mismo no ha sido objeto de análisis en la teoría general del modelo de Principios y Parámetros quizás por ser un elemento situado fuera de O. Una posibilidad podría ser considerar que en estos casos la posición que ocupa es la de *TOP*, si es que puede aceptarse el hecho que en esa posición se alojen sintagmas que no se relacionen con un elemento de la oración como ocurre en los otros dos casos que hemos estado considerando.
  09. Mami, ¿Paula quiere ver Tom y Jerry?
  12. Mamina, ¿dónde está la pasta que limpia diente?
  13. Seño, ¿dónde pongo las pañeras?
  23. Amiga, ¿Me podés abrir esto?
  26. Mami, ¿querés que te muestre la tijera que me regaló la tía Gloria?
  31. Señorita, ¿hoy tenemos gimnasia?
  39. Seño ¿puedo ir al patio?
  40. Mamá ¿me puedo quedar a jugar?
  42. Tía ¿ayudo a poner la mesa?
  43. Seño ¿dónde fue el fin de semana?

#### BIBLIOGRAFIA

- ATKINSON, M. (1992): *An Introduction to Principles and Parameters Theory*, Blackwell, Cambridge, Massachusetts, USA.
- BOSQUE, Ignacio (1984): "La selección de las palabras interrogativas". *Verba*, 11 pp. 245-273.
- CHOMSKY, N (1980 a): "On Binding" en *Linguistic Inquiry*, 11,1 (1980 b): *Rules and Representations*, New York, Columbia Univ. Press.

- (Trad. española, *Reglas y Representaciones*, F.C.E., México, 1983).
- (1981): *Lectures on Government and Binding*, Dordrecht, foris.
- (1982): "Some Concepts and Consequences of the Theory on Government and Binding", *Linguistic Inquiry Monograph* n° 6 Cambridge Mass, MIT, Press. (Trad. esp. *La nueva sintaxis: Teoría de la rección y el ligamiento*. Barcelona. Paidós Comunicaciones; 1988)
- (1986 a): *Knowledge of Language its Nature, Origin and Use*, New York Praeger. (Trad. esp. *El conocimiento del lenguaje*. Madrid. Alianza; 1990).
- (1986 b): "Barriers", *Linguistic Inquiry monograph*, n° 13. Cambridge, Mass, MIT, Press. (Trad. esp. *Barreras*. Barcelona. Paidós Comunicaciones, 1990).
- CONTRERAS, H. (1976): *El orden de palabras en español*, Cátedra Madrid, Ed. española:1978
- DEMONTE, V. (1987): "Rección y Minimidad en el Sintagma Nominal". En *Sintaxis de las lenguas Románicas*, Ed. El Arquero, Madrid.
- D'INTRONO, F. (1979): *Sintaxis Transformacional del Español*, Ed. Cátedra, Madrid, p. 240-260.
- HURTADO, A (1984): *Estructuras tardías en el lenguaje infantil*. SEP, OEA, México.

- JAEGGLI, (1982): *Topics in Romance Syntax*. Foris. Dordrecht.
- LANGACKER, R (1965): "French Interrogative: A Transformational Description". *Language*, 41, 587-600.
- NAVARRO, Tomás: *Manual de pronunciación española* Hermandado. (Publicaciones de la R.A.E., VII). Madrid. 6° edición (1981).
- RIGAU, Gemma. (1984): "De com SI no és conjunció i d'altres elements interrogatius" *Estudis Gramaticals*, 1, UAB, Bellaterra, pp 249-278.
- RADFORD, A. (1990): "Absence of a Determiner System in Early Child English". En: *Syntactic Theory and the Acquisition of English Syntax*, Basil, Blackwell, Cambridge, Massachusetts, USA.
- ROEPER, Thomas (1988): "Principios gramaticales de la adquisición de la lengua materna: teoría y datos". En *Panorama de la Lingüística Moderna* (de la Universidad de Cambridge) II. *Teoría Lingüística: Extensiones e implicaciones*. Compilación F. Newmeyer, ed. Visor. Madrid, 1991.
- SUÑER, M. (1986): "Los pronombres nulos" *Revista Argentina de Lingüística* 2 ( 2 ).
- TORREGO, E. (1984): "On inversion in Spanish and some of its effects". *Linguistic Inquiry*, 15.

# EL VALOR DEL ARTICULO NEUTRO EN EL TEXTO

Lic. RAQUEL PEDROARENA  
Lic. MONICA C. PREITI

La perspectiva textual interactiva es una concepción globalizadora que proporciona una base para el análisis del uso de la lengua. Su unidad de análisis es el texto en situación de comunicación e intenta dar cuenta de dos de las propiedades que lo definen como tal: la coherencia y la cohesión.

Un discurso debe ser coherente para acceder a la interpretabilidad, la coherencia tiene que ver con la interacción comunicativa y con los elementos que provee el sistema de la lengua para la construcción del texto. La cohesión se manifiesta en la superficie textual e involucra a la estructura léxico-gramatical y a los procesos de relación entre las formas lingüísticas que conectan las distintas partes del enunciado.

Este es un modelo que ofrece nuevas e interesantes perspectivas para el estudio de fenómenos en apariencia sólo explicables en el aspecto morfosintáctico, pero cuya inserción en el texto permite establecer una red de conexiones explícitas compatible con las relaciones semántico-pragmáticas de la estructura profunda.

El artículo, por ejemplo, es un elemento que aparece en español reiteradamente a lo largo del discurso y su función en el mismo excede ampliamente la dimensión que la gramática oracional le ha otorgado.

En investigaciones anteriores<sup>1</sup>, hemos podido comprobar que el artículo indeterminado tiene para el oyente el valor de señal que dirige la atención hacia la información que viene después. En oposición a este cometido, el artículo determinado señala que dicha información ha sido proporcionada previamente. Ambos elementos lingüísticos conllevan

la instrucción de buscar datos más allá de la oración, al mismo tiempo que acompañan al sustantivo concordando con él y formando sintagmas nominales.

En este sentido se constituyen en formas referidas concordantes<sup>2</sup> y el señalamiento que realizan es uno de los mecanismos explícitos, dentro de la superficie textual, que contribuye a crear la trama discursiva y permite que el texto sea texto.

En este trabajo, nos proponemos específicamente analizar la función del artículo neutro demostrando que éste, no sólo participa del fenómeno de sustantivación, sino que también cumple con el cometido de los otros miembros del paradigma de los artículos determinados, es decir, que comparte la función indicadora de búsqueda anafórica.

Aunque analizaremos la función del neutro prescindiendo de la noción de género implicada en el mismo para centrarnos en la consideración de su valor en el discurso, queremos destacar que se trata de una forma referida particular ya que, como hemos mencionado, antepuesta a diferentes términos realiza la sustantivación de los mismos. Un ejemplo simple servirá para demostrarlo:

(...) "Lo esencial es invisible a los ojos" (...) <sup>3</sup>

Aquí podemos observar que la sustantivación promueve un cambio semántico importante: el adjetivo *esencial* ha pasado de expresar una cualidad atribuible a un individuo, objeto o entidad específica, a significar una propiedad abstraída de los objetos que la manifiestan, designando algo

que sólo podemos explicar como concepto constituido en nuestro intelecto.

Amplíemos esta idea:

(...) "Lo maravilloso de una casa no es que ella nos abrigue, que nos caliente, ni que uno sea dueño de sus muros, sino más bien que haya depositado lentamente en nosotros estas provisiones de dulzura. Que ella forme, en el fondo del corazón ese macizo oscuro del cual nacen los sueños como aguas de manantial" (...) <sup>4</sup>

En este caso, la cualidad *maravilloso* ha dejado de referirse a algo en particular para pasar a remitir a un contexto mucho más amplio, ideal, que vale para todos los atributos de esa clase. La simple anexión del neutro *lo*, comporta un deslizamiento semántico hacia la designación general de la propiedad del *ser maravilloso* cuya interpretación conlleva, desde luego, un conocimiento del mundo. En otros términos, la señal *lo* es utilizada por el hablante para pedir al destinatario que dentro de un mismo mundo posible considere una determinada propiedad generalizadora. El emisor supone, al enviar esa señal determinante, que su interlocutor conoce e identifica un concepto abstracto, que no se refiere a un objeto determinado sino que se relaciona con un significado de alcance general.

En este sentido, el artículo determinado neutro dirige la atención del oyente hacia una realidad exofórica y es en sí, una indicación de abstracción que el mismo debe resolver en base a su conocimiento del mundo. Es decir que, al pertenecer al paradigma de los artículos determinados, señala que la información ha sido proporcionada previamente, invitando al lector a examinar el texto precedente.

Esta situación se hace evidente en la producción de Paula C., alumna de 7º grado.

### La casa abandonada

Todo pasó a principios del año 1986. Allí, pasando el pueblo había una casa ancha y muy alta. Lo raro era que allí, cada vez que llovía se sentían ruidos, gritos escalofriantes y se sentían pasos, pero a esta casa nadie la habitaba.

Una noche de tormenta, cuando el viento y el agua habían hecho caer árboles y pinos y todos los animales corrían asustados, lo terrible ocurrió.

Una mujer que lloraba y gritaba porque no encontraba a su hijo que sólo tenía cinco años, se metió en la casa misteriosa. Entonces aparecieron los monstruos y la corrieron y ella corrió y corrió hasta que se pudo esconder en una pieza y ahí justo estaba encerrado su hijo, ella lo abrazó y lo besó. Enseguida la casa empezó a incendiarse. Por suerte justo pudieron escapar antes de que todo estallara en mil pedazos. Al final, los monstruos también estallaron y esto fue lo más espantoso.

En este texto, los adjetivos sustantivados *-raro, terrible, espantoso-* designan, como hemos visto anteriormente, algo ausente en el discurso. Sus propiedades valen como atributos que pueden aplicarse a diversas situaciones y a diversas clases de elementos. Dentro del mundo posible de este relato, refieren a un campo semántico específico lo cual implica al mismo tiempo, que se encuentran de alguna manera limitados cotextualmente. Así, *lo raro, lo terrible, lo espantoso*, comportan indicaciones existenciales coherentes con la situación global de la narración.

El artículo neutro es, en este sentido, un indicador que lleva al lector a orientarse no sólo hacia un tipo específico de significaciones sino también hacia la búsqueda de relaciones compatibles semánticamente con los signos lingüísticos precedentes.

En el relato de la casa abandonada, el sintagma *lo raro* agrega información sobre el estado de la misma, *lo terrible*, en cambio, nos conecta con la noche de tormenta y *lo espantoso*, con la explosión de los monstruos.

En este sentido, el neutro *lo* es un determinante que se une con los elementos temáticos del texto y representa un grado de información alcanzado, al mismo tiempo que transmite al receptor instrucciones de búsqueda metalingüística. Podemos hablar, entonces, de su contribución a la regulación y confirmación del estado informativo temático alcanzado en el texto.

Asimismo, si volvemos sobre los casos precedentes, advertimos que el artículo neutro condiciona al término que acompaña estableciendo una relación parte-todo con la realidad aludida.

Los adjetivos sustantivados por el neutro, como hemos visto, pasan a significar

lo genérico, lo absoluto, pero en el texto se produce un recorte semántico. Si bien no dejan de nombrar cualidades abstractas, atraen el interés del lector hacia un aspecto parcial, inducen una focalización dentro de la realidad creada por el relato. Lo cotextual constituye la información que establece esos límites semánticos. Por un lado, refieren a un concepto absoluto pero, por el otro, remiten a una parte de ese todo y la enmarcan en la realidad textual.

Los ejemplos siguientes corroboran esta manera de funcionamiento en el texto:

*Lo bueno, si breve, dos veces bueno.  
Lo mejor de nuestra vida, nuestros hijos.  
Lo pasado, pisado.*

Podemos agregar que la información exofórica actúa, además, como marco totalizador, englobando todas las atribuciones posibles incluyendo aún la atribución contraria a la que figura en el texto. El adjetivo sustantivado, al entrar en funcionamiento, no hace más que seleccionar una parte de ese contexto extralingüístico conocido por el lector.

A lo largo de este trabajo, hemos podido observar el funcionamiento del neutro como un importante indicador en el texto. A modo de síntesis podemos formular las siguientes conclusiones:

- El artículo neutro *lo* modifica semánticamente al término que acompaña, orientando al oyente hacia la búsqueda de referencias exofóricas relacionadas con una interpretación posible de la realidad que forma parte de su marco cognoscitivo.

- El valor indicador de información conocida de los artículos determinantes, continúa vigente en el neutro cuando alude a una información previa compatible semánticamente con la distinción parte-todo. Este valor anafórico, puede asimismo corporizarse en el contexto verbal cuando toda una secuencia forma el marco generalizador previo al uso del neutro, que dirige nuestra atención hacia ese lugar, señalizando que en ese punto interesa considerar la información anterior.

Es necesario remarcar, la importancia de elementos gramaticales que, como en este caso, tienen activa participación en la cohesión textual. El artículo neutro, entonces, actúa como un mecanismo cohesivo explícito al establecer señalamiento referencial anafórico selectivo y participa del proceso de interacción comunicativa ya sea orientando hacia la búsqueda exofórica, ya sea indicando que debe seleccionarse parte de la información proporcionada previamente en el contexto lingüístico.

Creemos haber abierto, con este trabajo, una nueva perspectiva desde la óptica de lo textual, modelo lingüístico superador de ciertos presupuestos básicos que indagan sólo la dimensión frástica de los enunciados.

Este criterio, sin embargo, no implica el desconocimiento de los aportes de las diferentes teorías relacionadas con el tema, sino la posibilidad de visualizar desde un punto de vista que escapa al estricto campo oracional, nuevas perspectivas de abordaje en el estudio de fenómenos que contribuyen al proceso general del uso del lenguaje.

#### NOTAS

1. PEDROARENA, Raquel y PREITI, Mónica, "El artículo: un engranaje revelador", en *Cuestiones Lingüísticas*, N° 3, p. 21, Facultad de Humanidades y Artes - U.N.R.
2. DE GREGORIO, M.I. y REBOLA, M.C., *La organización textual: los conectores*, p.95.
3. De SAINT EXUPERY, Antoine, *El Principito*, p.72.
4. Op. cit., p.57.

#### BIBLIOGRAFIA

- ACERO, J. y otros, *Introducción a la filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1982.
- ALARCOS LLORACH, E., *Gramática funcional del español*, Madrid, Gredos, 1968.
- ALCINA FRANCH y BLECUA, J., *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 1980.
- BELLO, A., *Estudios Gramaticales*, Caracas, 1951.
- BERNARDEZ, E., *Introducción a la lingüística del texto*, Madrid, Espasa Calpe, 1982.
- BRUNER, J., *Realidad mental y mundos posibles*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- CONTRERAS, H., *El orden de las palabras en español*, Madrid, Cátedra, 1978.
- COSERIU, E., *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1962.
- DE GREGORIO, M.I. y REBOLA, M.C., *Coherencia y cohesión en el texto*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1992.
- DE GREGORIO, M.I. y REBOLA, M.C., *La organización textual: los conectores*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1995.

- ESCANDEL VIDAL, M.V., *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Antrhopos, 1995.
- De SAINT EXUPERY, Antoine, *El Principito*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- DUCROT, O., *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Hachette, 1984.
- FRANCH, J. y BLECUA, J., *Gramática Española*, Barcelona, Ariel, 1975.
- HALLIDAY, M. y HASSAN, R., *Cohesion in english*, Londres, Longman, 1976.
- HIERRO PESCADOR, J., *Principios de filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1982.
- KERBRAT ORECCHIONI, G., *La enunciación, de la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- LYONS, J., *Semántica*, Barcelona, Teide, 1980.
- MARTINEZ AMADOR, E., *Diccionario gramatical y de dudas*

- del idioma*, Barcelona, Sopena, 1974.
- PEDROARENA, R. y PREITI, M., "El artículo: un engranaje revelador", en *Cuestiones lingüísticas*, N° 3, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., 1993.
- R.A.E., *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1978.
- REYES, G., *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Montecinos, 1992.
- STUBBS, M., *Análisis del discurso*, Madrid, Alianza, 1987.
- TANI, M., "Lingüística textual: tres aspectos de la cohesión", en *Revista Lectura y Vida*, Año 4, N°3, set/1983.
- VAN DIJK, T., *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1980.
- VAN DIJK, T., *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980.
- WEINRICH, H., *Lenguaje en textos*, Madrid, Gredos, 1981.

# INDICE

## 1. LITERATURA

ROSA, Nicolas: "Lecturas impropias" .....	5
GIORDANO, Alberto: "La diferencia placer/goce o lo que la literatura puede" .....	14
CAISSO, Claudia: "Mínima moralía: en la cercanía de Theodor Wiesengrund Adorno" .....	18
CONTARDI, Sonia: "Tradición estética e imagen histórica en Walter Benjamín" .....	28
BOUVET, Nora; ANDRES, Beatriz: "El rol del intelectual en <i>El Matadero</i> de Esteban Echeverría" .....	35
AREA, Lelia: "Lucio V. Mansilla: historia(s) de familia/historia de la Patria" .....	40
AVARO, Nora: "Fronteras de la descripción (Notas sobre Horacio Quiroga)" .....	46
PODLUBNE, Judith: "Por una literatura de imaginación (A propósito de "Los objetos" de Silvina Ocampo)" .....	51
LLUSA, Gabriel: "Break (Apuntes sobre "El perseguidor" de Julio Cortázar)" .....	56
DABOVE, Juan Pablo: "Por ambas partes". Sobre " <i>La ocasión</i> " de Juan José Saer .....	59
CONTRERAS, Sandra: "César Aira: una variación sobre el realismo" .....	64
PRIETO, Martín: " <i>En el aura del sauce</i> , de J. L. Ortiz, en el centro de una historia de la poesía argentina" .....	73
SCARPETTA, Raúl: Notas al " <i>Diario de un libro</i> " (1972) de A. Girri .....	80
BERNABE, Mónica: Onetti: " <i>Juntacadáveres</i> " .....	85
BOUVET, Nora: "La voz de la dictadura / La dictadura de la voz francista" .....	89
DELLEPIANE, Alba; CAMARASA, Ada María: La analogía en " <i>El libro de Buen Amor</i> " .....	97
PIACENZA, Paola: "El príncipe del escollo: <i>Hamlet</i> , por Mallarmé" .....	101
BAUTISTA, María Isabel: "El hombre invisible" .....	106
MONTES, Analía: "Breton: la duplicidad de la voz" .....	110
YEBARA, Sonia: "El curioso deseo de Maurice Scève" .....	114
RABAZA, Beatriz; PRICCO, Aldo; MAIORANA, Darío; PEREZ, Liliana: " <i>Cena Trimalchionis</i> : la identidad ficcional del liberto" .....	120
ANTUNEZ, Daniela: "La poesía como remedio para el amor: call. ep. 46" .....	127
RISTORTO, Marcela: "Ambigüedad e incomunicación en "Las traquinas" de Sófocles" .....	132
BERTOLINO, Marta; TESTERO, Jorge: "En el nombre del padre. La palabra y los espacios de poder en la Roma de Plauto. Un caso: La matrona en un pasaje de la obra de Stichus" .....	137

## 2. LINGÜÍSTICA

SOLANA, Zulema: "Las cláusulas relativas en la gramática infantil" .....	143
FERNANDEZ, María del Rosario; HACHEN, Rodolfo: "Acerca de la lectoescritura y su inscripción simbólica" .....	152
FREIDEMBERG, Susana: "Consideraciones sobre algunas peculiaridades en la adquisición de cláusulas interrogativas" .....	157
PEDROARENA, Raquel; PREITI, Mónica C.: "El valor del artículo neutro en el texto" .....	164

REVISTA DE LETRAS/4

Procesado gráfico integral

UNR EDITORA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

Urquiza 2050 - 2000 Rosario / República Argentina

Julio de 1996