

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

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

Actas

Autoridades

Facultad de Humanidades y Artes

Decano: Prof. José L. Goity

Vicedecana: Prof. Marta Varela

Secretaria Académica: Dra. Liliana I. Pérez

Escuela de Letras

Directora: Mg. Marcela Zanin

Editor responsable:

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

2017

ISSN: 2314-2421

Presentación

Como todos los años, presento con mucho agrado y satisfacción las ponencias de los estudiantes de la Escuela de Letras presentadas en las VI Jornadas Estudiantiles de Escritura e Investigación “Cuando escribir es investigar”, realizadas el día 11 de octubre de 2017. Esta actividad, al igual que en años anteriores, fue un espacio de encuentro y trabajo conjunto entre docentes y estudiantes, y se destacó como ocasión de desarrollo y ejercicio de la escritura investigativa para los estudiantes y prolongación de diálogo con los docentes.

En los trabajos presentados puede observarse la huella de esa relación productiva. Encontramos temas de interés diverso que han surgido del paso de los estudiantes por las diferentes áreas que conforman la formación disciplinar de la carrera de Letras. El mecanismo ya habitual consiste en la reformulación de trabajos escritos en el seno de diferentes cátedras, que los estudiantes han abordado ya sea como cursantes de las materias o bien como auxiliares alumnos, y en todos puede observarse un mismo hilo conductor: el entusiasmo de las primeras investigaciones, la riqueza de la búsqueda investigativa a través del ejercicio de la escritura.

Insisto en lo medular: nuestro interés permanente en la reflexión sobre y desde la escritura; en el camino abierto en la escritura como proceso de búsqueda en el campo de la investigación; en la valiosa proyección que esto posee para el futuro profesional de nuestros estudiantes.

En la realización de las VI Jornadas contamos, además, con la valiosa colaboración del Prof. Javier Gasparri, quien dictó la conferencia de cierre: “Néstor Perlongher en *El Porteño*. De Evita a la CHA”. Quiero agradecer, muy especialmente, la generosidad de su intervención.

Para finalizar, quisiera hacer, también, una distinción particular para los docentes que colaboraron y despejaron el trabajo de los estudiantes en los distintos momentos de la escritura y, fundamentalmente, por asistir a escucharlos en sus intervenciones, con el mismo respeto y atención que en los años anteriores.

Mg. Marcela Zanin

ARZUAGA, GONZALO
gonzalojarzuaga@gmail.com

**Esbozos acerca de la literatura vasca escrita
y la poética social de Gabriel Aresti**

<i>"Okerbideak ezpaitaki mintzaerarik berdin tratatzen baitu erdalduna eta euskalduna".</i>	<i>Porque la injusticia no es políglota e igual trata al castellano y al vascongado.</i>
---	--

*Zorrotzako portuan aldarrika, Gabriel Aresti.
Gritando en el muelle de Zorroza, Gabriel Aresti.*

1. Introducción

Este trabajo tiene una doble finalidad: por un lado, plantear las problemáticas que se suscitan a la hora de pensar en una literatura vasca y, por el otro, analizar parte de la última etapa de la obra poética de Gabriel Aresti situándola en su contexto social, político y cultural.

Cuando decidí comenzar a trabajar con la traducción de alguna obra literaria del euskera y comencé a mencionarlo entre algunos de mis conocidos, me encontré con que frecuentemente surgía el interrogante acerca de la existencia de la literatura vasca: "¿hay literatura vasca?", "¿qué autores conocés?", "¿existen traducciones a nuestra lengua y en nuestro país?", fueron algunas de las preguntas más frecuentes.

Asimismo, cuando comencé a leer sobre el tema hallé que estas cuestiones habían sido desarrolladas durante un prolongado tiempo en los libros de crítica literaria y de historia de la literatura vasca.

Es evidente, entonces, que múltiples han sido los planteos y discusiones en torno a este tema y que aún hoy está fuertemente arraigada la concepción acerca de la falta de escritores en euskera. Sin embargo, en mi opinión, debemos dejar de plantearnos la discusión en estos términos y dar por sentado que así como existe una lengua y una cultura vasca, también existe la literatura euskérica y que a fin de cuentas el problema reside en ciertas cuestiones que a continuación tendremos en consideración.

2. La noción de literatura vasca

2.1. Los primeros registros literarios escritos

En primer lugar debemos observar la falta de una "temprana" literatura escrita, la cual surge tardíamente frente a la tradición cultural vasca de carácter eminentemente oral y en contraposición a la literatura escrita en otras lenguas. Si nos situamos geográficamente, podemos afirmar que las literaturas en lengua alemana, española, francesa e inglesa han adquirido mayor visibilidad. Pero, ¿a qué se debe esto?

El primer libro escrito en vasco data del siglo XVI, más precisamente del año 1545. Los críticos e historiadores marcan el comienzo de la historia de la literatura vasca con *Lingua Vasconum Primitiae*, un libro de cincuenta páginas con una serie de poesías religiosas y profanas en el que se tratan temas como el amor y cuestiones de la lengua vasca. Esta información no es menor si se tiene en consideración que los primeros textos escritos en otras lenguas datan de seis a nueve siglos atrás de diferencia. El primer texto en inglés, el *Himno de Caedmon*, data del siglo VII; en francés, la *Secuencia de Santa Eulalia*, y en alemán, las épicas bíblicas *Helian* y *Evangelienbuch*, datan del siglo IX; y en castellano, las *Glosas Emilianenses*, datan del siglo X.

Doy por supuesto que cuando hablo de estas lenguas me refiero al alemán, español, francés y castellano como lenguas escritas que difieren enormemente de las lenguas unificadas que hoy en día conocemos.

2.2. *El nacimiento de la imprenta moderna*

Uno de los principales factores que contribuyeron al desarrollo de la literatura escrita fue, sin duda alguna, el nacimiento de la imprenta moderna, que trajo consigo cambios importantes en la producción y distribución de la información. Mi intención no es describir la historia de la imprenta sino más bien explicar la "democratización" de la cultura que llevó al progresivo desarrollo de la alfabetización. La necesidad de distribuir los ejemplares impresos a una mayor cantidad de público trajo aparejada la necesidad de fijar las variedades lingüísticas y, en consecuencia, la conformación de campos unificados de comunicación que crearon una conciencia colectiva a través de la imprenta y del papel. La diversidad de dialectos alemanes, españoles, franceses e ingleses se vieron unificados y, por ende, consolidados (Anderson, 2013: 72-73).

La variación dialectal que surge de las distintas regiones del País Vasco, sumada al contacto del euskera con otras lenguas, dificultó, por mucho tiempo, la difusión de textos escritos afines a toda la población. El euskera, como tantas otras lenguas, quedó excluido de este crecimiento exponencial dada la falta del soporte escrito impreso.

2.3. *El desarrollo industrial*

Otro de los factores que parece tener influencia sobre esta cuestión es la escasez de ciudades importantes que contengan la literatura en la lengua que estamos estudiando. La falta de desarrollo industrial en determinadas regiones y, en consecuencia, las pocas grandes urbes

del siglo XX (con más de 100.000 habitantes¹) entre las que encontramos a Bilbao (Vizcaya), Vitoria-Gasteiz (Álava), San Sebastián (Guipúzcoa) y Baracaldo (Vizcaya), no favorece la producción escrita de obras literarias, en especial en las regiones del País vasco-francés: “Un libro en vasco tiene escasas probabilidades de cubrir los gastos [editoriales], y cuanto su contenido sea más selecto, elevado o asequible a la masa, las probabilidades en contra serán tanto más grandes” (Villasante, 1979: 301).

3. Gabriel Aresti

Aresti era *euskaldunberri*, es decir, un vasco recuperado que aprendió el euskera de mayor. Fue un amplio conocedor de la literatura vasca popular, la cual le serviría para captar en mayor profundidad cuestiones esenciales de la lengua que posteriormente se verían reflejadas en su poesía.

Entre su extensa producción, encontramos poesía, piezas teatrales, novelas, trabajos de investigación sobre autores antiguos de la literatura vasca, artículos periodísticos, traducciones de clásicos al euskera² e incluso artículos acerca de temas gramaticales y lexicográficos. Formó parte de la fundación y promoción de la editorial *Lur* (Tierra) en 1967 e incentivó a un buen número de jóvenes escritores vascos que resuenan hoy en día, como es el caso de Ramón Saizarbitoria, Arantxa Urretabizkaia y Xabier Lete, entre otros. La personalidad inquieta de Gabriel Aresti parece ser el factor principal para una obra tan vasta y prolífera si tenemos en cuenta que falleció a la corta edad de 41 años, fruto de una afección hepática. En definitiva, no hay duda alguna de que “su incorformismo (...) lo lleva a adoptar actitudes radicales y a veces contradictorias, pero en conjunto fue un impulsor notable de la literatura y de los estudios vascos” (Villasante, 1979: 442).

Fue miembro de la *Euskaltzaindia*, la Real Academia de la Lengua Vasca, donde defendió activamente la creación del euskera batúa³. Sin embargo, siempre respetó el habla popular frente a aquellas tendencias puristas, lo que se vería reflejado en su producción poética, tal como analizaremos a continuación.

¹ Fuente: Instituto Vasco de Estadísticas.

² Entre las obras traducidas más importantes hay que destacar: *Lau Quartetto*, 1973 (*Cuatro Cuartetos* de T. S. Eliot); *Hamalu alegia*, 1968 (*Catorce Fábulas* de Tomás Meabe); *Sei poema galego*, 1974 (*Seis poemas gallegos* de Federico García Lorca); *Lau gartzelak –eta veste zenbait poema-*, 1971 (*Cuatro cárceles –y algunos poemas más–* de Nazim Hikmet); *Xixtima zoriontsu bat*, 1968 (*La excepción y la regla* de Bertolt Brecht); y, *Boccaccioreen Decamerone Tipi bat*, 1979 (*Un breve Decamerón de Giovanni Boccaccio*).

³ El euskera batúa se basa en los dialectos principales del País Vasco: el dialecto navarro, el navarro-labortano y el dialecto central o guipuzcoano. Fuente: Departamento de Cultura y Política Lingüística.

Dentro de su producción poética se distinguen tres etapas claramente diferenciadas entre sí: a) *Bizkaitarrak* (*Los vizcaínos*, 1959-1960), etapa autobiográfica; b) *Maldan beheara* (*Pendiente abajo*, 1959) etapa simbolista; y c) *Harri eta herri* (*Piedra y pueblo*, 1964) etapa social.

3.1. *Harri eta herri* (*Piedra y pueblo*)

La poesía social se introduce en su libro *Harri eta herri* (*Piedra y pueblo*, 1964) para continuar en *Euskal Harria* (*Piedra vasca*, 1967) y en *Harrizko herri hau* (*Este pueblo de piedra*, 1971).

Las circunstancias históricas de la época obligaron al poeta bilbaíno a replantearse las pautas poéticas con las cuales componía. Tras el final de la II Guerra Mundial, adscribe al realismo social, oponiéndose radicalmente al simbolismo. La poesía se convierte en un instrumento de combate y en la poética de Aresti tomará la forma del martillo:

V. "Esanen dute hau poesia eztela, baina nik esanen diet poesia mailu bat dela" (Aresti, 2010: 80).	V. Dirán que esto no es poesía, pero yo diré que la poesía es un martillo.
--	--

La poesía como arma, como martillo, posee la capacidad de moldear la piedra. La piedra es el símbolo que representa al País Vasco, tema recurrente en esta última etapa de la producción de Aresti.

La poesía social nace en España en los años '50, tras la Guerra Civil Española (1936-1939) y en plena dictadura de Francisco Franco. Los integrantes de este movimiento ven la poesía como un instrumento para intentar cambiar el mundo, denunciar la realidad que los rodea y concientizar a sus lectores acerca de la injusticia social.

W. "Egia bat esateagatik, alabak hil behar bazaizkit, andrea bortxatu behar badidate, etxhea	W. Si por decir una verdad han de matarme las hijas, han de violarme la mujer, han de derribar
--	--

Asimismo, es clara la influencia de Blas de Otero⁴ en la poética arestiana. Este escritor tiene una primera veta existencialista que, con el tiempo, se vuelca hacia la poesía social. El eje deja de estar en un “yo” que se interroga acerca de su razón de ser en el mundo y pasa a ser un “nosotros”. La función del poeta reside en la búsqueda de la verdad que debe mostrarse al pueblo y pone en dudas las relaciones con el poder. Según Kortazar, la diferencia con Otero reside en la originalidad de los símbolos que presenta la poética de Aresti. El pueblo pasará a ser representado por la piedra; así, Aresti encontrará una nueva forma de poetizar estas tierras retornando a los orígenes del pueblo vasco, al tiempo prehistórico de la Edad de Piedra (Kortazar, s/f: 125).

En relación con la claridad conceptual y la sencillez de la lengua utilizada por el escritor en su producción poética, es evidente la influencia de los estudios que realizó acerca de los *bertsolari*, referentes de la cultura popular oral, quienes recitan sus versos en euskera. En una carta escrita en 1959 dirigida a Norbert Tauer, Aresti escribe: “Bertsolariek nola egiten duten eta nola egin zuten behinolako poetek estudiantzen paratu nintzen. Handik beste bat atera nintzen. Ikusi dut euskaldun poesi jator eta usariodun bat dagoela eta hari lotu natzaio”⁵.

La utilización de un lenguaje popular, cercano a la lengua diaria, le servirá a Aresti para facilitar al público lector la comprensión de sus mensajes al mismo tiempo que para lograr un mayor alcance.

“Nire poesía oso merkea da,
herriaren ahotik hartu nuen
debalde,
eta debalde ematen diot
herriaren belarriari”
(Aresti, 2010: 138).

Mi poesía es muy barata,
la tomé de balde
de la boca del pueblo,
y de balde la devuelvo
a la oreja del pueblo.

Harri eta Herri tuvo un gran impacto en la sociedad vasca ya que implicó un fuerte lazo con los lectores en euskera y su circulación inmediata.

⁴ En una carta de 1959 dirigida a Txomin Peillen podemos leer: “He terminado de rumiar el *Ancia* de Blas de Otero. Es un coloso este Otero, el mejor poeta en castellano desde que murió Salinas” (Kortazar, 2003: 90).

⁵ “Y me puse a estudiar cómo componían los versolaris y los poetas antiguos. De allí salí convertido en una nueva persona. Vi que existe una poesía vasca de raíz, y a ella me he atado” (Kortazar, s/f: 63).

4. Conclusiones

Este trabajo fue un primer acercamiento a la obra poética de Gabriel Aresti. Obra vastísima que considero acertado pensar en su conjunto para captar su esencia. El retorno al pueblo vasco, en mi opinión, crea un diálogo que no siempre está presente en la literatura de modo tan transparente como el que se evidencia en la obra de este autor. La simpleza y el mundo de contradicciones que gira en torno al carácter de Aresti denotan la sencillez de sus versos, y el inconformismo lo lleva a una búsqueda incesante; en su corta vida, dejó un inmenso legado a la cultura vasca.

Bibliografía

- Aresti, Gabriel (2010). *Harri eta herri / Piedra y pueblo*, Buenos Aires: Euskalduna.
- Aulestia Txakartegi, Gorka (2010). “Poesía rupturista y existencialista”, “Jon Mirande” y “Gabriel Aresti” en *Escritores euskéricos contemporáneos*, Bilbao: Euskaltzaindia.
- Departamento de Cultura y Política Lingüística. Gobierno Vasco (2004). “Vasco unificado” y “VI Encuesta Sociolingüística. Resultados de la CAV: se mantiene y mejora el crecimiento continuado del euskera”. Disponible en http://www.euskara.euskadi.eus/r59-738/es/contenidos/informacion/euskara_batua/es_7419/eusk-ara_batua.html [Consulta: 20/08/2017].
- Instituto Vasco de Estadísticas. Disponible en: <http://www.eustat.eus/indice.html> [Consulta: 17/08/2017].
- Kortazar, Jon (2003). *El poeta Gabriel Aresti (1933-1975)*, Bilbao: bbk⁷ ediciones.
- (s/f). “Poesía contemporánea” en *Literatura vasca siglo XX*, Bilbao: Editorial Iparragirre.
- Villasante, Luis (1979). *Historia de la literatura vasca*, Vitoria-Gasteiz: Editorial Arantzazu.

Bassols Rius, Glòria: “Las imágenes de la reclusión en *Trilce XVIII*”

BASSOLS RIUS, GLÒRIA
gloria.bassols@gmail.com

Las imágenes de la reclusión en *Trilce XVIII*

XVIII

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.

Criadero de nervios, mala brecha,
por sus cuatro rincones cómo arranca
las diarias aherrojadas extremidades.

Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!

Ah las paredes de la celda.
De ellas me duele entretanto, más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una.

Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,
esta mayoría inválida de hombre.
(César Vallejo, *Trilce* XVIII)

Son muchas y muy variadas las formas de pensar la poesía en general, las posibilidades que se presentan a la hora de abordar a César Vallejo, también infinitos los modos de leer *Trilce* o el poema XVIII en particular, y no infinitos, pero sí numerosos, los modos en que se ha leído. Por eso, proponemos para esta ocasión una lectura que nos gustaría llamar ingenua, con pocos anclajes en el inmenso material teórico y crítico dedicado a este autor, material que utilizamos sólo en algunos momentos y se nos presenta casi como un murmullo de fondo que rodea al poemario; pero también –y con mayor insistencia– una lectura que piensa el poema XVIII como una pieza en la constelación de *Trilce*, y a *Trilce* en continuidad con *Los heraldos negros*. Al mismo tiempo, nuestro análisis del poema va a girar en torno a las imágenes que –creemos– de él se desprenden, con la convicción de que se trata de un poema que puede *verse*, además de leerse. Pero nuestra intención no es, en definitiva, más ambiciosa –ni menos utópica– que la de tantos otros que han tratado la poesía de Vallejo: refrescarla, devolverle el carácter de ocurrencia, y con ello captar el momento –en lo sucesivo irreproducible– en el que la palabra se desplaza fuera de sus límites habituales y se la fuerza a decir otra cosa.

Imaginemos que leemos *Trilce* XVIII por primera vez, palabra a palabra. Olvidemos que acabamos de leerlo –en un olvido que, por supuesto, recuerda algo de ese todo leído. Más aún, imaginemos que el poema no preexiste a nuestro encuentro con él, sino que va existiendo en la lectura. No hay nada en la página en blanco hasta que aparecen las primeras letras, y son éstas: *Oh*. Un sonido –grito, lamento o suspiro–, de un estatuto casi prelingüístico, rompe el vacío de la página en blanco con una potencia onomatopéyica que trasciende y a la vez supera la de cualquier palabra con significación plena. Y el verso siguiente comienza también con una interjección: *Ah*. Ambos “ruidos”, que no pertenecen a la oración, se presentan antes que la sintaxis misma como el único lugar del cual el poeta puede partir: una no lengua capaz de nombrar el dolor irreductible del poeta, un grito que es dolor, con el cual el poeta puede decir lo que jamás podrá hacerle decir al lenguaje tan desgastado por el uso. Al mismo tiempo, la oralidad se hace presente a través de estos suspiros y se introduce un tono conversacional, que es consecuente con otros momentos del poema y del que hablaremos más adelante.

Hasta ahora la imagen es la de la página en blanco, no hay nada más, sólo vacío y un grito, pero acto seguido aparece el resto del verso: *Oh las cuatro paredes de la celda*. Y entonces se nos dibuja una primera imagen de la reclusión del poeta: cuatro paredes de la habitación de una prisión, una celda distópica, sin ornamentos, incluso sin puerta. Luego la imagen se repite con una variación: *Ah las cuatro paredes albicantes* –descripción de las paredes que, de hecho, no imaginábamos de otra manera, blancas y vacías como la página–, y en el tercer verso: *que sin embargo dan al mismo número*. La repetición de las cuatro paredes hace que volvamos a repasar, en esa imagen, una a una las paredes, y el encierro se multiplica. Más aún, el poema nos dice que el resultado de la cuenta es siempre el mismo; se las ha contado muchas veces, tantas que del acto de contar se desprende una sensación de estancamiento que lleva al tedio y hasta reduce de algún modo el tamaño de la celda¹ para hacerla más apremiante. La monotonía del mismo espacio que se repite en un tiempo igualmente invariable fortalece la imagen de la celda, la vuelve nítida y la reclusión se hace gráfica.

Procedemos, luego, con la segunda estrofa: *Criadero de nervios, mala brecha, / por sus cuatro rincones cómo arranca / las diarias aherrojadas extremidades*. Una vez más el número cuatro, en el que resuena la primera estrofa, pero ahora al tedio se superpone el más profundo dolor: la repetición se torna violenta con la extirpación de las extremidades, extremidades aherrojadas que son también cuatro. La monotonía de la celda, vigente por la

¹ Imagen emparentada –creemos– con la de *Trilce* II: “Tiempo Tiempo / Mediodía estancado entre relentes. / Bomba aburrída del cuartel que achica / tiempo tiempo tiempo tiempo” (Vallejo, 2013: 108); en consonancia con lo desarrollado sobre este poema en “Las aristas de la temporalidad” (Escobar, 1973: 125).

repetición de “cuatro” y en la palabra “diarias”, no resulta en indiferencia, sino en un “criadero de nervios”, estado agitado e hipersensible del poeta. La regularidad del encierro de la primera estrofa se rompe por una mala brecha, y aquí podemos entender *brecha* en todo un abanico de significados: “1. Rotura o abertura irregular, especialmente en una pared o muralla. 3. Resquicio por donde algo empieza a perder su seguridad. 4. Herida” (RAE, 2001). El encierro subyuga, oprime, encadena en grilletes; el encierro duele al hombre que lo sufre – y el poema brinda una imagen vívida de ese dolor–, lo escinde al arrancarle partes del cuerpo –no en un instante de dolor agudo, sino en un sacrificio continuado, que tiene algo del hígado de Prometeo devorado durante el día, todos los días–, y por el dolor perpetuo del poeta se descalabra el orden de las palabras y sólo se puede decir que “arranca las diarias aherrojadas extremidades” en vez de decir que “arranca diariamente las aherrojadas extremidades”. La brecha, entonces, aparece también en la sintaxis: ante la imposibilidad de nombrar el dolor – que sólo pudo decirse con el grito externo al lenguaje que inaugura el poema–, se quiebra la secuencia de palabras. Se trata de un dolor que invade y anula la elocuencia, pero cuya imagen se construye precisamente a partir de la estructura sintáctica y de la constelación semántica que forman las palabras de la estrofa, que lo ostentan y lo exhiben, que presentan la imagen del dolor entendida también como forma de reclusión.

Si leemos nuevamente esta estrofa –esta vez en voz alta–, podemos escuchar el violento desgarrar que producen las vibrantes simples y más aún las dobles: **criadero**, **nervios**, **brecha**, **por**, **cuatro** **rincones**, **arranca**, **aherrojadas**, **extremidades**. Hay una doble fractura del cuerpo y del lenguaje, que no se recomponen y quedan en suspenso, hasta que empieza la siguiente estrofa: *Amorosa llavera de innumerables llaves*. Este verso insta un tono de nuevo comienzo; las vibrantes simples siguen presentes, pero ahora cobran otro matiz rodeadas de líquidas –**llavera**, **innumerables**, **llaves**–, sibilantes –**amorosa**, **innumerables**, **llaves**–, y nasales –**amorosa**, **innumerables**–, sonidos continuados, armoniosos, cuya musicalidad se ve acentuada por las rimas internas: **llavera**, **innumerable**; **llavera**, **llaves**; **innumerables**, **llaves**. Este verso vuelve posible una continuidad en el lenguaje; como una melodía, invoca en un halo de ensoñación al amor maternal, un posible refugio, y se forma la imagen ilusoria de alivio. Frente a la monotonía y el encierro del cuatro –y del cuarto–, las llaves son innumerables; frente a una celda hecha de paredes llanas, ahora se dibuja la silueta de una puerta; frente a la soledad de la reclusión, aparece una compañía. Luego leemos: *si estuvieras aquí, si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes. / Contra ellas seríamos contigo, los dos, / más dos que nunca. (...)*. La ilusión se desvanece en la condición que imponen el “si”, el modo subjuntivo de los verbos y luego el tiempo condicional –“estuvieras”, “vieras” y

“seríamos” respectivamente. Si bien continúan las rimas internas –**estuvieras, vieras**– y aparece un paralelismo eufónico –“contigo”, “los dos”, “más dos que nunca”–, si bien ese dos hiperbólico es utopía, perfección, completud absoluta de la paridad, ahora vemos que todo está al mismo tiempo anunciado en el plano del deseo y es, por lo tanto, ilusión.

Hay, además, una reminiscencia del encierro que hostiga al poeta: *si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes*. La presencia de las cuatro paredes, una vez más, apuntala la reclusión espacial de las primeras estrofas, pero ahora ésta se vuelve con más fuerza sobre el tiempo y lo detiene: las horas pasan en lúgubre monotonía y aun así no cambia nada; el encierro es también encierro de tiempo porque no le permite seguir, no lo deja fluir.

Y finalmente leemos: (...) *Y ni lloraras, / di, libertadora!*, uno de los momentos más dramáticos del poema. Aquí el poeta recuerda –pensamos– la irrealidad de la escena que acaba de construir, y ésta se desvanece frente a un deseo demasiado lejano para poder ser distinguido, las líneas que lo dibujaban se borran, el dolor penetra nuevamente la poesía y la sintaxis vuelve a resquebrajarse. Atravesado por el sufrimiento, el poeta no puede decir “y no llorarías”; tampoco le es posible terminar la estrofa con un verso de largo similar a los demás y sólo puede exclamar un pedido truncado de ayuda. El imperativo en presente es sin duda una exhortación a hablar, un llamado desesperado de lengua cargado de dolor –que casi invita a leerlo con voz grave y temblorosa–, que no se plantea, en absoluto, como retórico, sino que pide efectivamente una respuesta, sólo que ésta no tiene lugar. Lo que el poeta busca es el consuelo de la voz materna, que officiaría aquí curativamente (Ortega, 1971: 616)², salvando al poeta de su soledad y reclusión. Pero no hay consuelo posible: al faltar el habla materna, falta al mismo tiempo la madre y la lengua, y se hace presente la imagen de orfandad fundante del poema, que es también una imagen de reclusión. No hay en esta línea, sin embargo, un tono de nostalgia, sino que hay más bien una puesta en exhibición del poeta de su propia intimidad: nos muestra en su momento más vulnerable que carece de palabras propias, pero logra convertir esa falta en potencia de vida (Kamenszain, s/f: 33), en grito de dolor; es decir, en poesía. Éste es, además, uno de los lugares en los que la oralidad penetra el poema con mayor insistencia: hay un tono conversacional –que se emparenta con las interjecciones del poema–, un querer ser parte de un diálogo que está en relación con la búsqueda de interlocutor, sin que haya, sin embargo, nadie que responda.

² En realidad, el planteo de Ortega es que el pedido de habla materna por sí solo oficia curativamente. Si bien no compartimos esta opinión –más bien, la invocación de la amorosa llavera podría officiar curativamente, antes de este verso en el que cae la ilusión e irrumpe el dolor–, recuperamos la metáfora de la curación como sanación de la herida del poeta, aunque sólo sería posible con la voz materna.

Con esta idea en mente, empezamos a leer la cuarta estrofa: *Ah las paredes de la celda*. Aquí se repite la interjección inicial y también las cuatro paredes; palabras que nos sacan del ensueño de la estrofa anterior y nos arrastran con fuerza a la imagen de la reclusión, imagen que en ningún momento se desvaneció por completo y hasta podemos afirmar –o al menos ésta es nuestra propuesta– que atraviesa todo el poema. Seguimos la lectura: *De ellas me duele entretanto, más / las dos largas que tienen esta noche / algo de madres que ya muertas / llevan por bromurados declives, / a un niño de la mano cada una*. El dolor vuelve de forma aún más penetrante y toma un curso siniestro: la dualidad utópica de la estrofa anterior se transforma aquí en dos pares de paredes, paredes que se convierten en madres muertas y llevan cada una a un niño de la mano. Nuevamente la imaginación invoca a la figura materna, pero esta vez el poeta sabe que la madre sólo puede estar presente en tanto ausente, en tanto muerta. La orfandad del poeta se exhibe en paredes que ya no son albicantes, sino que cargan con la imagen funesta de la muerte y van por bromurados declives: declives rojizos, oxidados, pendientes pintadas con tonos que recuerdan la putrefacción y la inmundicia. Aunque erraríamos si afirmáramos que estas imágenes de muerte están en las paredes, se trata más bien de que las madres muertas y los niños *son* las paredes; hay una equiparación del dolor del encierro con el dolor de la orfandad, no porque tenga similitudes, sino porque es el mismo dolor: el encarcelamiento del hombre y su orfandad son la misma condición de soledad, la misma falta de protección y privación de libertad.

Puede pensarse esta escena en relación con la biografía del propio Vallejo: la muerte de su madre y su encarcelamiento en Trujillo, hechos que se produjeron poco tiempo antes de publicar *Trilce*. Los hechos no son suficientes, sin embargo, para agotar las significaciones del poema. El dolor del poeta no es expresión poética de la muerte de su progenitora –no solamente, al menos–, sino de una “orfandad ontológica” (Yurkievich, 1971: 156) del hombre en tanto humano, un dolor que lo atraviesa desde el nacimiento y que lo acompaña como advenimiento de muerte toda su vida. Por cierto, ya en *Los heraldos negros* –escrito con anterioridad a los acontecimientos biográficos que mencionamos– la voz poética de Vallejo refiere al dolor interior y penetrante que lo ha invadido siempre: “Todos saben que vivo, / que mastico... Y no saben / por qué en mi verso chirrían / oscuro sinsabor de féretro, / luyidos vientos / desenroscados de la Esfinge / preguntona del Desierto (...) / Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo, / grave” (Vallejo, 2013: 101-102). Y no sólo el título del poemario hace referencia al perenne porvenir de la muerte, sino que comienza con el lúgubre verso –que inaugura también toda la obra poética de Vallejo–: “Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo

no sé!” (2013: 25). Verso que condensa el dolor de la vida y la incertidumbre existencial; y algo de esto –creemos– está presente también en *Trilce* XVIII.

Llegamos finalmente a la última estrofa: *Y sólo yo me voy quedando*. “Sólo” como sinónimo de solamente, claro, nos lo indica el acento, pero también de soledad, de la soledad como el único resto, ya que de lo demás ha sido despojado. Luego: *con la diestra, que hace por ambas manos, / en alto, en busca de terciario brazo / que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo, / esta mayoría inválida de hombre*. Quizás sea esta la estrofa más hermética del poema, pero es en la misma medida la más iluminadora y de la que pueden desprenderse más significaciones. La “diestra” aparece, en un principio, como la única compañía del poeta³: la mano del escritor, podríamos pensar. Sin embargo, no cumple una función en sí misma, sino que va en busca del “terciario brazo”, al que el poeta va a adjudicar la función de pupilar al hombre. ¿Cómo podemos pensar, entonces, lo terciario? Frente a las cuatro paredes de la celda, que son cuatro muchas veces, y los dos pares de madres muertas con sus dos hijos de la mano en que se convierten las paredes, frente a la agobiante regularidad de la paridad, lo terciario se presenta como una brecha, está vez liberadora, que emerge sobre la superficie con heroísmo y logra desdibujar un poco la imagen de la celda; se trata de un impulso por salir de la simetría, una búsqueda de imparidad, del lugar de la imperfección, tal vez el único lugar a partir del cual sea posible escribir poesía. La poesía de Vallejo ya no puede ser completud, belleza, lenguaje armonioso; hay una fractura inicial en el hombre –porque el hombre ha venido en falta al mundo– y la poesía debe y sólo puede nacer de esta falta de completud. La estrofa recuerda fuertemente a *Trilce* XXXVI: “¡Ceded al nuevo impar / potente de orfandad!” (Vallejo, 2013: 151), verso en el que la falta –impar, imperfecta– se ostenta como potencia.

Pero el terciario brazo debe pupilar sobre “esta mayoría inválida de hombre”, donde hay, evidentemente, un juego con la locución “mayoría de edad”. Vallejo incorpora estructuras de la oralidad al poema y sustituye algunos de los términos de la fórmula por otros más íntimos y expresivos (Buxó, 1982: 38). En este caso, el agregado del adjetivo “inválida” y la sustitución de “de edad” por “de hombre” agudizan el sentimiento de desamparo adulto del poeta, el cual podemos rastrear a lo largo de todo el poema, y lo presentan como condición del ser. El hombre adulto es un hombre inválido, privado de movilidad, atrapado, es un recluso del tiempo, del espacio y del lenguaje. Y sobre esta reclusión interroga precisamente el poeta: la acción de pupilar se ha de dar “entre mi dónde y mi cuándo”. El poeta pregunta por el espacio y pregunta por el tiempo; es decir, por aquello que lo ha

³ Sin embargo, por no tratarse de una compañía ni paliativa ni reconfortante, creemos que es posible seguir sosteniendo la hipótesis de la doble lectura de “sólo”.

mantenido encerrado en la celda, y esta pregunta está en sintonía con la interrogación que se sostiene en todo el poema –y, de hecho, en todo el poemario–; pero ya sabemos que el pedido de lengua no es en Vallejo jamás correspondido: la voz materna, que es la voz que da lengua, siempre falla. Entonces el fantasma de la muerte regresa y la orfandad se instaura nuevamente, ahora como reclusión final.

Bibliografía

- Buxó, José Pascual (1982). “Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo.” En Buxó, José Pascual. *César Vallejo: crítica y contracritica*. México: UNAM, 11-42.
- Escobar, Alberto (1973). “Las aristas de la temporalidad.” En Escobar, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*. Lima: Villanueva Editor, 124-149.
- Kamenszain, Tamara (s/f). “Testimoniar en oxímoron (El caso César Vallejo).” En Kamenszain, Tamara. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 17-61.
- Ortega, Julio (1971). “La hermenéutica vallejana y el hablar materno.” En Flores, Ángel (comp.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York: Las Américas, 606-620.
- Real Academia Española (2001). “Brecha”. En *Diccionario de la lengua española*, (22.a ed.), Disponible en: <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=64kKZNI> [Consulta: 16/12/2017]
- Vallejo, César (2013). *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada.
- Yurkievich, Saúl (1971). “Trilce XXVIII.” En Flores, Ángel (comp.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York: Las Américas, 155-161.

BENÍTEZ BRAIDA, CINTIA
cintiae.benitez@hotmail.com

**William Wilson: De la figura mítica del *Doppelgänger*
a la ruptura de la conciencia**

Doppelgänger es el vocablo alemán para el doble fantasmagórico de una persona viva. La palabra proviene de *doppel*, que significa “doble”, y *gänger*, traducida como “andante”. El término se utiliza para designar a cualquier doble de una persona, comúnmente en referencia al “gemelo malvado” o para describir el fenómeno por el cual una persona puede ver su propia imagen por el rabllo del ojo. Es el tema más productivo y seductor de la literatura. “Es un reflejo sombrío, un eco fantasmal, un doble que generalmente se complementa con el protagonista, expresando la idea de unión y separación al mismo tiempo.” (Beringheli, s/f).

Su motivo es ancestral: se encuentra en mitos y leyendas bajo la forma de dobles míticos, hermanos rivales y almas gemelas o son un tipo de metamorfo que imita a una persona o especie en particular, generalmente nefasta. El romanticismo se interesa por el fenómeno del doble como materialización del lado oscuro y misterioso del ser humano.

Mario Praz sugiere que cuando el público llama “Frankenstein” a la criatura del doctor Frankenstein no está tan equivocado como parece, pues el monstruo es de algún modo un desdoblamiento de su creador. También Dostoievsky (*El doble*) y Maupassant (*Le Horla*) escriben sobre el doble. Virginia Woolf, en *Orlando* (1928), trata sobre la doble naturaleza humana, sobre nuestra latente bisexualidad, a través de la historia de una mujer que se disfraza de hombre. Oscar Wilde habla del doble en *El retrato de Dorian Gray*, en el que Dorian llega a apuñalar su retrato para desembarazarse de su personalidad maligna y, al hacerlo, se mata a sí mismo, como es el caso del Wilson de Poe. El mismísimo Peter Pan, del escritor escocés James Matthew Barrie, también tuvo problemas con su sombra o doble y hasta el vaquero Lucky Luke, de Morris y Goscinny, se pelea con su sombra, a ver quién dispara más rápido. Incluso otro personaje de cómic como Spiderman, en uno de los episodios más conocidos de sus aventuras, tiene que enfrentarse a su “yo” oscuro.

En las siguientes páginas presentaré un análisis crítico sobre el cuento “William Wilson” de Edgar Allan Poe, escritor cuyo trabajo ha sobrevivido brillantemente a la corrosión del tiempo para ocupar un lugar en la literatura universal. Considerado uno de sus mejores relatos, es el retrato de un hombre que se encuentra en eterno conflicto con su doble, una historia del *Doppelgänger*, dirá Rolando Costa Picazo (2010), un camino hacia la locura y la alienación; una guerra exhaustiva contra su propia conciencia. Ya Cortázar iniciará su compilación de los cuentos completos con esta obra para marcar lo que el asesinato de la conciencia provoca.

En 1839 Poe escribió uno de sus relatos más celebrados: “William Wilson”. Es narrado en primera persona, como es el caso de “Morella”, y retoma con fulgurante energía la figura del doble. Tiene la originalidad de que en él el *Doppelgänger* da vida a la pugna entre

el individuo y su conciencia. En ese sentido, cobra pleno significado el epígafe del relato: “¿Qué decir de ella? ¿Qué decir de la torva conciencia, ese espectro en mi camino?” (Chamberlayne, Pharronida).

Al inicio de la obra, William Wilson nos cuenta el extraño suceso del que ha sido víctima, cómo ha sido “esclavo de circunstancias que escapan al control humano”. Se nos presenta ya a sí mismo como un sujeto perverso, miserable, que ha cometido numerosos delitos: “No quisiera, aunque pudiera, aquí ni hoy incluir una relación de mis años últimos de indecibles miserias e imperdonables crímenes”.

Tras esta breve autopresentación, William Wilson nos cuenta cómo ingresó en un viejo colegio gótico, el cual describe y sitúa en una “brumosa” villa de Inglaterra, lugar que lo circunscribe, lo excluye y aísla de la realidad cotidiana. La descripción de la vieja escuela nos permite entrever que no sólo la figura de William Wilson es la que se duplica: el narrador cuenta cómo en aquella casa era fácil perderse y no saber con certeza en cuál de los dos pisos se estaba por su perfecta duplicidad. Volviendo a la figura del narrador, en este caso, es comparable con Roderick Usher y los narradores de “Ligeia”, “Berenice”, “Eleonora” y “Morella”. A los quince años, su carácter dominante le permite ganar ascendencia sobre todos sus condiscípulos de escuela, salvo uno: un tal William Wilson, alguien que por extraña coincidencia se llama igual que él. Si en un primer momento el doble es un amigo, luego empieza a competir con el original: pretende oponerse a su dominio arbitrario sobre los demás. Éste es el único entre todos sus compañeros que se atreve a competir con William Wilson a todos los niveles: estudios, deportes e incluso en riñas o discusiones, negando su superioridad y entrometiéndose e interfiriendo en su “mandato”. Hay constancia de que, tanto en Escocia como en Richmond (tras su estancia europea de cinco años), Poe era líder de sus compañeros, buen deportista, superior intelectualmente. Es decir, ejercía el mismo dominio altivo sobre los otros que el William Wilson de su relato.

Su insistente antagonismo es extremadamente hiriente por el tono de suficiencia que oculta bajo un aparente aire protector, aunque como dice William Wilson, podía ser también que se comportase así para mortificarlo y humillarlo más. Sin embargo, nadie advierte esta situación. Los alumnos de clases superiores tal vez piensan que son hermanos; si así fuera, tendrían que ser gemelos, pues nacieron el mismo día y el mismo año.

Cuando nos encontramos frente a un caso de *desdoblamiento*, dirá Elena Otto Cantón (s/f), caben dos posibilidades: que las dos encarnaciones de un mismo individuo se excluyan mutuamente, con lo que queda descartada cualquier posible interacción entre ellas (como ocurre en el caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde en la obra de Stevenson) o que ambas

coexistan en un espacio y un tiempo, siendo posible entonces la interacción, incluso verbal, entre ellas. Este último es el caso de *El doble*, de Dostoievski, por ejemplo, pero también de la obra que nos ocupa, en la que los dos William Wilson no sólo confluyen en un mismo marco espacio-temporal, sino que establecen una relación.

Por otra parte, la relación entre ambas encarnaciones puede ser de diversa naturaleza, yendo desde la semejanza total hasta el contraste más radical, lo cual puede ser llevado al extremo en el caso de que una de las dos encarnaciones sea una entidad no humana, como ocurre en *El retrato de Dorian Gray*. Dicha relación puede atravesar incluso varias etapas. En el caso de "William Wilson" nos enfrentamos a una semejanza inicial parcial que se irá acentuando progresivamente, pero que se centra especialmente en el plano físico.

El rival del protagonista sólo se diferencia en un aspecto: un defecto en los órganos vocales que lo obliga a hablar en un susurro apenas perceptible. Este inoportuno antagonista se dedica a perfeccionar una imitación del protagonista de tal modo que su extraño susurro se convierte en el eco mismo de su voz. No hay duda posible: además de que viste exactamente igual, le intuye en cada uno de sus actos. No obstante, William Wilson reconoce que si hubiese aceptado aquellos susurrantes consejos, habría sido un hombre mejor y feliz.

El propio William Wilson reconoce lo extraño de su relación, afirmando que, debido a la inevitable afinidad de caracteres entre ellos, si no hubiese sido por lo anómalo y tenso de la situación, probablemente su relación habría podido desembocar en amistad:

Es difícil definir o siquiera describir mis verdaderos sentimientos hacia él. Formaban una abigarrada y heterogénea mezcolanza: un tanto de animosidad petulante, que no era sin embargo odio, cierta estima, más respeto, mucho temor y un mundo de inquieta curiosidad.

Pero lo verdaderamente extraordinario tendrá lugar cuando al intentar William Wilson gastarle a su homónimo una broma pesada durante la noche y acercarse a él mientras duerme, descubre que ambos son exactamente idénticos:

Mis ojos se fijaron entonces en su rostro. Lo miré y sentí que se me helaba el cuerpo y que un entumecimiento me envolvía, mi corazón me latía con fuerza, las rodillas me temblaban, y mi espíritu se sentía presa de un horror absurdo pero intolerable. Jadeando, bajé la lámpara hasta acercarla a la misma cara. ¿Eran éstos... éstos, los rasgos de William Wilson? Bien veía que eran los suyos, pero me estremecía por efecto de la calentura al imaginar que no lo eran. Pero, entonces, ¿qué había en ellos que me confundía de tal manera? Lo miré mientras mi cerebro daba vueltas en un torbellino de pensamientos incoherentes. No era ése su aspecto... no, no era así cuando estaba despierto. ¡El mismo nombre! ¡El mismo rostro! ¡El mismo día de ingreso en la escuela! ¡Y su incomprensible obstinación en imitar mi actitud, mi voz, mis costumbres, mi figura!

Tras este terrible altercado con su antagonista durante la noche, deja la escuela. Huye aterrizado al comprobar la extraordinaria semejanza entre él y su réplica, semejanza que era imposible que se pudiera reconocer al rayo del sol. Desde entonces, el otro William Wilson, implacable, lo persigue para hacerle oír su susurro acusador en los momentos álgidos de su vida disoluta.

Ingresa en la escuela preparatoria de Eton. Durante una orgía secreta en su cuarto, irrumpe un criado para avisarle que lo necesitan con urgencia en la puerta. Cuando sale, distingue en la penumbra a un joven de su misma talla que viste una bata a la moda igual a la suya. No puede ver sus facciones. Se abalanza sobre él y murmura con petulante impaciencia: “William Wilson”.

Ingresa en Oxford, donde no tarda en familiarizarse con las innobles artes del jugador profesional. No le tiembla la mano cuando despoja de su dinero a su condiscípulo Glendinning, a quien suponía una persona de muchos recursos. En definitiva, no lo era y lo deja en la ruina absoluta. En la vida real era Poe quien siempre adquiriría deudas de juego; podría decirse que Glendinning aparecería como su copia en este caso. En ese preciso instante aparece el otro Wilson embozado en una capa; el penetrante susurro interrumpe la sesión de juego para denunciar sus malas artes. Al final lo desenmascara en sus asuntos más turbios, y destruye todo aquello que consigue, aunque sin mostrarle jamás su cara. Una vez desenmascarado, se le invita a abandonar Oxford, y por lo pronto, a dejar la habitación. Le entregan otra capa, idéntica a la suya. Nadie había reparado en que ya tenía la propia en su brazo, lista para ponérsela. Aterrorizado, se la echa encima y abandona el lugar.

Pero huye en vano. El otro Wilson se le aparece esté donde esté; ya sea Viena, París, Berlín o Moscú. Se cruza en su camino para malograr actos o frustrar planes que, de llevarse a cabo, habrían culminado en un perjuicio irreparable.

En Roma, durante el carnaval, escena que retoma otra de las grandes obras reconocidas de Poe como “La muerte de la máscara roja”, justo cuando está a punto de encontrarse con la bellísima esposa del duque napolitano Di Broglio, una mano se posa en su hombro y a su oído llega el fatídico susurro. Se vuelve hacia él para aferrarse violentamente a su cuello. Tiene un disfraz idéntico al suyo: el de un noble español de capa y espada. Incontenible, lo vapulea y lo obliga a un duelo definitivo en una recámara contigua de las muchas que había en el palacio. Fuera de sí, le atraviesa el pecho con su espada en repetidas ocasiones. De pronto, le parece ver en un espejo su propia figura pálida y ensangrentada. Mas insiste en pensar que es su homónimo, aunque idéntico a él hasta en los más mínimos detalles.

Finalmente, ambos se han fundido en uno solo. De hecho, las últimas palabras confirman dicha fusión:

—Has vencido y me entrego. Pero también tú estás muerto desde ahora..., muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza. ¡En mí existías..., y al matarme, ve en esta imagen, que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo!

En conclusión, en la obra de Poe el doble actúa como una especie de Yo mejor y conminador que persigue por toda Europa a William Wilson hasta que éste lo mata. También el auténtico William Wilson queda muerto para el mundo desde que se asesina a sí mismo, a su mejor yo, siendo su homónimo como una especie de ángel amonestador. Los personajes de Poe no dirigen sus vidas, sino que se ven arrastrados muchas veces por las circunstancias y por sus propios sentimientos e instintos. Normalmente no toman decisiones, sino que sobreviven a la vida como pueden; no hay decisiones, sólo un dejarse llevar.

Es difícil separar la obra de Poe de las circunstancias de su vida por el fuerte carácter autobiográfico de la obra. La vida de alcohol, arrabal, trampas, juegos de Wilson fue también vivida por Poe, y también la sensación final de abandono y fracaso, de querer matar o morir. El “otro” William Wilson es algo así como una conciencia que intenta acercarlo de nuevo al bien, aunque él irremediablemente sigue cayendo en el mal. Wilson tiene algo de esquizofrénico, no se sabe si su doble es real o una ensoñación, una visión que él tiene y que le habla con susurros. También Poe padeció tales estados. De hecho, apareció medio muerto y alcoholizado en octubre de 1849. Fue trasladado a un hospital y, poco después, moría.

El cuento “William Wilson” es autobiográfico en el sentido de que la locura que bordea al protagonista, su escisión de personalidad, su entrega a la vida depravada y su posterior arrepentimiento, el estado tormentoso que se relata, son los del propio Poe.

El destino de los dobles es extraño, abundan las interpretaciones psicoanalíticas. El segundo Wilson podría representar el superyó, según las teorías freudianas. Según las jungianas, es la sombra o la contraparte del yo consciente, o el inconsciente que la persona reprime. Otros autores sostienen que es la proyección astral, segundo cuerpo o espiritualidad en que habitará después de la muerte y que en vida se manifiesta en el sueño, los trances o inclusive bajo la anestesia. Sin embargo, los impulsos, las palabras y los actos que ejecutamos tal vez pertenezcan a una voluntad ajena, a nuestro *Doppelgänger*; el peor de los casos no sería toparnos con él, sino la posibilidad de que nosotros mismos seamos la réplica, el *Doppelgänger* de algún ser infausto que se manifiesta en los espejos.

Bibliografía

- Beringheli, Sebastián (s/f). “‘William Wilson’: Edgar Allan Poe; relato y análisis”. Disponible en <http://elespejogotico.blogspot.com.ar/2008/07/william-wilson-edgar-allan-poe.html> [consulta: 13/11/17]
- Bowra, C. M. (1969). “Edgar Allan Poe”, cap. VIII de *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus.
- Costa Picazo, R. (2010). *Cuentos completos de Edgar Allan Poe*. Volumen I. Buenos Aires: Colihue.
- Escuela de escritura creativa (2015). “Género fantástico, según Tzvetan Todorov”. Disponible en <http://www.escueladeescrituracreativa.com/teoria-literaria/genero-fantastico-segun-todorov/> [Consulta: 15/12/17].
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- Otto Cantón, E. (s/f). “El tema del doble en ‘William Wilson’”. Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/wwilson.html> [Consulta: 30/11/17]
- Pérez Amores, J. Y. (s/f). “Tres momentos del doble (puntos clave)”. Disponible en <https://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Estudios%20T-Tres%20momentos%20del%20doble.htm> [Consulta: 20/12/17]

Bohnhoff, Leandro: “*Nueve ensayos dantescos* de Borges y la ética del lector inocente”

BOHNHOFF, LEANDRO
leandro.bohnhoff@gmail.com

***Nueve ensayos dantescos* de Borges y la ética del lector inocente**

“No he leído (nadie ha leído) todos los comentarios dantescos” (Borges, 2016: 99) dice Borges en las primeras líneas de “El falso problema de Ugolino”. Ya desde el comienzo partimos de la irreverencia (hablará sobre la *Comedia* sin conocer todo lo que se ha dicho sobre ella, actitud que obvia el enciclopedismo superviviente de la época) y la ironía (¿quién tiene tiempo y deseo de leer todos los comentarios alguna vez escritos sobre la obra de Dante?) como modos de abordaje a una obra tan monumental y universal como lo es la *Comedia*. Estas primeras líneas se pueden leer como una alerta sobre el tipo de comentario que nos ofrecerá la letra borgeana: la totalidad quedará de lado (por totalitaria¹). Entonces, el ensayo se dedicará a analizar solo una parte muy mínima de la obra. En el canto XXXIII del *Infierno*, Ugolino de Pisa narra la muerte de sus hijos en la Prisión del Hambre para culminar manifestando, en el verso 75, que el hambre pudo más que el dolor. El problema surge de la forma en que *se debe* interpretar dicho verso. La opinión mayoritaria, ya desde los comentaristas antiguos, no ve ninguna dificultad: mientras que el dolor no pudo matar a Ugolino, sí pudo el hambre. Por su parte, ya intérpretes más modernos visibilizan la posibilidad de interpretar el verso como una confesión —Ugolino habría terminado por canibalizar a sus hijos—, interpretación que los diversos comentaristas caracterizan de controversia inútil, improbable pero lícita e, incluso, deliberadamente misteriosa (ya esta última más cara a la visión borgeana).

Después de presentado el *incipit* del ensayo, Borges se aboca a ciertos detalles de los versos mencionados, no sin antes hacer referencia nuevamente a la *inútil controversia*. Según la cita incluida, Casini había caracterizado así el problema interpretativo por considerar que la conjetura sobre el canibalismo de Ugolino es “contraria a la naturaleza y a la historia” (Borges, 2016: 99). Al incorporar dicha cita textual y retomar el adjetivo “inútil” que incluye, Borges deja entrever un valor fundamental de su quehacer ensayístico: en contra de todo lo que pueda ser natural e histórico (es decir, ideológico o moral²), le interesa seguir por el camino de la inutilidad³. El primer detalle que menciona es el ruego unánime de los hijos de Ugolino para que éste tome la carne que engendró. Borges *sospecha* que “se trata de una de las muy pocas falsedades que admite la *Comedia*” (Borges, 2016: 100) por considerarla

¹ “[S]i pudiéramos leerlo [el poema de Dante] con inocencia”, dice Borges, “lo universal no sería lo primero que notaríamos y mucho menos lo sublime o lo grandioso. Mucho antes notaríamos, creo, otros caracteres *menos abrumadores* y hartos más deleitables” (Borges, 2016: 83-84). La monumentalidad de la obra dantesca, por gigante y total, es abrumadora.

² En el sentido nietzscheano de los términos.

³ Entendemos “lo inútil” como homólogo a “lo neutro” que postula Barthes en *Lo Neutro*. Es aquello que “desbarata el paradigma”; “un vaivén, una oscilación amoral”. “Como valor (proveniente de la región Pasión)”, dice Barthes, “lo Neutro correspondería a la fuerza por medio de la cual la práctica social barre e irrealiza las antinomias escolásticas” (Simón, 2012: 116-117).

inverosímil. Aquí debemos detenernos brevemente en dos cuestiones importantes: el modo conjetural y la ironía, nuevamente. En los más de trece mil versos que componen los tres volúmenes de la *Comedia*, cuyos *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso* están plagados de seres sobrenaturales, espacios irreales y escenas misteriosas, que el ruego de la prole de Ugolino sea una de las pocas cuestiones inverosímiles de la obra sugiere, por lo menos, un tono irónico. Tono que, dentro del modo conjetural⁴, responde a un propósito: desprendernos de la unidireccionalidad moral del sentido para habitar plenamente la incertidumbre en la que simbolizar también es sugerir, porque los personajes son antes “sartas de palabras”, es decir, “textura verbal”, que personalidades de la historia. Ésta es la problemática central sobre la que se articula el ensayo: confundir arte con realidad. Por esta razón, el verso en cuestión, el segundo y principal de los detalles en los que se detiene, vale más por su “ondulante imprecisión” que por su rigurosidad histórica. Dejamos el “tiempo real” de la historia para habitar el “ambiguo tiempo del arte”. Nos desplazamos así de la imposición del *deber* a la *conveniencia* de la ambigüedad artística.

En “El encuentro en un sueño”, Borges nuevamente se atiene a la lectura del detalle y el modo conjetural para hacer derivar la escena de la primera aparición de Beatriz a partir de un capricho del autor: fue escrita para imaginar el encuentro nunca concretado entre Dante y Beatriz. Para Borges, dos elementos son confirmación de esto. Por un lado, a pesar de que Dante tuvo intenciones de crear una procesión bella, resultó ser de una “complicada fealdad”. Por otro, la severidad de Beatriz se impone como exagerada. Frente al monumento de interpretaciones alegóricas que proponen toda una serie de comentaristas, Borges “mancha” la obra con las pulsiones pasionales del autor: “con espantoso amor, con ansiedad, con admiración, con envidia” (Borges, 2016: 135). Avanzando en su afán imaginativo del momento más deseado, la escena emerge como un sueño tajado por “tristes estorbos”. Este movimiento ensayístico tramposo en el que se confronta la opinión docta con una interpretación pasional ya aparece desde el comienzo del ensayo, de otro modo. Allí Borges presenta el tema, remite a una cita de autoridad y expresa su propósito de escritura, gestos formales que falsean las expectativas del lector, ya que lo que sigue de propia producción tiene un tenor completamente diferente al de los textos de vertiente académica. Cabe destacar

⁴ El modo conjetural se puede entender en los términos en que lo plantea Darío González: “La clave de una literatura como la de Borges estaría (...) en la deriva de un pensar que no se ha dado todavía a sí mismo una orientación determinada, si bien reconoce ya el trazado de diferentes itinerarios posibles” (González, 2001: 75). Así, el modo conjetural sería una puesta en juego de la mencionada deriva (la muestra, no la nombra), sin optar por inclinaciones definidas, sino, más bien, insinuar todas al mismo tiempo para explotar la fuerza de lo potencial. En otro momento, González aclara a propósito del pensamiento conjetural borgeano: “pensamiento que no solo carece de la simple certidumbre respecto de tal o cual cosa sino también de ‘la certidumbre de la incertidumbre’” (González, 2001: 76-77).

que aparece otra oposición binómica en este ensayo, que es la confrontación de la justificación lógica frente a la poética. En reiteradas ocasiones, se puede inferir que la opción siempre más conveniente para Borges es la ligada a las cuestiones poéticas (de *poiesis*), es decir, creativas y *lúdicas*.

Por último, nos encontramos con el cierre de esta serie de ensayos, “La última sonrisa de Beatriz”. Allí Borges discurre sobre la escena presente en el canto XXXI del *Paraíso*, en la que Dante ve por última vez a Beatriz. En el *incipit*, deja en claro que comentará “los versos más patéticos que la literatura ha alcanzado”, pero que lo hará atendiendo a una escucha no realizada antes, porque “la trágica sustancia que encierran pertenece menos a la obra que al autor” (Borges, 2016: 136). Nuevamente, se puede leer, por lo menos, una osadía, si no una irreverencia, en su declaración de propósito. La *Comedia* es una obra hartamente analizada, desde los niveles de significación (literal, moral, alegórico y anagógico) hasta su estructura formal, pasando por los famosos tercetos con *terza rima*. Si todos esos trabajos interpretativos no escucharon enteramente la escena, es porque Borges quiere una escucha diferente, una que vibre en simpatía con el penar del autor. “¿Cómo interpretar lo anterior?” (Borges, 2016: 137). Nuevamente, las interpretaciones alegóricas (esas que se atienen al *logos*) quedan descartadas, por frías⁵. El deseo y el goce, entonces, son factores decisivos en esta lectura borgeana. Los comentarios que se quedan en el consentimiento que expresa la sonrisa de Beatriz, esa que comunica la aceptación de la plegaria de Dante porque logró la piedad del cielo (es decir, por sus características personales⁶ –del personaje Dante–, por su *ethos*), apenas rozan la superficie de la escena. La atenta escucha borgeana se detiene en el *pathos* que acontece en el terceto citado. No porque haya que prestar atención a lo que el autor busca suscitar en la audiencia en términos emocionales, sino porque es necesario escuchar lo que padece (experimenta) el autor en la escritura de los versos. Lo fundamental es “una sonrisa y una voz, que él sabe perdidas” (Borges, 2016: 138). Allí, el peso está en la tristeza que genera la consciencia de la pérdida. La *Comedia*, como la *Vita nuova*, son andamiajes extremadamente complejos que sirven de sustento para lo único que le importó a Dante: volver a encontrarse con Beatriz. Un juego melancólico, dice Borges.

⁵ No quisiéramos dejar de mencionar el tono intensamente burlón e irónico de la adjetivación. Sin embargo, podemos (deseamos) leer no solo una de las modalidades del ensayo borgeano, sino, también, una teoría de la lectura en ciernes o vaticinada.

⁶ Recordemos que el mismo Borges, en el “Prólogo” de la serie de ensayos que estamos analizando, retoma las mismas palabras de Dante acerca de cuál era el sujeto de la *Comedia*: “literalmente, el estado de las almas después de la muerte y, alegóricamente, el hombre en cuanto, por sus méritos o deméritos, se hace acreedor a los castigos o a las recompensas divinas” (Borges, 2016: 88).

“Que un desdichado se imagine la dicha nada tiene de singular” (Borges, 2016: 138). El dejo burlón y simpático del comentario también importa un propósito fundamental del recorrido que Borges realiza en los *Nueve ensayos dantescos*. Hay una búsqueda de lo singular (el detalle, de esta manera, es un gesto irreverente, pero, al mismo tiempo, un método fragmentario de ir al encuentro con lo imperfecto –valor borgeano–). En otras palabras, si es una característica muy humana y común fantasear una realidad mejor en momentos de desgracia, entonces la clave está en las diferencias que el padecimiento de la desdicha imprime en la obra del desdichado. Por eso, si para Chesterton el énfasis del oxímoron “pesadillas de deleite” está en el deleite, en Dante el sentido de la contradicción propende a la pesadilla. Pero el gusto por la diferencia no se queda allí. La Rosa, que se encuentra lejana, se le aparece nítida a Dante (porque “disfrutaba entero (...) de su hermosura” [*Paraíso*, XXX, 118-119]⁷). “Esa contradicción”, dice Borges, “(...) constituye *tal vez* el primer indicio de una *discordia íntima*” (Borges, 2016: 139; el resaltado es propio). Las diferencias –ya mencionamos la de la obra con otras obras (los diferentes balances del oxímoron)–, también incluyen aquellas que se dan en el doblez del sujeto que deja marcas en su escritura. Antes de precisar esta afirmación, continuemos un poco más por el camino pautado en el ensayo. A la contradicción lejanía/nitidez, se le suma un evento digno de los sueños: en un instante irreal, Beatriz desaparece de su lado y sube a uno de los círculos de la Rosa, desplazada su presencia por la de un anciano (desplazamiento detestable si no lo leemos con frigidéz). Los comentaristas remarcan que Dante personaje no se lamentó por su desaparición, porque esa reacción, netamente terrenal, ya no tenía lugar en el paraíso, gracias a un esfuerzo purgatorio del personaje principal. Sin embargo, “[e]llo es verdad”, dice Borges, “si atendemos al propósito del poeta; erróneo, si atendemos al sentimiento” (Borges, 2016: 139). Entre propósito y sentimiento, se abre un espacio en el que el sujeto se hace y deshace: Dante escribe la *Comedia* para imaginar que estaba con Beatriz, pero la consciencia de que el encuentro era imaginario deforma la visión. Por eso, si dice “y aquella que lejana / parecía, riéndose miróme; / y se volvió a la eterna fontana” (*Paraíso*, XXXI, 91-93), Borges *escucha* una risa aparente y una retirada eterna. Así, la intención de elevar el espíritu, del protagonista y del lector, a través de la experimentación de lo divino se produce a costa de la desdicha patética del autor.

Ante la pregunta por los rasgos distintivos de la crítica borgeana, Beatriz Sarlo (cfr. Sarlo, 1997: 35-37) identifica en particular la brevedad, la centralidad del detalle y el gusto

⁷ La traducción consultada de la *Comedia* es la realizada por Ángel Crespo. Alighieri, Dante (2008): *Paraíso*. Barcelona: Seix Barral.

por lo menor. Las primeras dos son características que aparecen en los ensayos analizados en este trabajo (junto con el tono irónico, el estilo irreverente y el modo conjetural). Deteniéndose en el rasgo de la brevedad, Sarlo postula que es un principio de orden, puesto que le permite gobernar la proliferación y el capricho. La observación es precisa, aunque, a nuestro entender, escasa. En la brevedad de los ensayos de Borges se pueden leer otros aspectos que creemos más cercanos a su modo de lectura. Por ejemplo, la brevedad de Borges pone en acto la fuerza indeterminada del instante, es un intento de insinuar aquello que lo conmovió íntimamente en la lectura de las obras sobre las que discurre ensayísticamente. También es una forma de hacerles trampa a las ansias moralizantes de totalidad: la brevedad le garantiza la productividad conveniente de lo fragmentario (idea que tomamos de Barthes). Incluso eso también se podría afirmar de su gusto por el detalle. A propósito de la centralidad del detalle, Sarlo dice: “Es un lector confiado en el poder semántico de la metonimia” (Sarlo, 1997: 36). Pero la metonimia borgeana requiere de una precisión porque, si tenemos en cuenta el tipo de lectura que practica, el segundo término del tropo es siempre incompleto: el todo al que la parte remite es siempre inacabado, es siempre diferente, se desplaza incesantemente. Así, si el pedido coral de los hijos de Ugolino simboliza su mentira, “simbolizar” es sinónimo de “sugerir” porque la mentira no es una realidad plena: existe a riesgo (afortunado) de ser desplazada por otra cosa, que es lo que hace de la materia textual la arena movediza que atrae a Borges. Retomando el tema de la brevedad, Sarlo menciona algo importante de su funcionamiento: sirve para desarrollar un tipo de argumentación que avanza rápidamente y que no necesita fundamentar cada uno de sus postulados; esa metodología argumentativa lo distancia completamente de la crítica académica. “La brevedad como forma le permite a Borges instalar un tipo de argumentación impulsada por el deseo –para no usar la palabra *capricho*–, impulsada por una relación deseante con la literatura” (Sarlo, 1997: 36). Esta observación es fundamental para comprender lo que Alberto Giordano define como “la ética del lector inocente” (Giordano, 2017: XXXI-XLVII) que Borges lleva a la praxis.

En el prólogo a los *Nueve ensayos dantescos*, Borges imagina la posibilidad de leer la obra de Dante con inocencia, acercamiento que permitiría notar “caracteres menos abrumadores y hartos más deleitables”, junto con su “variada y afortunada invención de rasgos precisos” (Borges, 2016: 83-84). Frente a las “supersticiones” (analizadas a partir del ensayo “La supersticiosa ética del lector”) de los prejuicios tomados como evidencias, de la imposición de criterios de valoración y de las creencias convencionales o fingidas, el punto de vista ético que adopta Borges (si entendemos como ética “el arte de vivir las intensidades literarias” [Giordano, 2017: XXXII]) se asemeja al de la figura del “lector común” (que

Giordano toma de Virginia Woolf), entendido como un “lector capaz de decidir sobre la grandeza poética de las obras que lo conmueven sin recurrir más que a su ‘instinto’ y sin pretensiones de sabiduría perdurable ni de objetividad” (Giordano, 2017: XXXI). De esta manera, los procedimientos ensayísticos de Borges responden y practican una búsqueda del “hecho literario” (“promesa de sentido que vive de su aplazamiento”, dice Giordano). En este sentido, aligerar su discurso de certidumbres teóricas o historiográficas y desprenderse de valoraciones consensuadas e intimidatorias le permiten participar del acontecimiento paradójico que es el acto literario (cfr. Giordano, 2017: XXXIV).

La propuesta de análisis de estos tres ensayos de Borges nos presentó un hallazgo casual que creemos vale la pena mencionar. En “El falso problema de Ugolino”, Borges les reprocha a los comentaristas haber creado un problema de lectura por haber confundido realidad con arte (lo llamaremos *primer binomio*). En medio de su defensa de la incertidumbre como potencia fundamental del arte, desliza una visión pertinente para la crítica literaria: “todos propendemos a creer que hay una forma separable del fondo y que diez minutos de diálogo con Henry James nos revelarían el ‘verdadero’ argumento de *Otra vuelta de tuerca*” (Borges, 2016: 102). Esto es, para habitar la multiplicidad de opciones que permite “el ambiguo tiempo del arte”, el autor no puede ser considerado el origen y garante del sentido. El *segundo binomio* se halla en “El encuentro en un sueño”: la oposición entre una lectura lógica frente a otra poética. Allí, Borges identifica una “mueca” del autor de la *Comedia*: jugando, escribió la obra para intercalar un encuentro imaginario con su amada, pero, al hacerlo, experimentó que, al igual que en un sueño, la escena quedó teñida de tristeza. Allí donde el autor dice algo, las palabras quieren decir otra cosa. Por último, en “La última sonrisa de Beatriz”, nos encontramos con el *tercer binomio*, que se da entre el propósito y el sentimiento del poeta. Dante tuvo la intención de imaginar para estar con Beatriz, pero la deformación de la visión deja entrever algo del orden de lo experiencial: al imaginar escribiendo, la ficción se le hizo más palpable, lo que le produjo una desdicha duplicada. Arte antes que realidad, poética antes que lógica, sentimiento antes que propósito: esas son las elecciones que hacen a la ética borgeana. Después de “La muerte del autor” de Roland Barthes y “¿Qué es un autor?” de Michael Foucault, hoy podríamos decir que el autor que vuelve (vuelve porque ha muerto; Borges mismo lo mató cuando lo declaró innecesario e inconveniente para garantizar el sentido de la obra) en la “lectura inocente” de Borges no es el individuo biográfico, sino que es el que aparece en su desaparición, el sintiente que gesticula en su poética. Parafraseando a Giorgio Agamben (2005), el autor se hace presente como gesto (si entendemos “gesto” como lo que permanece inexpresado en el acto de expresión). “[E]l

autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central” (Agamben, 2005: 87).

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2005). “El autor como gesto” en *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Borges, Jorge Luis (2016). “Nueve ensayos dantescos” en *Borges. La cifra. Nueve ensayos dantescos. La memoria de Shakespeare. Atlas/Los conjurados*. Buenos Aires: Sudamericana.

Giordano, Alberto (2017). “Borges ensayista. La ética de un lector inocente” en *Borges esencial*. Barcelona: Alfaguara.

González, Darío (2001). “La lógica de la lectura escéptica” en *Co-textes* N° 38, pp. 71-89. Montpellier: Éd. Du CERS.

Sarlo, Beatriz (1997). “Borges: un fantasma que atraviesa la crítica” en *Variaciones Borges 3*. URL: <https://www.borges.pitt.edu/journal/variaciones-borges-3>. [Consulta: 07/08/2017].

Simón, Gabriela (directora) (2012). *El vocabulario de Roland Barthes*. Córdoba: Comunicarte.

CABRAL, ROCÍO
rochi_ayp@hotmail.com.ar

Desde afuera hacia adentro.
La figura del mestizo en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso

La (re)construcción del mestizo como modo de evitar el desgarramiento de las oposiciones

Gómez Suárez de Figueroa, quien sería conocido como el Inca Garcilaso de la Vega, nace en 1539, hijo de un capitán español y de una joven princesa incaica. En sus *Comentarios Reales* dirá: “Yo nací ocho años después que los españoles ganaron mi tierra y, como lo he dicho, me crié en ella hasta los veinte años, y así vi muchas cosas de las que hacían los indios en aquella su gentilidad, las cuales contaré diciendo que las vi” (*Comentarios reales*, Libro I, Capítulo XIX). Este hecho que menciona, es decir, el haber vivido toda su infancia y su juventud con los incas, configurará una incorporación del pasado del incario en su vida, ya que, como el dirá, “lo mamó de la leche materna”.

No obstante el noble linaje de su sangre, el Inca fue una figura marginal; su padre abandonó a su madre para casarse con una dama noble y su madre acabó con un soldado de orden inferior. Pupo-Walker señala que el Inca siempre fue un mestizo y un bastardo que vivió suspendido hasta el final de sus días en un limbo entre las culturas disímiles que confluían en su ser, lo cual no impidió sino que contribuyó a que se convirtiese en “símbolo primario del mestizaje y la conquista que se iniciaba entonces en el Nuevo Mundo; y al cabo de siglos, él también llegaría a ser una de las figuras más admirables y discutidas que han producido las letras americanas” (Pupo-Walker, 1982: 5).

La figura del Inca es una figura doblemente compleja: en su interior coexisten dos imágenes de rechazo social: por un lado, la de lo indio vinculada con lo bárbaro, y por el otro, la del bastardo, relacionada con lo ilegítimo. Su proyecto, entonces, será buscar el revés de estas dos imágenes y crear una figura social y cultural que funcione como el símbolo de lo civilizado y lo legítimo en el régimen de una nueva América. Se trata, entonces, de erigir una nueva figura del mestizo, de volver a construirla, para que, corrida del lugar marginal que se le asignaba, se la redescubra no como símbolo de lo ajeno, de lo que está por fuera, sino como emblema de lo que está bien adentro, en lo profundo de lo americano.

Podríamos decir que la obra de Garcilaso, fundamentalmente los *Comentarios*, es una búsqueda lo que el filósofo y antropólogo Rodolfo Kusch denomina “el centro mediador, el pivote simbólico que articule lo de arriba con lo de abajo” (Kusch, [1978] 2007: 16). La figura del mestizo como símbolo de lo propio americano cumplirá ese rol en la obra de Garcilaso y también en su vida; en este sentido, como plantea Kusch, lo simbólico opera como “el puente meta-racional que pareciera tender lo absoluto al sujeto para que éste logre constituirse en medio del desgarramiento de las oposiciones” (Kusch, [1978] 2007: 8).

El mestizo como traductor e intérprete

En los *Comentarios*, pareciera que el conflicto fundamental entre españoles e indios es de funcionamiento de la lengua como instrumento de comunicación, como destaca Beatriz Pastor. El Inca señala que “La causa principal de esto [la violencia de la conquista] es la gran confusión de lenguas por la cual no se comunican unos con otros”, enunciado dónde subyace la idea de que la incompetencia lingüística cierra la comunicación abriendo camino hacia la violencia (Pastor, 1998).

Durante todos los *Comentarios* se hace evidente una lectura de lo lingüístico como un elemento nuclear para la armonía de los pueblos. El Inca insiste en que la violencia, la animalidad, la brutalidad, son resultado directo de la imposibilidad de comunicarse, y por lo tanto de entenderse. Esta lectura se hace evidente en pasajes como el siguiente:

Cada provincia, cada nación, y en muchas partes cada pueblo, tenía su lengua por sí, diferente de sus vecinos. Los que se entendían en un lenguaje se entendían por parientes, y así eran amigos y confederados. Los que no se entendían, por la variedad de lenguas, se tenían por enemigos y contrarios, y se hacían cruel guerra, hasta comerse unos a otros como si fueran brutos de diversas especies” (*Comentarios reales*, Libro I, Cap. 14)

Alberto Escobar (1971) expone que este problema de comunicación se vincula rápidamente en los *Comentarios* con el de verdad histórica (entre tanta confusión, ¿cómo puede conocerse lo que efectivamente sucede en la conquista?), en donde Garcilaso encuentra el sitio para afirmarse a sí mismo, mestizo, hablante de español y también de quechua, en la labor que para él constituye su destino histórico y simbólico: la de traductor e intérprete, única figura capaz de mediar en ese intercambio brutal que confluye siempre en la crueldad.

Para Garcilaso, la “verdad”, la “autenticidad” de la historia, debía cotejarse con la “propiedad lingüística”, ya que era en ese diálogo donde se ponían de relieve las actitudes de los dialogantes. Es en esa posibilidad de diálogo anulada por la incomprensión donde empiezan a jugar las disposiciones de los actantes y su intención de vincularse (o no) con el otro: aquí lo lingüístico adquiere un carácter más complejo, no incluye solo el entenderse sino la voluntad de hacerlo, e incluso la posibilidad, en términos culturales y psicológicos. Esto implica que el conflicto lingüístico se amplíe en su noción, y que, como señala Escobar, asuma “dimensiones exactas al ser propuesto como conflicto entre la timidez y el dogmatismo, entre la desconfianza del nativo y el gesto arrogante del conquistador o del cronista” (Escobar, 1971: 13, 14).

Esto debe entenderse de manera precisa. No se trata de reducir el conflicto de la conquista a un mero problema de comunicación, sino de encontrar un modo de entender de qué manera la lectura lingüística de ese encuentro le permite al Inca pensarlo en términos de un diálogo, y de un diálogo incompleto, que no llega al entendimiento, y que por eso se debe reconstruir. Esto nos resulta central para entender lo revolucionario de la propuesta del Inca, ya que pensar en términos de diálogo implica pensar en términos de dos partes que intervienen, y que por lo tanto tienen voz. Es la primera lectura de la conquista (en español) donde el indio tiene voz. Las crónicas de Indias reiteran una y otra vez el tópico de lo bárbaro en el sentido más etimológico del término, el indio como quien balbucea, gesticula, pero no habla, no dice, no se hace entender.

El Inca se erige en traductor e intérprete de una historia que sólo él estaría habilitado a contar, por tener las herramientas (simbólicas, culturales y lingüísticas) para desenmarañar el nudo inicial del conflicto. Dice Escobar: “por tener el Inca conciencia de dichos antecedentes, y por concebir el lenguaje como expresión de cultura y signo de esencias nacionales, se animará a emprender la tarea de ‘comento y glosa’, la tarea de intérprete” (Escobar, 1971: 19). De este modo, Garcilaso elabora un punto de enunciación mestizo que otorga autoridad a un discurso en gran medida disidente con el oficial, que le permite reivindicar el pasado del Incario e incluso equipararlo al del Imperio romano¹, señalando que el discurso de la brutalidad india tiene que ver con la imposibilidad de que se establezca un diálogo que conciba al indio como una voz. El trabajo del Inca es, entonces recuperar esa voz, mostrar ambas partes del diálogo, funcionar como intérprete capaz de hacer intervenir al actante que hasta ahora no fue tenido en cuenta, y así reconstruir la historia completa de la conquista. En este sentido, los *Comentarios* no son mero comentario sino corrección y amplificación, trabajo historiográfico basado en la recuperación de una parte de la historia que, de otro modo, hubiera quedado en penumbra.²

¹ “No hay que admirarnos de que gente tan sin letras ni enseñanza alguna cayesen en tan grandes simplezas, pues es notorio que los griegos y los romanos, que tanto presumían de sus ciencias, tuvieron, cuando más florecían en su Imperio, treinta mil dioses” (*Comentarios reales*, Libro I, Capítulo IX)

² “Su condición de mestizo, su dominio de ambas lenguas y de las dos culturas, le permite a Garcilaso jugar un papel privilegiado en el proceso historiográfico. En manos del Inca, la función narrativa se convierte en traducción en el sentido más amplio de la palabra. Porque la traducción que se lleva a cabo en los *Comentarios*, utilizando la terminología de Jakobson, es tanto interlingüística como intersemiótica. Garcilaso se propone no sólo una traducción correctiva, sino un método hermenéutico que le permitirá acercarse al sepultado y fragmentario texto original de la historia incaica para reintegrarlo al canon de la historiografía europea sobre la América prehispánica. En los *Comentarios*, la historiografía se concibe como un metatexto; como comentario, glosa, e interpretación de un discurso primario en quechua. Y se realiza en forma de una vasta empresa de traducción y exégesis de la lengua del texto original. Es decir, que la historia de los incas que escribe Garcilaso es conceptual y estructuralmente un comentario filológico” (Zamora, 1987: 548).

El mestizo como figura de resolución simbólica

La condición de mestizo es entonces una condición fundamental para construir un lugar de enunciación legitimado para los *Comentarios*. Lo interesante es cómo en el mismo proceso en que el mestizo se instaure como traductor e intérprete, se construye como imagen de neutralización del conflicto fundacional de la América posterior a la conquista: si el conflicto inaugural entre europeos e indios estuvo en la imposibilidad de comprender el registro del otro y de pensar un diálogo con él, la resolución viene a estar dada por la existencia de aquél que contiene en su interior ambos registros y es capaz de comprenderlos y ponerlos en diálogo. En este sentido, los *Comentarios* no funcionan únicamente como un planteo lingüístico, sino también político, en la medida en que construyen el lugar de enunciación del mestizo y, asimismo, su figura como sujeto social para el proyecto utópico de una nueva América.

Para Beatriz Pastor (1998), en los *Comentarios* se configura un planteo utópico que invita a una resolución simbólica de la oposición indio-español a partir de una reapertura del diálogo que lleve a la neutralización de la violencia, donde lo que aparece como imperativo es un espacio de resolución que no es un mero espacio de deseo sino “un espacio alternativo: el único que le está abierto a un vencido expulsado del espacio histórico (...)” (Pastor, 1998: 43). Esto implica para la autora que el lenguaje en sí se convierta en *locus utópico* por excelencia, en la medida en que la lengua como instrumento de comunicación y diálogo aparece como la condición necesaria para devolverle la armonía a una realidad marcada por el desorden, la violencia y la confusión (Pastor, 1998).

Lo que más nos interesa observar es cómo en y por esta operación sobre el lenguaje se logra constituir al mestizo como figura de centralidad, capaz de comprender el pasado globalmente, y de construir el futuro armoniosamente. Es este argumento el que permite la construcción de una figura del mestizo que se instala en el epicentro del proyecto utópico americano, en la medida en que es él el único que reúne las condiciones necesarias para funcionar como mediador, como el pivote simbólico del que habla Kusch. Plantea Pastor: “En la narración de Garcilaso, la política lingüística se convierte en clave simbólica del reino de la armonía, substituyendo, en contraste inevitable con la colonia, la fuerza y la violencia por la comunicación y el entendimiento” (Pastor, 1998: 47).

La autora indica que el sujeto que se constituye en los *Comentarios* es una figura de resolución simbólica que neutraliza las dos contradicciones fundamentales que, como vimos más arriba, Pupo-Walker señala como intrínsecas en el Inca: la de indio-español y la de legítimo-bastardo. En términos de identidad personal, el mestizo transforma la marginalidad

del Inca (por no pertenecer completamente ni a lo indio ni a lo europeo), en centralidad (por ser traductor e intérprete); y en términos colectivos, el mestizo es el nuevo sujeto histórico, bicultural y bilingüe, que puede tender un puente para la negociación, neutralizando la contradicción histórica principal, convirtiendo la exclusión en inclusión (Pastor, 1998). El único capaz de conocer la historia y producir apertura en el diálogo cerrado será el mestizo. Señala Pastor:

La exclusión se basa fundamentalmente en el desconocimiento y, en el pensamiento utópico del Inca, el conocimiento se convierte en tercer término imposible que neutraliza la oposición fundamental, indicando la salida de la serie histórica y abriendo un espacio histórico para un futuro diferente. (...) La función utópica de los *Comentarios* se relaciona, en este sentido, con su capacidad de hacer posible ese tercer término, de configurarse como el espacio válido y legítimo de la recuperación de la historia, de la producción del saber indígena y de la transmisión del conocimiento, en discurso utópico, lugar simbólico de la transformación del vacío en significante y del desplazamiento de la destrucción por la negociación. (Pastor, 1998: 53)

Esta idea de neutralización es fundamental: la figura del mestizo no es de síntesis (en la medida en que no puede haber síntesis entre opuestos) sino de neutralización. Se trata de una figura utópica: la del mediador, que implica no la asimilación de elementos disímiles, sino la negociación entre ellos. Para Pastor, Garcilaso comprende que la armonía no pasa por la unidad imposible sino por la negociación de una heterogeneidad irreductible.

La amargura de un bastardo sin gloria

Cornejo Polar intenta mostrar cómo los *Comentarios* funcionan como una intensa búsqueda de legitimidad en la condición de mestizo del Inca:

No es necesario insistir en que la obra íntegra de Garcilaso es un empeñoso y hasta obsesivo trabajo alrededor de su condición mestiza; o mejor aún, una laboriosa semiosis destinada a producir la legitimidad de esa condición, personal y socialmente, comenzando por la legitimidad de una escritura –la propia– que se autopropones como articulación armónica de lo vario y lo mezclado: como escritura mestiza, en suma. (Cornejo Polar, 2003: 83)

Para Cornejo Polar, hay una búsqueda de un lugar de homogenización que no logra instalarse completamente, ya que, como señala Beatriz Pastor, no hay síntesis entre opuestos, no hay resolución de oposiciones sino negociación. El Inca intenta mostrar que él, como mestizo, está situado en un lugar que le permite entender a las dos partes, “mirar con los unos y con los otros”, como se observa claramente en este fragmento de los *Comentarios*:

En el año de mil y quinientos y cincuenta y seis, se halló en un resquicio de una mina, de las de Callahuaya, una piedra de las que se crían con el metal (...) porque toda ella estaba agujereada de unos agujeros chicos y grandes que la pasaban de un cabo a otro (...) En el Cuzco la miraban los españoles por cosa maravillosa; los indios la llamaban huaca, que, como en otra parte dijimos entre otras muchas significaciones que este nombre tiene, una es decir admirable cosa, digna de admiración por ser linda, como también significa cosa abominable por ser fea, *yo la miraba con los unos y con los otros*” (*Comentarios*, Libro VIII, Capítulo XXIV. Los destacados son propios)

Esta posibilidad de mirar lo que miran los españoles y lo que miran los incas al mismo tiempo sitúa al mestizo en lo que Cornejo Polar denomina “un ideal panóptico, globalizador y totalizante” (Cornejo Polar, 2003: 86). Es la visión panóptica del mestizo lo que permite pensar a éste como figura situada no afuera, sino adentro, justo en el medio de los elementos en conflicto. Sin embargo, este lugar central implica también que este sujeto mestizo esté situado en medio de la contradicción y en sofocante riesgo de desgarrarse en ella: es central entender que la construcción del discurso de la armonía es un intento de negociación, como señala Pastor; una búsqueda de ese puente que evite que el sujeto se desgarre en las oposiciones, como propone Kusch; una sutura homogeneizadora, como acertadamente afirma Cornejo Polar.

Cornejo Polar señala que la convergencia homogeneizante que se teje en los *Comentarios* como discurso de la armonía se deshila donde lo heterogéneo reinstala su hegemonía: el doblez de este discurso utópico es una realidad donde no existe la unión en armonía sino la convivencia forzada, difícil, dolorosa y traumática. Una realidad donde él es un mestizo y un bastardo. Donde los indios son masacrados día a día. Donde la historia del incario, que su tío llevaba “guardada en su corazón”, está siendo borrada fruto de la violencia de los europeos. El autor cita a José Durán y finaliza: “Quiere el Inca glorificar sus dos estirpes, pero la gloria que les dé se hallará empapada en amargura” (Cornejo Polar, 2003).

Es por eso que existen los *Comentarios*. Constituyen la búsqueda desesperada de un mestizo para darle legitimidad a su discurso y, al hacerlo, llenar de significado el vacío que la historia europea estaba imponiendo sobre la voz y la historia de los indios. La operación es compleja: se trata de correr al mestizo de su construcción como figura marginal e instalar su presencia como figura central, habilitando así un lugar de enunciación legítimo para recuperar una voz y una historia anulados. Desde afuera hacia adentro, se produce un corrimiento que sutura al sujeto desgarrado y lo convierte en puente capaz de restituir el diálogo y recuperar la armonía perdida.

Bibliografía

Fuente

Inca Garcilaso de la Vega: *Comentarios reales*. Disponible en: <http://www.bibliotecayacucho.gob.ve> [Consulta: 02/08/17].

Estudios

Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire*, capítulo II: “Garcilaso: la armonía desgarrada”. Lima: Editorial Horizonte.

Escobar, Alberto (1971). *Patio de Letras*, capítulo I: “Lenguaje e Historia en los *Comentarios reales*”. Caracas: Monte Ávila.

Kusch, Rodolfo ([1978] 2007). “Lo americano y lo argentino desde el ángulo simbólico filosófico”, en *Pozo de América*, en *Obras completas*, tomo IV, Rosario: Ross.

Pastor, Beatriz (1998). “La razón utópica del Inca Garcilaso”. En Moraña, Mabel (Ed.), *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 39-63.

Pupo-Walker, Enrique (1982). *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*. Madrid: Porrúa Turanzas.

Zamora, Margarita (1987). “Filología humanista e historia indígena en los *Comentarios reales*”, *Revista Iberoamericana*. [S.l.], pp. 547-558.

Chía, Julián Ignacio: “La memoria como recurso retórico. Vinculación entre vida y obra en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega”

CHIA, JULIÁN IGNACIO
jul.chia@hotmail.com
julchia77@gmail.com

**La memoria como recurso retórico. Vinculación entre vida y obra
en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega**

El descubrimiento y la colonización de América sirvieron como fuente de inspiración para múltiples cronistas, tanto sean autores europeos como, también, autores indígenas oriundos de la propia América hispánica. Múltiples son los estudios críticos relativos a las crónicas de indias de finales del siglo XV y gran parte del siglo XVI que nos permiten inferir que de entre todas las crónicas escritas, la obra cúlmine del Inca Garcilaso de la Vega, es decir, sus *Comentarios reales*, logra distinguirse gracias a un factor que no se halla en otra crónica: Garcilaso impregna su crónica con vivencias propias y la articula a razón de experiencias pasadas, consiguiendo, así, dotarla de una vitalidad singular. Cuando hablo de “vitalidad” me refiero, justamente, al vigor que se funde en cada una de las palabras que el Inca confecciona en un relato sólido y repleto de vida. Como es bien sabido, Garcilaso construye los *Comentarios reales*, mayoritariamente, a partir de recuerdos de su infancia, la cual había transitado inmerso en la comunidad incaica. Por lo tanto, podríamos pensar que las palabras que respaldan gran parte de su crónica surgen de vivencias propias. En el mismo sentido, Pupo-Walker (1982: 112) señala que “todo lo que el Inca quiso revelarnos está, casi siempre, muy próximo a sus vivencias (...). Toda su vida puede verse, en realidad, como un gran esfuerzo de recopilación y lecturas que a la postre quedarían integradas en su obra principal.”

Muchos pasajes de la obra de Garcilaso se proyectan como un reflejo de su propia vida: todos sus recuerdos, sus reflexiones, sus costumbres, sus hábitos se estructuran dentro del relato mismo. “Las secuencias episódicas de la narración tienden a organizarse repetidamente en torno a las experiencias personales del Inca” (Puppo-Walker, 1982: 86). Es así que los acontecimientos más importantes de su vida se esbozan en muchas de las palabras empleadas dentro de los *Comentarios* y la crónica termina actuando como una extensión de la forma en la que el Inca acciona y razona.

Rememorar, para Garcilaso, es sinónimo de crear. Sus recuerdos son la base de su capacidad para auto-figurarse en el presente, es decir, se figura en continua armonía con su pasado. En este sentido, ser consciente de uno mismo no sólo implica percatarse de los actos consumados en el presente, sino, también, de los sucesos transitados a lo largo de la vida. En consonancia con lo dicho, Margarita Zamora (1995: 136) postula una lectura similar:

Recordar es crear imágenes del pasado. La diferencia fundamental entre la imagen mnemónica y los otros tipos de imágenes de los cuales es capaz la mente humana es que el recuerdo es la imagen de lo que fue. Recordar es recuperar el pasado mediante la evocación imaginativa de lo que tuvimos presente, conocimos, presenciamos, o experimentamos.

En la obra de Garcilaso de la Vega, la relación entre memoria e imaginación habilita a pensar que recordar es crearse a sí mismo.

Ahora bien, el método que Garcilaso aplica para organizar su relato se abastece del recuerdo y, principalmente, la exposición de su persona. A lo largo de toda la obra nos revela pasajes acontecidos en el seno privado de su familia, reflexiones propias que emanan de los sucesos observados, o bien diálogos entablados con diversos parientes o allegados:

En estas pláticas yo, como muchacho, entraba y salía muchas veces donde ellos estaban, y me holgaban de las oír, como huelgan los tales de oír fábulas. Pasando pues días, meses y años, siendo ya yo de diez y seis o diez y siete años, acaeció que, estando mis parientes un día en esta su conversación hablando de sus Reyes y antiguallas, al más anciano de ellos, que era el que daba de ellas, le dije: ‘Inca, tío, pues no hay escritura entre vosotros, ¿qué es lo que guarda la memoria de las cosas pasadas (...)?’ El inca, como holgándose de haber oído las preguntas, por el gusto que recibía de dar cuenta de ellas, se volvió a mí (que ya entre muchas veces le había oído, más ninguna con la atención que entonces) y me dijo: ‘Sobrino, yo te las diré de muy buena gana; a ti te conviene oírlas y guardarlas en el corazón (...)’. (De la Vega, [1609] 1976: 37)

Un pasaje tan íntimo como puede ser una plática con un tío se convierte en una herramienta de carácter discursivo, es decir, amolda su recuerdo y lo inviste de propiedades retóricas, permitiéndose, así, utilizarlo como un medio de magnitudes poéticas. Ya no se trata de una simple remembranza, sino de uno más de los tantos engranajes que modulan el funcionamiento de su relato. Tal es así que, tras exhibir parte de sí mismo, Garcilaso transforma un instante del pasado en un evento que se proyecta no solo en el presente sino que se extiende hacia el futuro: un recuerdo fugaz, instantáneo e íntimo es, ahora, un elemento discursivo que articula su relato en el presente y, a su vez, posibilita que se mantenga vivo en el futuro. Esta constante exteriorización de experiencias vividas, a mi parecer, y siguiendo los postulados de Pupo-Walker, habilitan, en el discurso del Inca, una lectura de carácter íntimo, es decir, vislumbra cierto matiz profundo de su persona: sentimientos, vida familiar, lazos de amistad. “Estamos ante un texto (...)”, señala Pupo-Walker (1982: 85), “sobre el que inciden, a menudo, las vivencias personalizadas del relator; vivencias que confieren a múltiples segmentos de la narración un margen inusitado de intimidad.”

Gran parte de su infancia, Garcilaso la atravesará inmerso en la cultura incaica y de ella extraerá los saberes indígenas que luego proyectará a lo largo de toda su obra, es decir, los recuerdos de su infancia se configurarán como la principal fuente de conocimiento indígena a la que recurrirá incontables veces para dotar de veracidad a su relato:

La escritura del Inca da lugar a un amplio registro de evocaciones que se remontan, desde un principio, a las primeras reminiscencias de su niñez. Al esclarecer sus propias ideas sobre la historia, Garcilaso, en vez de recurrir a especulaciones teóricas, evocará con placer y orgullo lo que aprendió en casa de sus parientes maternos. (Pupo-Walker, 1982: 88)

Recordemos que la madre de Garcilaso fue ni más ni menos que la princesa Chimpu Oollo, hija de Huallpa Túpac y sobrina del ilustre Huayna Cápac, antepenúltimo gobernante del Imperio Inca, quien luego de dirigir arduas campañas militares logró que el Imperio de los Incas sea testigo de la mayor expansión territorial de su historia. Por lo tanto, la sangre de Garcilaso se hallaba estrechamente vinculada no sólo a la cultura inca, sino, además, a la realeza inca y a uno de los más grandes gobernantes de dicho imperio.

El rango de su madre le permitió a Garcilaso no solamente tener un acceso privilegiado dentro de los límites de la realeza inca, sino, también, escuchar de fuentes directas relatos relacionados a batallas memorables para su pueblo o fábulas vinculadas a los orígenes de su estirpe. Esta estrecha relación y el afecto que el Inca exhibe hacia las múltiples relaciones que logró establecer de pequeño se vislumbran de manera sucesiva en sus *Comentarios reales*. Constantemente demuestra un orgullo hacia su sangre y su historia incaica. Múltiples veces el Inca citará situaciones típicas ocurridas durante el transcurso de su infancia, expondrá sus recuerdos y los utilizará como un medio para dar certeza a sus palabras. Su pasado se revela ante él como una fuente de veracidad imbatible:

En este tiempo [se refiere a su niñez] tuve noticia de todo lo que vamos escribiendo, porque en mis niñeces me contaban sus historias como se cuentan las fábulas a los niños. Después, en edad más crecida, me dieron larga noticia de sus leyes y gobierno (...). Decíanme cómo procedían sus Reyes en paz y en guerra, de qué manera trataban a sus vasallos y cómo eran servidos de ellos. Demás de esto me contaban, como a propio hijo, toda su idolatría, sus ritos, ceremonias y sacrificios, sus fiestas principales y no principales y cómo las celebraban. (De la Vega, [1609] 1976: 45)

Asimismo, no todo el conocimiento que Garcilaso obtiene de la cultura incaica lo consigue a partir de la voz de un otro, es decir, a partir de las historias o fábulas que le narraban sus familiares y allegados, sino que, si bien su infancia se desarrolló durante los últimos años del Imperio Inca, para entonces aún se conservaban muchas de las costumbres y tradiciones típicas, por lo que pudo apreciar con sus propios ojos cómo realmente se desenvolvía el pueblo en el cual había nacido:

Demás de habérmelo dicho los indios, alcancé y vi por mis ojos mucha parte de aquella idolatría, sus fiestas y supersticiones, que aun en mis tiempos, hasta los doce o trece años de mi edad, no se habían acabado del todo. Yo nací ocho años después que los españoles ganaron mi tierra y, como lo he dicho, me crié en ella hasta los veinte años, y así vi muchas cosas de las que hacían los indios en aquella su gentilidad, las cuales contaré diciendo que las vi. (De la Vega, [1609] 1976: 45)

Como se planteó anteriormente, Garcilaso utiliza el recuerdo como un medio para glorificar y enaltecer a sus antepasados pero, también, lo emplea como un instrumento retórico que lo habilita a refutar ciertos actos ejecutados por los españoles durante el período de la conquista. A partir de la memoria, el Inca acciona e interpela a la comunidad española. Reprocha a los conquistadores el haber destruido invaluable monumentos que ni siquiera él, como inca que fue, pudo llegar a apreciar. Sostiene que ningún español comprenderá jamás el significado de tan amarga pérdida:

De esta manera echaron por tierra aquella gran majestad [se refiere a los torreones incaicos] indigna de tal estrago, que eternamente hará lástima a los que la mirasen con atención de lo que fue. Derribáronla con tanta prisa, que aun yo no alcancé de ella sino las pocas reliquias que he dicho. (De la Vega, Garcilaso, [1609] 1976: 148)

A partir del uso de la memoria, el Inca critica el proceso nocivo de una conquista y avala la importancia de los monumentos destruidos: “al comentar de ese modo el impacto destructivo de la Conquista, Garcilaso relatará no sólo los hechos, sino que además registrará el carácter trágico de un proceso histórico que tocaba los estratos más íntimos de su sensibilidad” (Pupo-Walker, 1982: 93).

El Inca utiliza la memoria como un artefacto con el que moldea sus recuerdos. Se sumerge dentro de sí mismo y ahonda en una marisma de reminiscencias en busca de un instante del pasado que le sea oportuno para dar coherencia a una crónica que se inscribe en el presente. Con cada memoria evocada, exterioriza matices muy sujetos al ámbito de la privacidad y, a su vez, los utiliza como una herramienta para enaltecer y refutar, señalar y explicar, honrar y criticar. Garcilaso da forma a sus recuerdos porque, justamente, un recuerdo es materia sin forma, sustancia imprecisa que fragmenta su significancia en la propia subjetividad del individuo que la evoca. A partir de un uso metódico de la memoria, el Inca estructura y brinda materialidad a sus recuerdos. Pupo-Walker (1982: 88) plantea que “al esclarecer sus propias ideas sobre la historia, Garcilaso, en vez de recurrir a especulaciones teóricas, evocará con placer y orgullo lo que aprendió en casa de sus parientes maternos.” Es en este sentido que Garcilaso de la Vega manipula sus recuerdos, les da orden

y los instaure como base de muchos de sus fundamentos teóricos. Transforma un recuerdo voluble en una memoria organizada que acciona en su relato a manera de figura retórica, permitiendo que el pasado resuene en el presente y, al mismo tiempo, acredite parte de sus razonamientos.

De esta manera, en los *Comentarios reales*, Garcilaso de la Vega equipara el recuerdo a los saberes académicos de los historiadores españoles y deja en claro que sólo sus parientes indios serán los indicados para señalar si aquel recuerdo que profiere es correcto o incorrecto: “(...) mis parientes los indios y mestizos del Cozco y todo el Perú, serán jueces desta mi ignorancia, y de otras muchas que hallarán en esta mi obra.” (De la Vega, [1609] 1976): 174)

Una lectura íntima de la obra de Garcilaso nos habilita a pensar que el pasado se funde con el presente y ambas instancias temporales concuerdan en la figura del narrador. El discurso que se proyecta en el relato es un referente de sí mismo y, por momentos, funciona como un relato autobiográfico: representa la creación de un narrador que se relaciona simultáneamente con su pasado y su presente.

Bibliografía

De la Vega, Garcilaso ([1609] 1976). *Comentarios reales*, 1 vol., ed., intr., notas y apéndices de Aurelio Miró Quesada. Caracas: Ayacucho.

Pupo-Walker, Enrique (1982). *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*. Madrid: José Porrúa Turanzas.

Zamora, Margarita (1995). “América y el arte de la memoria”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 41, 1er. semestre, pp. 135-148.

Converti, Lucía Antonella: “Los recuerdos de la infamia: la polifonía en *Respiración artificial*”

CONVERTI, LUCÍA ANTONELLA
convertilucia@gmail.com

Los recuerdos de la infamia: la polifonía en *Respiración artificial*

La novela es el centro fundamental de los estudios desarrollados por Mijail Bajtín, quien sostiene que por estar inmerso en los movimientos y en la coyuntura de producción, el género novelesco es el que mejor permite analizar el discurso social. Le otorga, de este modo, una capacidad especial para el conocimiento de la historia y del lenguaje, y lo considera como el más rico en posibilidades expresivas. Este trabajo abordará el estudio de las ideas y postulados de Bajtín en relación con la novela polifónica, tomando como base del análisis la novela *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. Para tal fin, será necesario desarrollar ciertos conceptos básicos del trabajo del semiólogo Bajtín, con el objetivo de argumentar tal posición crítica respecto de *Respiración artificial*.

Desde 1976 a 1983, el poder en Argentina estuvo en las arrebatadoras manos de la Junta Militar. En este período, el gobierno de facto se convirtió en el regulador del orden constitucional y decidió unilateralmente el destino del país. Este golpe militar destruyó el tejido social de la Argentina desarticulando las fuerzas públicas de la sociedad civil; en otras palabras, aplicó un plan organizado para aniquilar toda forma de participación popular. Sin embargo, a pesar del miedo que se impuso desde el Estado, se desplegó una prolífica producción literaria tanto compleja como cautivante. Ante la imposibilidad de expresarse libremente a causa del bloqueo fulminante, la represión y la persecución indiscriminada a quienes no se adaptaban a este nuevo sistema, ante el terror que gobernaba en un pueblo devastado, la violencia circulaba en las narraciones, que renunciaban a la empresa de reproducir el funesto escenario de manera explícita con motivo de evadir la censura, como tópico recurrente.

Eran pocos los afortunados en poseer acceso a la escritura con llegada al público masivo y eran aún menos los que podían alcanzar la libre expresión en un momento de censura intelectual. Al respecto, Sarlo opina que la narrativa de la época se produce “(...) en el marco de la crisis de la representación realista (...) de tendencias estéticas que trabajan (...) sobre problemas constructivos, de relación entre realidad y literatura o de la imposibilidad de esta relación” (1987:41). Las producciones contemporáneas a la situación histórica de emergencia intentaron plasmar esa realidad en obras que retóricamente ejecutaran los mismos actos que el gobierno de facto aplicaba, como elisiones, metáforas, alusiones, figuración, lagunas fácticas, disrupciones retóricas, entre otras. Los escritores reconocían el modelo mientras lo denunciaban desde la forma interna. Así, los intelectuales, artistas y escritores inventaron una estrategia política alternativa: la vuelta al pasado para hablar del presente.

Aunque se representaba la realidad, no se ilustraban con precisión detallada los sucesos de la actualidad argentina, sino que más bien se contaba la realidad en forma utópica, ficcional. Cuatro años después del golpe militar del '76, se publica *Respiración artificial*, en plena actividad del régimen del “Proceso de Reorganización Nacional”. Podría decirse que el autor no sólo quiso hablar metafóricamente del exilio, las represiones, los asedios y las persecuciones, sino que también tuvo dos intenciones claras en su máquina textual: por un lado, aludir a la censura de los críticos y pensadores de aquella coyuntura, y, por el otro, visibilizar las voces, a través de un sistema polifónico, de aquellos que habían sido callados prohibiendo su voz. En términos de Sarlo: “(...) dio voz a algunos de los silencios que bloqueaban la comunicación social en una comunidad profundamente afectada por barreras también discursivas: las de la voz totalizante del autoritarismo y, más específicamente, las de la censura y el sistema internalizado de policía de las significaciones” (1987:34). De lo que se trata es de construir el sentido frente al monólogo autoritario del Estado militar terrorista, de dar nuevos significados a las marcas del castigo y de la brutal ruptura del mundo social a partir de otras estrategias textuales.

La novela ya no es una narración ordenada, sino que se fragmenta, está abierta a nuevas voces, entre ellas las de los desfavorecidos, representando así la forma de una resistencia codificada en realidades atroces y en un camino que abre contradiscursos en un mundo marcado por su violencia antipluralista. En relación con esto, Bajtín piensa que además del sentido manifiesto, en todo discurso existe en potencia un contenido que espera ser actualizado y por ello propone una teoría de la lectura que revele lo que históricamente ha sido institucionalizado y lo que ha sido reprimido y silenciado. Trata de interpretar lo implicado, lo que ha quedado por decir en el texto, y realiza esta interpretación desde un punto de vista social, de modo que lo social queda en el centro de su actividad teórica.

En este sentido crítico puede pensarse la compleja estructura narrativa de Piglia, la cual dice mucho más de lo que se lee a simple vista debido a que, por añadidura, también es una mirada crítica a su presente intransigente, al pasado que condena y al futuro incierto. Sin escribir de manera directa y explícita sobre la dictadura, la novela hace que el lector la oiga, perciba sus resonancias y ecos. Ricardo Piglia trata de responder a la dictadura sin mostrarlo demasiado, sin manifestar expresamente que está denunciando el problema. La riqueza de esta obra es justamente esta ambigüedad permanente que cualquier lector distingue a causa del extrañamiento inducido por el texto; se lo incita al sujeto en todo instante a leer de otra manera, leer y escuchar lo no-dicho, constituyendo lo contrario del discurso unificador del Estado autoritario, puesto que pretende siempre conducir a una red compleja de sentidos e

insinuaciones que pueden ser contradictorias pero nunca excluyentes, planteando una explosión de versiones y de interpretaciones. Los diferentes discursos escogidos para contar la historia son fragmentos que el lector debe relacionar dentro de la trama dialógica en la que se superponen los significados para buscar una verdad, la cual no es única. Piglia incita a una lectura activa y de sentidos múltiples, como él mismo afirma en *Crítica y ficción*: “Cada uno es dueño de leer lo que quiere en un texto. Bastante represión hay en la sociedad” (2001: 9).

La obra se inicia con la pregunta: “¿Hay una historia?”, a lo que se respondería que sí, pero que son varias y diversas, entretnejidas y de referencia implícita. En principio, *Respiración artificial* se estructura en dos partes principales: la primera, que conjuga la palabra ajena en un dialogismo epistolar; y la segunda, en la que el sostén literario se basa en diálogos entre los personajes sobre áreas vastas del pensamiento. La novela está atravesada por una encrucijada de temas (historia, filosofía, literatura), géneros (como el ensayo, la escritura epistolar), citas, voces ajenas, críticas literarias y hechos históricos; todos y cada uno perfectamente amalgamados y en justa combinación para dar origen a una novela con tintes policiales. Es decir, a lo largo de *Respiración artificial* se conjugan todos esos géneros y voces para dar forma a un tipo de novela que es de naturaleza polifónica y que guarda íntima relación con el dominio cómico-serio explicado por Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Los géneros cómicos-serios, según el autor:

Niegan la unidad de estilo (estrictamente, la unicidad estilística) de la epopeya, la tragedia, la alta retórica, la lírica. Los caracteriza la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, y utilizan ampliamente los géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias de los géneros altos, citas con acentuación paródica, etc.); en algunos de estos géneros se observa una mezcla de prosa y verso, se introducen los dialectos y las jergas vivas (...), aparecen diversas máscaras para el autor (1986: 159).

Mijail Bajtín sostiene que éstas fueron las bases de la posterior conformación de la novela europea y de la prosa artística. En este sentido, el teórico entiende el género novelístico como una construcción “dialógica” que se vincula con el pasado a través del “diálogo socrático” y la “sátira menipea”.

Para David Viñas Piquer, el semiólogo ruso “(...) se acerca siempre a la novela desde una perspectiva colectiva y social, la ve como reflejo de un mundo plural, repleto de diálogos, de voces que resuenan, (...) textos anteriores y posteriores, [y] resulta que acaban uniéndose tiempos y espacios distintos: un texto responde o cuestiona o replantea cuestiones tratadas en textos del pasado, y, a la vez, plantea preguntas que futuros textos tratarán de responder” (2002: 1). En iguales términos, podría decirse que en *Respiración artificial*

resuenan los ecos de un pasado turbulento; son “los recuerdos de la infamia”, como el mismo autor dice, que se esconden en un cofre de papeles y acallan los escándalos de una época sombría. Piglia remonta su novela a un pasado convulso, en circunstancias de un gobierno autoritario como el de Rosas, en el que las brechas políticas marcaron la historia argentina para siempre, porque conserva un claro enlace con su presente. Esos recuerdos de un pasado colmado de infamia son retomados y revividos en la novela para hablar entre dientes de una realidad conmovedoramente cruel y que conllevan a replantear el pasado para reflexionar sobre el presente.

En el artículo “El problema de los géneros discursivos”, Bajtin también subraya cómo todo enunciado, sea de las dimensiones que sea, está precedido y sucedido por otros enunciados de modo que todo texto establece una relación dialógica con otros textos anteriores y posteriores. Para referirse a este fenómeno, el teórico habla de *voces enmarcadas* (varias voces enmarcadas en un mismo texto, es decir, un texto funciona de marco para que se reproduzca en él otro texto) o de *interdiscursividad* o *intertextualidad* (diálogo entre textos)¹. Pues bien, esta categoría bajtiniana es realmente productiva en *Respiración artificial*, debido a que a lo largo de la historia ingresan y egresan de la escena narrativa de manera continua figuras como Borges, Voltaire, Joyce, Dickens, Arlt, Lugones, Onetti, Balzac, Stendhal, Mallarmé y Coleridge, entre muchos otros. Lo interesante es que cada uno de ellos participa, a través de la *intertextualidad*, en la novela, insertos en las profundas discusiones literarias entre Renzi, Tardewski y Marconi, en un “mecanismo parlante” que trae al presente no sólo a ellos, sino también a sus ideas, planteos y formas lingüísticas (como ocurre cuando debaten acerca de la escritura de Roberto Arlt).

A su vez, por la vinculación al pasado con Enrique Ossorio, también son mencionadas figuras históricas como Sarmiento, Rosas, Alberdi, Mitre, y con ellos su ideología y acción política también se ve articulada en este enlace de voces. Del mismo modo, esas voces son potencialmente multiplicadas con la reincidente incorporación de citas de otros autores, como es el caso de la frase de Kant² que es recordada por Marcelo Maggi en una de sus cartas a Renzi. Esa evocación de la voz ajena por una voz secundaria que se apropia de ella en su discurso es una categoría bivocal de Bajtin conocida como *estilización*, herramienta con la que se retoma la voz de una autoridad y se la cita. El mismo fenómeno

¹ Julia Kristeva fue quien propuso posteriormente el concepto de “Intertextualidad”.

² La frase mencionada se corresponde con: “La paloma que siente la resistencia del aire piensa que podría volar mejor en el vacío”, en *Respiración artificial* (Piglia, 2013: 32)..

ocurre en el epígrafe elegido para la novela, que es una frase textual citada de Eliot³, entendida por muchos como la clave para entender la obra.

En el mismo orden, también es interesante el uso que hace Piglia de la categoría bajtiniana *polémica oculta*, con la cual la palabra ajena actúa por fuera del discurso del autor, de manera tal que permite, aparte de su significado temático, acometer polémicamente en contra de la palabra ajena con un mismo tema. Las voces de Marconi y Renzi dialogan en la novela y polemizan respecto de variados temas, pero específicamente hacen uso de este recurso al pulular sus conocimientos literarios y al intercambiar ideas y teorías en función de esos saberes. En cambio, la segunda parte del texto recibe el nombre “Descartes”, referencia clara al *Discurso del método*, obra de dicho autor, a la que se nombra indirectamente; y en este caso, el recurso del que hace uso Piglia es conocido como *diálogo oculto* según lo planteado por Bajtín. De la misma manera, se puede continuar extendidamente con este abanico de voces dispuestas a interactuar o a mezclarse en una síntesis de voces que se aúnan en la sola y única voz de nuestra lectura. Lectura fragmentada, lectura de sedimentos, lectura dialógica que es la parte esencial del género novelístico.

En resumen, la novela en su conjunto y totalidad compositiva es una narración con una voz del tipo “polémica oculta implícita”⁴. Esto se puede argumentar al pensar que conserva en su dialogización interna una impetuosa confrontación con el gobierno militar del período 1976-1983, al que no nombra explícitamente sino que sobreentiende en su construcción estilística. Es decir, entre los dos interlocutores –la novela y la situación devastadora de la nación– se entabla un diálogo que involucra a la novela misma en su coyuntura social y política y la vincula de manera profunda con la problematización del momento. Ricardo Piglia plantea un modo de pensar, de leer, de escribir, en donde el pasado constituye la base del presente, y en donde el presente redefine y revaloriza el pasado evitando la apatía y el olvido. Por eso mismo, cabe afirmar que *Respiración artificial* es una novela polifónica que polemiza con el enemigo y se compromete con las voces de aquellos que se condensan en el grito callado de los crímenes, la violencia y la corrupción ejecutada por el terrorismo de Estado. Es justamente por aquel compromiso popular que *Respiración artificial* constituye una de las novelas más relevantes de la prosa argentina.

³ El epígrafe es: “We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience” en *Respiración artificial*.

⁴ Concepto planteado por Bajtín (1986).

Bibliografía

- Bajtín, M. (1992). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo veintiuno editores. [Versión electrónica: <https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2012/10/estetica-de-la-creacion-verbal.pdf>] [Consulta: 10/08017]
- (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E.
- Barthes, R. (1974). “Introducción” a *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Piglia, R. (2013). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Debolsillo.
- (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Sarlo, B. (1987). “Política, ideología y figuración literaria” en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- Viñas Piquer, D. (2002). “Principales conceptos bajtinianos” en *Historia de la Crítica Literaria*. Barcelona: Ariel, pp. 462-470. [Versión electrónica: <https://es.scribd.com/document/217199703/PRINCIPALES-CONCEPTOS-DE-BAJTIN-David-Vinas>]. [Consulta: 30/07/17]

D'Angelo, Evelin M.: "Arlt, el realismo y la novela argentina"

D'ANGELO, EVELIN MARÍA
evelindangelo@hotmail.com

Arlt, el realismo y la novela argentina

Arlt, el realismo y la novela argentina

Podemos decir que tiempo y ambiente son coordenadas determinantes del realismo social urbano que produce Roberto Arlt, quien ha sido leído por la crítica como un escritor realista. Quizá pudiera replicarse que tiempo y espacio son elementos concomitantes a toda obra realista, en general; no obstante, cabe destacar aquí que la operación que la narrativa de Arlt hace de dichos elementos, al captar el contexto histórico que le toca vivir, al manifestar las fuerzas que se hallan en tensión dialéctica en dicho momento histórico e incorporarlo en su trabajo con la forma, al hacer uso del presente constante y al regresar a la novela de personaje, es harto diferente y genera una renovación en la novela argentina, reinstalando o inaugurando tardíamente el Gran Realismo (en términos de Lukács, 1966) en la tradición literaria argentina.

Así, tanto en su primera novela, *El juguete rabioso* (1926), como en *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), Arlt desarrolla la novela de personaje, donde prevalece la acción en lugar de la observación, donde cunde una concepción épica de la existencia, hay una épica en juego, y los personajes son mucho más que víctimas resultantes del ambiente y el contexto en el que viven. Los personajes arlteanos, como los del Gran Realismo de Balzac o Stendhal, exceden ese ambiente: son lo que "hacen" con lo que el ambiente hace de ellos: la praxis está siempre en devenir, más allá de que fracasen en el intento, o no.

La conciencia del momento histórico que se estaba viviendo en Occidente, observado desde la prismática perspectiva de la "modernidad periférica" (Sarlo, 1988) de América Latina, se traduce en la estética arlteana en un estilo narrativo propio: el de la escritura urgente, "la huida hacia delante", el vértigo en la praxis poética misma que se transmuta en acción inminente, en creación, un "keep on moving", donde lo urgente sólo deja espacio para lo importante. Ese marco espacial y temporal que ha mutado "se hace carne" en la narrativa de Arlt: el tempo de su obra narrativa es parte constituyente y determinante de su estilo. La forma que Arlt encuentra de reconciliar tiempo y estilo es haciendo del primero una característica esencial del segundo: en su prosa y sus historias, el tiempo no es sólo contenido, es también forma, una sustancia o materia con que trabaja la cadencia y el ritmo del relato.

La novela argentina, desde mediados del siglo XIX hasta los años '20, se había desarrollado bajo la influencia del romanticismo y, luego, del naturalismo, sin transición por la novela realista decimonónica. El naturalismo corresponde a una etapa del capitalismo imperialista en la que la observación prevalece sobre la acción, en la que toda idea de epicidad se ha perdido, donde la narración va gradualmente diluyéndose en la descripción, y en la que los sujetos son progresivamente sustituidos por los objetos, como consecuencia de la brutal

cosificación del ser humano. Analizando la decadencia del realismo europeo decimonónico y el advenimiento del naturalismo, Georg Lukács (1963: 182) manifiesta:

Las figuras verdaderamente eminentes y, desde el punto de vista literario, importantes de la época posterior a 1848, no han podido participar en la evolución de la propia clase social con la misma decisión, el mismo *pathos* y con la misma intensidad con que pudieron hacerlo sus predecesores. Por el contrario, han observado con disgusto y con odio la vida y la evolución de su propia clase. Y, no encontrando en la evolución social una corriente que les permitiera adherir (puesto que no querían ni aun comprender la lucha de clase del proletariado y sus perspectivas), han estado obligados a limitarse a la observación de los fenómenos sociales.

El naturalismo argentino, que, heredero de las novelas de Émile Zola, quizás tenga como mayor exponente a Eugenio Cambaceres, puede calificarse como epigonal del naturalismo europeo y carente de la herencia realista en la tradición argentina. Es recién en los años '20, con *El juguete rabioso*, que Roberto Arlt instala en la novelística argentina un registro épico de las historias, realiza una transición de las novelas de ambiente a las novelas de personaje y redescubre la tradición del Gran Realismo anterior a 1848 para la novela argentina.

Arlt, la teoría marxista del reflejo y la categoría de "tipo" lukacsiana

Para ampliar la noción de Gran Realismo en términos lukacsianos, cabe mencionar que, desde la perspectiva del materialismo dialéctico, tomando como referencia la teoría del reflejo inaugurada por los estudios de Karl Marx y Friedrich Engels, retomada por Vladimir Lenin, y reelaborada posteriormente por Georg Lukács, la creación artística forma parte de la teoría general del conocimiento. Arraigada fuertemente en dicha tradición estética, esta concepción del materialismo dialéctico viene reñida al mismo tiempo con el naturalismo y con toda forma de idealismo. Para explicar esto es preciso explicitar dos nociones vinculadas a este tema. La primera de ellas es la noción de "realidad". Lukács aclara que la realidad que debe abordar la creación artística "no sólo consiste en la superficie inmediatamente sentida del mundo exterior, no sólo en las apariencias casuales y momentáneamente eventuales" (1989: 218). Seguidamente, para distanciarse del naturalismo, destaca los dos conceptos que están presentes en esa realidad objetiva: la apariencia y la esencia; el marxismo desprecia la reproducción fotográfica de la realidad, la cual está ligada principalmente con las apariencias de lo real, juzga que la "teoría y la práctica naturalista reúnen de forma mecanicista antidualéctica la apariencia y la esencia, y en esa turbia mezcla la esencia queda oculta por necesidad y en la mayoría de los casos incluso desaparece por completo" (1989: 219).

Es aquí donde aparece el problema de la misión del arte. Lukács concluye que el verdadero arte intenta abarcar la totalidad de la vida, "configura aquel proceso dialéctico vivo en el cual la esencia se transforma en apariencia, en el cual se manifiesta como apariencia, así como aquella faceta del mismo proceso en el cual la apariencia descubre en su movilidad su propia esencia" (1989: 220). De esta manera, Lukács, retomando al Lenin de *Cuadernos filosóficos* (1914) (quien ya se había rectificado de los enfoques pseudomecanicistas respecto de la teoría del reflejo de *Materialismo y Empiriocriticismo* (1908) vinculados a la II Internacional), se aleja de las teorías idealistas, que consideran que el arte es independiente de la realidad que lo rodea y que, al desechar a la apariencia en sus formas de representación, coartan la posibilidad de la dialéctica.

Es desde esta conceptualización que podemos caracterizar el realismo de Roberto Arlt, en tanto encontramos en sus novelas la configuración de una totalidad viva, donde la acción constituye el reflejo poético de la realidad, planteada como una configuración dialéctica entre la esencia y la apariencia de esa realidad objetiva, permitiendo vislumbrar, a través de la obra de arte, las fuerzas en tensión en ese estadio específico de la historia argentina. Sus novelas presentan una posibilidad épica, donde acción y personajes aún prevalecen por sobre la mera descripción.

A este respecto, podríamos realizar una aproximación con el análisis que Georg Lukács realizara acerca del escritor ruso León Tolstoi, quien ya había sido calificado por Lenin (1960: 104) como "el espejo de la Revolución Rusa":

Tolstoi ha desarrollado las tradiciones del viejo realismo siempre de modo original y correspondiente a su época y no a la manera de un epígono. Está siempre a la altura de su época y, precisamente, no sólo desde el punto de vista del contenido, no sólo en los problemas y en las figuras tratadas en su obra, sino al mismo tiempo también desde el punto de vista artístico. (Lukács, 1963: 168).

El análisis que, en este caso particular, nos permite acercarnos al caso Arlt al caso Tolstoi, en función de la teoría del reflejo, se relaciona con su estatuto de exponentes tardíos del Gran Realismo al estilo de Stendhal o Balzac. En el caso del escritor ruso, tanto Lenin como Lukács han explicado la emergencia tardía del realismo en Rusia en el último cuarto del siglo XIX a partir del atraso del desarrollo capitalista y de la revolución burguesa en dicho país. Según Lukács (1963: 190-191):

Pero los escritores del Occidente capitalista, en la medida en que tomaban en serio sus posiciones, debían contentarse con el puesto de observador aislado –con todas las ventajas artísticas inherentes a este puesto–, porque sólo la comprensión de la lucha por la libertad del pueblo trabajador les habría dado una salida. En cambio, Tolstoi, el

ruso, en cuyo país la revolución burguesa estaba todavía a la orden del día, ilustrando la rebelión de los campesinos contra la explotación de los propietarios y de los capitalistas, describiendo las 'dos naciones' de la realidad rusa, ha podido ser el último gran escritor realista burgués de su época.

A partir de allí, Lukács ha destacado la extraordinaria sensibilidad poética de Tolstoi para retratar las transformaciones sociales y humanas que tuvieron lugar en Rusia en el período zarista previo a la revolución de 1905, precisamente el rol del campesinado desde la reforma emancipadora de 1861, a pesar de los juicios políticos reaccionarios del escritor. Esos cambios sociales están perfecta y claramente configurados como totalidad viva y móvil, siempre dialéctica, en la poética tolstoiana, y allí radica su "sinceridad poética". Según Lukács: "El significado objetivo de la sinceridad poética –la capacidad de revelar y de representar los componentes esenciales de la evolución social– es perfectamente compatible con una ideología del escritor no exenta de elementos reaccionarios" (1963: 179).

Es ahí donde consideramos que aparece un punto de contacto con lo que la obra de Roberto Arlt significó para el desarrollo del realismo en una Argentina que, desde la periférica modernidad latinoamericana, se hallaba aún sin intento de industrialización alguna, con una transformación agraria que no había tenido lugar a pesar de revueltas como el Grito de Alcorta de 1912 y la Patagonia Rebelde de 1919, y un modelo político-económico agroexportador, en el que la oligarquía nacional se posicionaba a sí misma como proveedora de materias primas a los países desarrollados. En una Argentina "granero del mundo", el excedente de producción se exportaba y las clases expulsadas eran literalmente aglutinadas en los suburbios de las grandes metrópolis.

En ese momento de modernización, inmigración y expulsión compulsiva, Roberto Arlt retrata una Buenos Aires donde acción y personajes encarnan, en una configuración dialéctica en constante devenir, las fuerzas en tensión en ese momento determinado de la historia. Para concluir esta perspectiva del análisis, nos interesa traer a colación lo que Lukács manifiesta, a propósito del análisis que Lenin hace de Tolstoi, acerca de qué es lo que está en juego en los grandes escritores realistas:

Pero precisamente sobre este punto, el genial análisis leninista ofrece la clave de la comprensión de Tolstoi. En los grandes escritores realistas todo está en conexión con todo. A cada fenómeno concurre una multiplicidad de elementos, la indisolubilidad del momento individual con el social, el factor físico con el psíquico, del interés privado con el público, y así sucesivamente (Lukács, 1963: 187).

Ahora bien, a esa altura, en ese estadio del capitalismo imperialista del período de entreguerras, la posibilidad de hacer realismo estaba ya atravesada por la vanguardia, la literatura de masas, el melodrama, el cine, el folletín, la "reproductibilidad técnica" (Benjamin, 1989) y el desconcierto propio de la época de crisis: ¿cómo escribir una novela realista en un período que, por evolución del propio sistema capitalista, del propio espíritu burgués, la novela ya había devenido en otras formas? La sensibilidad artística de Arlt y la dimensión crítica hacia su propia perspectiva de clase conforman un método inexorable. Y con esa sensibilidad artística hace uso de todos los elementos que posee al alcance, pero genera con ellos otra cosa. La vuelta de tuerca que encuentra Arlt para introducir el Gran Realismo en Argentina en los años '20 es a través del trabajo de la forma: el exceso, el extremismo, la hipérbole, la violencia. No hay otro camino para que Silvio Astier o Erdosain puedan devenir en sujetos singulares en una masa que intenta diluirlos constantemente, sino a través de la violencia hiperbólica. Es por eso que los núcleos narrativos en los que avanzan sus historias se relacionan con el campo semántico del mal: robar, quemar, matar, traicionar, delatar, humillar, golpear. Las historias avanzan, los personajes actúan, devienen, épicamente, pero el camino es el súbito extremo, donde lo inverosímil se vuelve necesario dentro del relato (tal como Lukács apunta acerca de algunos personajes de Tolstoi): es necesario que ello suceda para propulsar el devenir.

Para Beatriz Sarlo (2000: 1), "lector de folletines, lector rocambolesco, Arlt tiene una imaginación extremista: de un conflicto sólo se sale por la violencia. No se trata simplemente de una ideología, sino de una forma". No es cuestión (solamente) de ideología revolucionaria, sino de configurar una forma artística en consonancia con la etapa del sistema y el espíritu de la época: no hay otro camino que el exceso, la violencia. Analía Capdevila (2004) analiza cómo Arlt percibe la aceleración del tiempo y el "clima afectivo" de su época y cómo lo transmuta en materia: "Un tiempo en el que un cambio fundamental en el rumbo de la historia puede pensarse no sólo como factible, sino también como inminente. Tal la ambición del novelista: capturar –y reproducir– un estado "subjetivo" (más que un orden fáctico) de la Historia".

Como consecuencia de la infatigable lucha por encontrar la excepcionalidad en un mundo homogeneizante, los personajes de Arlt corresponden a la concepción de "tipo" propuesta por Engels: "Realismo significa, en mi opinión, aparte de la fidelidad del detalle, la fiel reproducción de unos caracteres típicos bajo circunstancias típicas, [...] es un tipo y al mismo tiempo un determinado individuo" (Lukács, 1989: 220), síntesis artística en la que confluyen lo general, lo particular y lo individual, en la que el escritor comprende y plasma en su completa complejidad el proceso dialéctico que se da entre el proceso social vigente y la

praxis humana individual, con todas sus contradicciones sociales y morales (dialéctica entre esencia y apariencia). Ese "tipo" arlteano que intenta afirmar su singularidad en ese contexto sólo encuentra el camino a través del mal y la violencia, lo inminente, lo súbito. Para Masotta (1965: 4), "esto a pesar de que su búsqueda es una empresa de desmasificación, en tanto quiere dejar de ser el oscuro individuo anónimo, para convertirse, en un relámpago, en sí mismo". Pero esa desmasificación se relaciona con el abandono de un pacto social amparado por la moral burguesa, y es esa moral la que tanto escritor como personaje intentan destruir desde el interior mismo de su perspectiva de clase: "El significado del acto de violencia es estratégico: una forma de enfrentar cualquier lazo social convencional" (Sarlo, 2000: 1). Así como Erdosain asesina a la Bizca en un acto súbito de crueldad, Roberto Arlt, como escritor y artista, también encuentra en la violencia el único medio para forjarse un lugar en el mapa intelectual de su tiempo, en función de la selección natural del sistema, y lo enuncia así en el prólogo a *Los lanzallamas* (1931): "El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un 'cross' a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y 'que los eunucos bufen'" (2005: 6).

Pues bien, esa violencia extremista como método o forma es siempre hiperbólica, tiene que llegar hasta el límite de lo verosímil mismo para propulsar el motor de la historia: tal es el funcionamiento mecánico de la maquinaria arlteana. Para Sarlo (2000: 2): "la hipérbole, la figura de la exageración, un modo del lenguaje por el cual el escritor renuncia a la verosimilitud para lograr el impacto de la evidencia más allá de todo verosímil". Es en ese uso del extremo, del exceso, que los personajes de Arlt devienen monstruos sin dejar de ser tipos. Dicha monstruosidad radica en la excepcionalidad de los actos que llevan a cabo: son monstruosos en tanto excepciones.

Para concluir, podemos decir que las novelas de Arlt, en tanto novelas de personaje, donde los conceptos de "tipo" lukacsiano y praxis están perfectamente configurados en una representación dialéctica de la realidad, y donde cunde la acción por sobre cualquier observación pasiva o descripción de dicha realidad, presentan una epicidad propia de las novelas del gran Balzac o de Tolstoi, y, por lo tanto, podrían considerarse como la inauguración del Gran Realismo en la literatura argentina del siglo XX.

Bibliografía

- Aira, César (1993). "Arlt", en *Paradoxa* N° 7, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Arlt, Roberto (2005). *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Losada. 1931.
- (2011). *Los siete locos*. Buenos Aires: Sol 90. 1929.
- (2013). *El juguete rabioso*. Caseros: Gradifco. 1926.
- Capdevila, Analía (2004). "Roberto Arlt: por un realismo visionario (La figuración de la violencia política en Los siete locos – Los Lanzallamas)". Actas del Simposio *Moderne in den Metropolen: Roberto Arlt und Alfred Döblin*, Berlín.
- Jitrik, Noé (1982). "La presencia y vigencia de Roberto Arlt" en Revista *Literatura*, Boletín 1. Buenos Aires, Año 1, N° 1.
- Lenin, Vladimir (1960). "Tolstoi, espejo de la Revolución rusa"; "León Tolstoi"; "León Tolstoi y el movimiento obrero contemporáneo"; "Tolstoi y la lucha proletaria"; "León Tolstoi y su época"; "Los héroes de la 'pequeña reserva'". En: *Tolstoi*. Buenos Aires: Futuro.
- (1975a). *Materialismo y empiriocriticismo* (selección). Pekin: Ediciones en Lenguas Extranjeras. 1908.
- (1975b). *Cuadernos filosóficos* (selección). En *Obras completas*. Tomo XLII. Madrid: Akal.
- Lukács, Georg (1963). "Tolstoi y la evolución del realismo"; "León Tolstoi y la literatura occidental". En: *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo XX.
- (1977). "¿Narrar o describir? Contribución a la discusión sobre el naturalismo y el formalismo". En AAVV: *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1989). "Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels", en *Sociología de la literatura*. Madrid: Península.
- (1985). *Teoría de la novela*. Madrid: Grijalbo.
- Masotta, Oscar (1965). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Ress, John (1998). "Lenin y la filosofía", en *El álgebra de la revolución*. Londres: Routledge.
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2000). "Arlt: un extremista de la literatura". Buenos Aires, Clarín, 2-4-2000.

DESUQUE, LUCÍA
ludesuque@gmail.com

**Cosmos, escritura y ficción. La narración de los orígenes
en *Las cosmicómicas*, de Ítalo Calvino**

En este trabajo presentaremos un breve análisis sobre el modo en que Ítalo Calvino narra los orígenes del universo, de la escritura y de la ficción en *Las cosmicómicas*. Este libro, dentro de la producción del autor, funciona como bisagra entre la etapa que se puede denominar fantástica y la etapa combinatoria, en la cual comienza a experimentar con procedimientos originales para escribir sus obras. Se trata de un libro compuesto por diferentes cuentos que se encuentran contruidos a partir de un enunciado científico que sirve de disparador para el relato fantástico en primera persona de Qfwfq, personaje-narrador que es tan antiguo como el universo mismo. Estos enunciados científicos son teorías sobre los orígenes del universo, la formación de galaxias, las diferentes etapas que sufrió el planeta, los primeros vertebrados, es decir, temáticas referidas al espacio, al tiempo, a la evolución del mundo y de las especies que habitan en él. Qfwfq comenta las diferentes teorías físicas, biológicas y cosmológicas desde un punto de vista totalmente personal y anecdótico, narrando sus experiencias personales. De esta manera, el procedimiento que Calvino emplea en este libro vincula al discurso científico, impersonal y generalizador, con el relato ficcional de las experiencias personales e individuales del personaje que recorre todos los cuentos. Además del procedimiento estructurante del libro, esta relación también se observa claramente en el empleo y la mezcla constante, en el interior de los relatos de Qfwfq, de un léxico técnico y uno coloquial. Por ejemplo, en “Juegos sin fin” el narrador, al explicar el reglamento del juego que él y Pfwfp jugaban para matar el tiempo, incorpora vocabulario científico dentro de un habla informal:

Las reglas eran las habituales: con un átomo podías tocar otro átomo tuyo y adelantarlo, o bien sacar del medio un átomo contrario. Naturalmente, se trataba de no dar golpes demasiado fuertes porque del choque de dos átomos de hidrógeno, ¡tic!, se podía formar uno de deuterio, o directamente de helio, y eran átomos perdidos para la partida (...) (Calvino, 2008: 59).

O en “Al nacer el día”, Qfwfq describe el fenómeno por el cual el Sol se concentró hasta alcanzar sus dimensiones actuales y las consecuencias climáticas que esto acarreó para él y su familia:

(...) el corazón de la nébula, al contraerse, había desarrollado calor y luz, y ahora había el Sol. Todo el resto seguía rodando alrededor dividido y agrumado en varios pedazos: Mercurio, Venus, la Tierra, otros más allá, y lo que estaba, estaba. Y además, hacía un calor de reventar (Calvino, 2008: 30).

Por otra parte, para analizar de qué manera Calvino narra los orígenes del mundo es importante destacar la relación que se establece en la obra entre discurso científico y mito. Hume, citado en Sánchez Garay (2000), sostiene que se puede hablar de los cuentos cosmicómicos como mitos literarios en tanto existe un retorno a los orígenes del universo y, además, se narran hechos ejemplares o memorables. Sin embargo, hay una diferencia fundamental con el mito entendido en su acepción tradicional, ya que se trata en este caso de mitos únicos que se desprenden de las teorías científicas que recupera el autor. Precisamente, estos dos elementos se cifran en el nombre que da título al libro: lo cósmico hace referencia a relatos que se sitúan en el inicio del universo y lo cómico se encuentra vinculado con el procedimiento lúdico tan efectivo que da nacimiento a los cuentos y que instala una distancia con los mitos clásicos. En este sentido, Grazia Fresu plantea que “la ciencia se vuelve paradójicamente, para Calvino, el principal camino de acceso a la dimensión arcaica del mito, porque solo ella puede recuperar el sentido cósmico, o sea, la actitud natural del hombre primitivo que el hombre contemporáneo ha perdido” (2016: 79). Así, la literatura posibilita en *Las cosmicómicas* entretejer diferentes discursos, saberes y registros y, por lo tanto, exponer y reflexionar sobre las distintas maneras de representar el cosmos, el espacio y el tiempo.

Observar algunas características del personaje principal, hilo que liga los diferentes relatos que componen la obra, también nos permitirá reflexionar sobre cómo piensa y construye el autor los orígenes, tanto del universo como de la escritura y de la ficción misma. En primera instancia, Qfwfq es un personaje cuya forma muta en cada relato. En el primer cuento, “La distancia de la Luna”, los personajes parecen tener una forma humana, ya que poseen manos, orejas, suben escaleras, saltan y navegan en una barca por el mar; lo mismo ocurre en “Cuánto apostamos”, en el cual los personajes son dos hombres que al final del cuento terminan siendo investigadores de una Fundación. Pero en “El tío acuático”, el personaje es uno de los primeros vertebrados que habían abandonado la vida acuática por la terrestre, y en “Los dinosaurios”, Qfwfq es el único dinosaurio que ha sobrevivido a la extinción de su especie. Asimismo, existen otros relatos en los que ni siquiera se especifica qué son o qué forma poseen los personajes; tal es el caso, por ejemplo, de “Un signo en el espacio” o “Sin colores”. Si bien Qfwfq sufre reiteradas metamorfosis a lo largo del libro y no sabemos con certeza si tiene o no en el presente desde el cual cuenta sus anécdotas una forma humana, en sus relatos narra historias que se centran en las relaciones con otros y con el mundo y en las que se destacan el amor y el desamor, la amistad y la familia –sentimientos, emociones y formas de vida que caracterizan al ser humano—. Estas temáticas, entonces, también se encuentran en la génesis del universo mismo. En este sentido, no importa que en

los diferentes relatos los personajes sean células, moluscos o dinosaurios: “(...) sus cuentos cosmicómicos no escapan del antropomorfismo, pues él hace hablar a las células como si fuesen hombres” (Sánchez Garay, 2000: 183-184). De esta manera, se trata de una humanización de las diferentes etapas del universo.

En segundo lugar, es también fundamental colocar nuestra atención sobre el nombre del personaje central de la obra. Diferentes críticos han señalado algunas de las implicancias del nombre. En principio, la característica que salta a la vista es que se trata de un palíndromo o un nombre capicúa y que, además, es impronunciable. Al respecto, Capozzi (1997), quien en principio destaca la dificultad para asignarle un sentido único al nombre del personaje, ya que su mismo rasgo de ser impronunciable hace que sea reactivo a definiciones concretas, considera que en el palíndromo se observa el procedimiento de repetición y diferencia que recorre toda la obra. Asimismo, agrega que los nombres en general que recorren el texto prueban cómo el autor puede crear a partir de pocos elementos una serie infinita de nombres. Esto también replica, de alguna manera, el procedimiento combinatorio que rige toda la composición de la obra.

Es interesante destacar que varios de estos nombres mantienen un vínculo con el personaje que encarnan basado en una característica o un rasgo de éste. Tal es el caso, por ejemplo, de N’ba N’ga, el tío abuelo pez de Qfwfq en “El tío acuático”. Este personaje es el único miembro de la familia que todavía vive en el agua, mientras que todos los demás, ya anfibios, habían decidido mudarse a la tierra. El nombre, entonces, por su fonética, hace referencia a un universo antiguo que se entronca con la tradición encarnada en la figura del anciano. Se trata de un sonido que remite a tribus antiguas o a lenguas africanas con una larga tradición que parece ir perdiéndose en el presente a medida que las generaciones futuras instalan cambios en las formas de vida. En contraposición, Qfwfq aparece en el polo opuesto al de su tío abuelo, ya que su nombre tiene algo del lenguaje de programación computacional, algo de tecnológico, de novedoso y, al mismo tiempo, de misterioso. También podemos mencionar el nombre del amigo en “Juegos sin fin” y, más que compañero de juegos, rival de Qfwfq, Pfwfp. Una letra, que abre y cierra la palabra, es la que distingue el nombre de uno y otro personaje. De contrincante del juego con átomos, Pfwfp pasa a ser primero un tramposo y luego el perseguidor o perseguido, su antagonico, con el que corre una carrera interminable, llevados por las galaxias creadas por ellos mismos que ahora son incapaces de controlar. Por otra parte, existen nombres que establecen una relación totalmente arbitraria con el personaje al que nombran, por ejemplo, Lll, la novia de Qfwfq en “El tío acuático” o Ayl, su amiga en “Sin Colores”.

Dado que Qfwfq escapa a sentidos únicos y estáticos ya sea tanto por su nombre como por sus múltiples mutaciones, es posible arrojar al espacio cosmicómico una nueva interpretación. Qfwfq es un nombre impronunciable porque carece de vocales. Esta escritura sin vocales se asemeja a la primera escritura alfabética hallada en el mundo, creada por pueblos semíticos alrededor del 1500 a.C., en la misma zona geográfica donde apareció, dos milenios antes, la primera de todas las grafías: la escritura cuneiforme. Esta escritura alfabética no poseía letras para las vocales. Según Ong (2006), esto implicaba una ligazón todavía muy fuerte entre oralidad y escritura, en tanto el lector debía recurrir a datos no textuales para poder asignarle un sentido a su lectura: “(...) tenía que hablar la lengua que leía a fin de saber cuáles vocales agregar entre las consonantes. La escritura semítica aún se hallaba bien inmersa en el mundo vital humano no textual” (2006: 92).

Así, Qfwfq no sólo conoce el universo desde sus inicios y nos relata anécdotas de aquellos tiempos del génesis, sino que su nombre es tan antiguo como la escritura misma, una escritura que, en el texto, cobra forma de ficción y, más precisamente, de cuento y que, además, se entronca, como ya observamos, con otro discurso, el discurso científico. Se trata entonces de una escritura originaria y ese origen, en la obra, es, a su vez, mezcla de discursos para proporcionar miradas y representaciones múltiples sobre hechos fundantes. Asimismo, el vínculo estrecho entre oralidad y escritura que señala Ong en el tiempo de los orígenes de esta última, es posible observarlo en el texto en el uso, ya mencionado, de un habla coloquial o informal, empleada para hablar dentro de un círculo cercano (familia, amigos, vecinos) junto con un léxico especializado, propio de diferentes campos científicos, un registro formal plenamente atravesado por la escritura. De esta manera, los orígenes del cuento, la ficción y la escritura se encuentran cifrados en el nombre del personaje principal.

Por otra parte, la escritura originaria es motivo de “Un signo en el espacio”, uno de los relatos de la obra. Allí, Qfwfq vaga por el espacio dando vueltas junto con el Sol, vueltas que tardan en completarse 200 millones de años. El espacio aparece aquí como una especie de página en blanco en la que el personaje escribe un signo que intenta reconocer una vez completada la revolución de la galaxia. En el comienzo del cuento, el personaje hace referencia a este territorio virgen en el que imprime la primera marca, el primer signo. Se trata de un espacio en el que todo es indistinto y en el que no hay manos o instrumentos con los que hacer un signo:

Qué forma dar al signo, ustedes dicen que no es un problema, cualquiera que sea su forma, un signo basta que sirva de signo, es decir, que sea distinto o igual a otros signos; también esto es fácil decirlo, pero yo en aquella época no tenía ejemplos a que remitirme para decir lo hago igual o diferente; cosas para copiar no había, y ni siquiera

se sabía qué era una línea, recta o curva, o un punto, o una saliencia, o una entrada. Tenía intención de hacer un signo, eso sí, es decir, tenía intención de considerar signo cualquier cosa que me diera por hacer; así, habiendo hecho yo, en aquel punto del espacio y no en otro, algo con propósito de hacer un signo, resultó que había hecho un signo de veras (Calvino, 2008: 33).

El signo, en el relato, es aquello que se distingue o es igual a otros signos; es, a su vez, algo que se marca con un instrumento o con el cuerpo y que, cuando éste se retira, permanece. Nada de esto existía hasta entonces, no había parangón con lo que Qfwfq crea sólo con la intención de hacerlo. Asimismo, la escritura originaria o la hechura del primer signo se anuda en el texto con el primer pensamiento sobre algo: “era la primera ocasión que tenía de pensar en algo; o mejor, pensar en algo nunca había sido posible, primero porque faltaban cosas en qué pensar, y segundo porque faltaban los signos para pensarlas (...)” (Calvino, 2008: 34). Es el signo inscripto en un punto del espacio el que brinda no sólo la materia del pensamiento, sino la posibilidad misma de éste.

Más adelante, Qfwfq descubre que su signo había sido borrado y, posteriormente, observa que en otros puntos existían copias de su signo originario. Todos los que habitaban el espacio habían comenzado a dejar sus huellas en él y, de esta manera, se superponían signos nuevos con otros arcaicos: “En el universo ya no había un continente y un contenido, sino sólo un espesor general de signos superpuestos y aglutinados que ocupaba todo el volumen del espacio (...)” (Calvino, 2008: 42). Así, a medida que avanza el relato, el espacio se convierte en la hoja de escritura de todos los individuos que lo habitan. La posibilidad de dejar una huella de la existencia se abre para todo aquel que lo desee y, al mismo tiempo, todo comienza a ser signo de algo (del paso del tiempo, del hombre). La escritura, en el universo cosmicómico, se instala en el territorio inacabado del espacio y en la sucesión temporal que permite la generación de capas de escrituras de diferentes autores que, en una inagotable superficie, imprimen marcas y registros personales que deforman y configuran de una nueva manera los signos anteriores. En el final del relato, el narrador concluye con la reflexión, que inunda prácticamente todo el texto, de la certeza de que no podrá encontrar nunca su signo originario. Esto tampoco tiene sentido, pues la infinita producción de signos en el universo había llegado hasta tal punto que el espacio no existiría sin ellos:

No había ya modo de establecer un punto de referencia: la Galaxia continuaba dando vueltas, pero yo ya no conseguía contar los giros, cualquier punto podía ser el de partida, cualquier signo superpuesto a los otros podía ser el mío, pero descubrirlo no hubiese servido de nada, tan claro era que independientemente de los signos el espacio no existía y quizá no había existido nunca (Calvino, 2008: 42).

De esta forma, los orígenes del universo se entroncan en *Las cosmicómicas* con el origen de la escritura misma, cifrado no sólo en el nombre del personaje-narrador sino presentado como tema de uno de los cuentos de la obra. La escritura es un juego que Calvino sitúa en la génesis del universo. En este juego lo que importa, y el autor no deja de destacarlo, es tanto la multiplicidad de puntos de vista y de formas de contar los orígenes así como también la infinita cantidad de autores y de estilos que inundan con sus signos el espacio inagotable del universo.

Bibliografía

- Calvino, Í. (2008). *Las cosmicómicas*. Buenos Aires: Krasis.
- Capozzi, R. (1997). “*Cosmicomiche vecchie e nuove: evolución y renovación continuas*”, en Calvo Montoro, M. J. y Ricci, F. (Coords.), *Italo Calvino: nuevas visiones*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Fresu, M. G. (2016). “Las sugerencias de la ciencia en la narrativa de Italo Calvino: *Las cosmicómicas* y *Tiempo cero*”, en Troiano de Echegaray, M., *Recordando a Italo Calvino*, Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Ong, W. (2006). *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Garay, E. (2000). *Ítalo Calvino. Voluntad e ironía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Desuque, Lucía: “El trabajo y la escritura. Tensiones y rupturas en el hablar amoroso de *Trilce* VI”

DESUQUE, LUCÍA
ludesuque@gmail.com

El trabajo y la escritura.
Tensiones y rupturas en el hablar amoroso de *Trilce* VI

En el presente trabajo, intentaremos realizar una lectura del poema VI de *Trilce*, de César Vallejo. En tal sentido, buscaremos articular ciertos tópicos que la crítica ofrece y confeccionar constelaciones de sentidos que se desprendan del texto, teniendo siempre en la mira que se trata de una obra que se rehúsa a la imposición de un sentido único y que, además, es hermética y de difícil acceso. Lo que en principio observamos a simple vista es la disposición del poema en la página: parece existir lo que podríamos llamar un cierto equilibrio entre las dos primeras estrofas al tener la misma cantidad de versos, pero esta armonía se quiebra en las dos últimas, no sólo porque la cantidad de versos en cada una varía sino además porque aparecen sangrías de distintas medidas, que son espacios en blanco, vacíos, y una frase en mayúsculas, al final del poema, que el yo poético dice casi a gritos. Entonces, dada su espacialidad, no sólo debemos escuchar la voz, el ritmo que toman las palabras, el encabalgamiento, sino que se trata de un poema visual, que está pensado por el autor para que lo miremos. La experimentación con la espacialidad del poema, una búsqueda ya iniciada por Mallarmé a fines del siglo XIX y que las vanguardias seguirán desarrollando, es en *Trilce* fundamental. Esto, sumado a la ruptura de los moldes poéticos tradicionales y al empleo de estructuras sintácticas agramaticales, entre otras características de su poética, permite hablar de Vallejo como el autor latinoamericano de vanguardia que rompe con la tradición modernista para crear una poesía nueva que corresponde a una “sensibilidad nueva” (Vallejo, 1989: 189). En este orden de cosas, sonido e imagen, oralidad y escritura se conjugan en la poética de Vallejo en más de un sentido que trataremos de ir despuntando.

Más allá de la macroestructura del poema, aquello que podríamos denominar equilibrio también se encuentra roto desde el inicio en lo que atañe a la temporalidad:

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otilinas,
en el chorro de su corazón, y hoy no he
de preguntarme si yo dejaba
el traje turbio de injusticia (Vallejo, 2013: 113).

En el primer verso coexisten dos temporalidades en una estructura oximorónica que generan una incongruencia gramatical: el verbo en pretérito que denota a su vez un aspecto perfectivo se yuxtapone al adverbio “mañana”, que indica futuro y posee una aspectualidad imperfectiva. En el oxímoron, en esta juntura de contrarios, se sostiene una tensión angustiosa que desde el primer verso inunda el poema. Este solapamiento del pasado y el futuro es analizado por Alberto Escobar, quien sostiene en relación con *Trilce* II que el poeta deshace, a partir del contraste con una vivencia personal, el concepto heredado de temporalidad

entendido como una separación entre pasado, presente y futuro (1973: 127). En este caso, asistimos a un poema que habla del dolor de una pérdida, el yo poético sufre porque su lavandera “del alma” ya no está. Esta angustia se desarrolla en el poema a partir del recuerdo (“lo lavaba en sus venas otilinas, / en el chorro de su corazón (...)”) y es una angustia por no saber sobre el futuro, como se puede ver en la última estrofa. Por lo tanto, en el poema hay dos temporalidades que se cruzan y se desligan continuamente: por un lado, el pasado, con la presencia de la lavandera y, por otro, el presente y el futuro inciertos. Asimismo, ahora que el poeta ya no tiene quién le lave su vestimenta, no necesita preguntarse por las manchas de injusticia que pueda dejar en su traje. Las injusticias que el hombre comete quedan expuestas en la ropa y la lavandera: a través del contacto de las manos con la tela, podía ver y sentir las.

Es necesario notar que el personaje central de este poema es una mujer que lava ropa en el río, una mujer que trabaja con las manos, una artesana, que además es su amada. El neologismo “otilinas” es un adjetivo derivado del nombre Otilia, quien, según diversos críticos, recuerda a una novia que Vallejo había tenido en Lima. Otilia lava la ropa en sus venas, con la sangre que emana a chorros su corazón y, de esta manera, la limpia, la purifica. Así, el amor que se presenta en este poema no es un amor pasional sino más bien maternal: el yo del poema manifiesta necesidades cotidianas a su amada, necesidades que le estaban asignadas en aquella época al género femenino. De esta manera, la amada pasa a cumplir las funciones que la madre realizaba en el seno de su hogar. Esta cotidianeidad de las tareas que realiza la lavandera también se ve reflejada en el uso del término “chorro”, proveniente de la oralidad.

El poema continúa de la siguiente manera:

A hora que no hay quien vaya a las aguas,
en mis falsillas encañona
el lienzo para emplumar, y todas las cosas
del velador de tanto qué será de mí,
todas no están mías
a mi lado.

Quedaron de su propiedad.
frasesadas, selladas con su trigueña bondad. (Vallejo, 2013: 113).

Aquel presente cifrado en el “hoy” de la estrofa anterior se carga de diversas significaciones, ya que el “A hora”, en la lectura oral, parece ser sólo una palabra que señala un presente, una actualización del tiempo, mientras que con la mirada corroboramos que se trata de dos términos que indican puntualidad, una hora determinada, que puede ser aquella en la que la lavandera iba a realizar su trabajo, una hora que en el presente se encuentra vacía. Se trata de una condensación de sentidos que se leen en el cruzamiento de la oralidad y la

escritura. En este desmembramiento del presente, en la superposición de temporalidades y sentidos, en el empleo de arcaísmos y neologismos y en las agramaticalidades léxicas y sintácticas observamos la desarticulación y destrucción de la lengua heredada. Vallejo intenta crear una lengua poética nueva a partir de los escombros de la vieja, aquélla ligada a la tradición del modernismo, cuyas convenciones poéticas no le sirven para dar cuenta de una realidad cambiante, con múltiples sentidos, que le acontece a un sujeto particular:

(...) se intentará anular en el inmenso corpus de cultura literaria que pesa sobre nosotros todas aquellas tendencias cristalizadoras y sumarias para dar paso a las innumerables posibilidades expresivas que la tradición retórica ha ido bloqueando; conceder a los signos nuevos valores o, cuando esto no sea posible, establecer nuevas combinaciones que ayuden a ampliar su horizonte semántico; y, mediante un arduo proceso de destrucción y recomposiciones, dar una imagen de la realidad que responda, no sólo a la lengua que la expresa, sino a las experiencias particulares e irrepetibles que la lengua debería saber expresar (Buxó, 1982: 15).

Estos versos además sugieren otro tópico que recorre *Trilce*: la orfandad. El poeta se encuentra solo, ya no hay quien vaya a las aguas, lave la ropa y la traiga limpia, como una piel renovada que puede colocarse para empezar de nuevo. El sujeto poético se encuentra constituido por la falta, por algo que se ha perdido y es imposible recuperar. Las fallas sintácticas y las incongruencias gramaticales son las formas que encuentra el poeta para cargar la lengua de la falta y el dolor que experimenta. Como el yo poético está completamente solo y desnudo, el lienzo sobre el que escribirá parece ser la única manera de cubrirse con algo (“en mis falsillas encañona / el lienzo para emplumar (...”). En estos versos asistimos a un cruce entre un léxico propio del trabajo femenino con la ropa, el lavado y el planchado, y otro que pertenece a la escritura. Por un lado, el término “falsillas” designa a las hojas guía que se utilizaban para poner debajo del papel en el que se escribía y lograr así una escritura recta, prolija, que las letras sean legibles y estén correctamente hechas (Real Academia Española, 2014)¹. Se trata de una palabra que indica un trabajo fino, minucioso del que escribe, un trabajo artesanal, con las manos, como el de la lavandera. Por otra parte, “encañonar”, entre otros sentidos, supone planchar una vestimenta que posee pliegues, es decir, que es una palabra que remite al trabajo de la mujer, un trabajo que también requiere precisión, dedicación y, sobre todo, esfuerzo. Recordemos que “trabajar” deriva de *tripaliare*, que en latín significa “torturar” y todavía conserva en español algo de esta acepción en el sentido de dedicarse con esfuerzo a realizar alguna actividad. Así, el trabajo arduo que implica planchar

¹ De aquí en adelante, los significados de los diferentes términos analizados se extrajeron del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española que se encuentra disponible en la web.

una prenda que tiene pliegues se asocia con la labor también penosa y complicada de la escritura, una escritura que posee capas y recovecos que deben alisarse con esfuerzo.

En un intento por salvar esa carencia que lo constituye en la orfandad, el lienzo que reposa en las falsillas encañona, vierte el esfuerzo desmedido para emplumar, para cubrir con la escritura al yo del poema. Sin embargo, leemos después: “(...) y todas las cosas/ del velador de tanto qué será de mí, / todas no están más / a mi lado”. Como en el tiempo presente, la carencia permanece en la escritura y ésta no puede constituir un refugio para el poeta, es también el lugar de la falta: “el lenguaje no es la ‘casa del ser’ (...) sino el espacio del desamparo” (Ortega, 1988: 607). Se trata de una tensión constitutiva de la poesía del autor que no se resuelve y que se cifra a través de la interrogación que nunca encuentra respuesta, que siempre es sobre el futuro y que se hace extensiva a la última estrofa: “Y si supiera si ha de volver / y si supiera qué mañana entrará / a entregarme las ropas lavadas (...)” (Vallejo, 2013: 113). El yo poético no puede dejar de preguntarse por lo que será de él y por lo que sabe o debería saber. En esa carencia de conocimiento nombra Vallejo y se inscribe su poesía.

De tanto preguntarse a sí mismo, las propias cosas del poeta ya no están al lado suyo, sus ropas quedaron como propiedad de la lavandera, “fratesadas, selladas con su trigueña bondad”. Quizás la sangría o el espacio en blanco de aquí y de la última estrofa, haciendo explícita la ausencia, graban en la propia hoja el sentimiento de soledad y la experiencia del vacío que sufre el poeta. Por otra parte, Vallejo emplea un arcaísmo, “fratesadas”, participio pasado que significa “abrillantadas o lustradas”. Se trata de uno de los tantos elementos que el autor utiliza en su poesía para intentar “comunicar plenamente aquellas experiencias que, por ser tan propias e irrepitibles, tampoco tienen parangón en la lengua” (Buxó, 1982: 19). Tal como se ve en la primera estrofa, el amor del poeta es un amor filial, que en este caso se cifra en la virtud que le atribuye a su amada, que con bondad realiza su trabajo dándole brillo a las ropas y sellándolas, es decir, imprimiendo su marca en ellas. El adjetivo “trigueña” puede remitir a la tez morena de la mujer y, junto a otros términos, genera una escenografía andina en el poema.

El autor elige el oficio de lavandera para caracterizar a su amada no sólo por el hecho de que sea un trabajo que estaba asociado a la mujer y, en este sentido, habla de la sociedad jerarquizada en la que se encontraba inserto el poeta, sociedad en la que los quehaceres de la casa estaban a cargo de la mujer; sino también porque se produce un cruce entre lo alto y lo bajo, cruce que es fundamental tener en cuenta para aproximarse a la obra poética de este autor. Vallejo crea un poema donde se escenifica lo cotidiano de las tareas de la mujer en el

hogar, pero, al mismo tiempo, pone en escena y en el mismo plano la tarea de escritura del poeta, su tarea.

En la última estrofa presenciamos una serie de preguntas acerca de un saber sobre el futuro para las que el yo del poema no tiene respuestas. Se trata de interrogantes sobre el tiempo, sobre el momento del retorno imposible de la lavandera:

Y si supiera si ha de volver;
y si supiera qué mañana entrará
a entregarme las ropas lavadas, mi aquella
lavandera del alma. Qué mañana entrará
satisfecha, capulí de obrería, dichosa
de probar que sí sabe, que sí puede
¡CÓMO NO VA A PODER!
azular y planchar todos los caos (Vallejo, 2013: 113).

Existe aquí un término, “capulí”, que nos remite directamente a otro poema de Vallejo que también habla sobre una mujer andina que plancha, la dulce Rita de “Idilio Muerto”, en *Los heraldos negros*: “Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita / de junco y capulí”; “Dónde estarán sus manos que en actitud contrita / planchaban en las tardes blancuras por venir” (Vallejo, 2013: 68). Se trata de dos amadas diferentes que el poeta recuerda desde la lejanía temporal en el caso de *Trilce VI* y espacial en “Idilio muerto”, pero que las asocia con estas tareas. El capulí, empleado como vocativo de la amada, es un árbol que crece en los Andes, cuyo fruto tiene gusto y olor agradables. Por un lado, este término también instala como espacio poético lo andino y, por otro, puede hacer referencia al olor agradable que le imprime a la ropa con su trabajo, cifrado este último en el término “obrería”, que deriva de “obrar”, es decir, del hacer o trabajar en algo. Asimismo, el obrar le proporciona un saber y un poder hacer que podría probar delante del poeta si volviese a entregarle las ropas lavadas, hecho que queda en la pura posibilidad que se trunca por el no saber del poeta. Aquí entonces es importante subrayar el verbo “saber” y sus usos: cuando se refiere al poeta, el verbo en subjuntivo es el núcleo de una subordinada condicional que no tiene principal, es decir, nunca reposa en el hecho que se logrará si esa condición se da. El yo poético no sabe y sostiene su enunciación en ese desconocimiento, mientras que la lavandera posee un conocimiento, un saber práctico sobre un quehacer cotidiano que le permite “azular y planchar todos los caos”. El verso en mayúsculas y la sangría que lo antecede lo que hacen es, precisamente, destacar este saber con una expresión hecha, propia de la oralidad y del hablar cotidiano. Estas expresiones y términos propios del universo de la lengua regional hablada son signos de un decir dialógico, recobran en el poema la presencia corporal e instalan la escena de inmediatez

del coloquio, generando cercanía y encuentro en una obra poética que muchas veces resulta tan cerrada en sí misma.

El último verso del poema, por otra parte, nos remite al caos, al hermetismo y a lo arrugado de la lengua vallejana. El oficio de azular y planchar, asociado en la segunda estrofa a la escritura, arroja luz sobre el caos de la lengua. La escritura, el trabajo poético, el poema mismo son intentos por imprimirle un orden a aquello que ha quedado de la lengua con la operación que Vallejo realiza en todo *Trilce*. Se trata entonces de un verso programático, importante para pensar la poética del autor. El poeta es un artesano que con esfuerzo trabaja el lenguaje para darle brillo y lustre, pero que, sin embargo, consigue habitarlo a través de la tensión, la multiplicidad de sentidos, el cruce y la ruptura constante.

Bibliografía

- Buxó, José Pascual (1982). *César Vallejo. Crítica y contracrítica*. México: UNAM.
- Escobar, Alberto (1973). *Cómo leer a Vallejo*. Lima: Villanueva Editor.
- Ortega, Julio (1988). “La hermenéutica vallejana y el hablar materno”, en César Vallejo, Américo Ferrari (ed.), *Obra Poética*. París: Ediciones archivos.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed., 2014). Disponible en: < <http://dle.rae.es> > [Consulta: 10/08/17].
- Vallejo, César (1989). “Poesía nueva”, en Nelson Osorio (ed), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (2013). *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada.

GELMINI, LAURA LUCIANA
laugelmini@yahoo.com.ar

Los sufrimientos del joven Werther,
evolución sentimental entre el *locus amoenus* y el *locus funestus*

Johann Wolfgang von Goethe es un autor alemán que no se puede reducir a un movimiento literario particular, sino que representa un puente entre varias épocas. Por ello, se conoce como *Goethezeit* (“tiempo de Goethe”) a la etapa cultural que comprende el *Sturm und Drang*, el *Clasicismo* y el *Romanticismo*.

En 1770 Goethe conoce a Herder, cuya obra será un punto de inflexión en la vida intelectual no sólo germánica sino también europea. Goethe fue el centro del movimiento que se llamó *Sturm und Drang* (“tormenta de viento y apremio” o “tormento e ímpetu/impulso”); movimiento literario que, a pesar de desarrollarse en un período muy breve (1770-1790), produjo una revolución literaria en Alemania. Por un lado, este movimiento se caracteriza por rebelarse contra la Ilustración, dado que exalta la pasión ardiente por sobre la moral, el empuje genial antes que la forma, el fecundo caos por sobre el orden, el pueblo más que la sociedad, la libre decisión ante la medida. No obstante, debemos señalar que dicho caos interpela un enriquecimiento en la libertad creadora.

Por otro lado, una de las características fundamentales del S.u.D. es que abandona los modelos extranjeros y, por primera vez, mira hacia el interior de Alemania, aun cuando tomen a Rousseau y a Shakespeare, ya que consideran que el primero supo exaltar el sentimiento mismo y valorar la virtud de una naturaleza pura, mientras que el segundo supo expresar la naturaleza auténtica del hombre mediante un arte que huía de toda regla. Los miembros del S.u.D. consideran al dramaturgo inglés como prototipo de genio, concepto propiamente romántico. En otras palabras, confían en la creación original a partir del *propio genio*, intelecto o sensibilidad. Y se califican a sí mismos como genios auténticos, titanes, seres originales guiados por el instinto de su propia naturaleza.

En 1774 Goethe publica *Los sufrimientos del joven Werther*, obra icónica del S.u.D., en la cual se observan las características prerrománticas: la percepción y valoración de la naturaleza, el impulso apasionado, la decepción melancólica, la desigualdad social, la desesperación ante la fuerza del destino y la frustración existencial.

Werther es una novela epistolar, género en auge y esplendor en el siglo XVIII. La composición de la obra es tal que sólo consigna o recopila las cartas que el protagonista le escribe a su amigo Wilhelm durante un año y medio (4 de mayo de 1771 al 6 de diciembre de 1772). Sin embargo, el desarrollo de la correspondencia, presentada en cronología lineal, nos da una pauta del pensamiento y del accionar tanto del protagonista como los otros personajes de la obra.

El empleo de cartas muestra una fuerte carga de contenido subjetivo, por su carácter intimista y privado, al ser “vehículo de confidencias”: este recurso produce un efecto de realidad, incluso de sinceridad, es decir, crea la ilusión de una comunicación inmediata con el lector. Y, al mismo tiempo, le posibilita a este último una posición de confidente del personaje, apelando a su complicidad y posibilitando no sólo la empatía sino también una posición de omnipresencia y omniscencia para el lector, lo cual dota de verosimilitud a la novela.

Los sufrimientos del joven Werther no sólo es una historia trágica tras la infelicidad de un desamor, sino que además hay una exacerbación del *yo-moderno*, que hace estallar la contradicción de los ideales humanistas: del yo individual contra (y desafiando) una sociedad burguesa que lo reclama dentro de una economía productiva y dentro del matrimonio burgués (producción y reproducción).

Podemos pensar que la estructura de la obra se divide en tres partes:

- I. “*Libro I*” Desde la carta del 4 de mayo de 1771 – Primavera.
- II. “*Libro II*” Desde la carta del 20 de octubre de 1771 – Otoño.
- III. “*El editor al lector*”.

En esta última parte, Goethe introduce un recurso ficcional, es decir, cambia el narrador para conseguir un distanciamiento entre el lector y los hechos, como una manera de reforzar la verosimilitud. El editor se convierte en un narrador-testigo, que, recabando testimonios y cartas que habría dejado escritas Werther, reconstruye el suicidio y la sepultura del protagonista.

Las dos primeras partes se oponen simétricamente, tanto en lo temporal como en el plano físico (*locus*) que, al mismo tiempo, se corresponde con el plano anímico del protagonista y, junto a ello, con las lecturas que realiza Werther.

Teniendo en cuenta los parámetros expuestos, abordaremos la representación del devenir vital del protagonista en consonancia con dos tópicos literarios: *locus amoenus* y *locus funestus*. En este sentido, el relato de las experiencias que atraviesa el personaje principal puede ser leído a través de dichos tópicos y a partir de una correspondencia entre la naturaleza como marco y continuación del alma, y la evolución sentimental del protagonista.

El momento de la obra que se configura como *Locus amoenus* representa el lugar ameno, agradable, y el estado de ánimo del protagonista tiende a armonizar con el paisaje. Este *locus* se desarrolla durante la primavera, estación del año que se caracteriza por manifestar el esplendor y la hermosura tanto en el clima como en la vegetación. También el protagonista extiende esta sensación de bienestar hacia su persona y concibe este renacer del

paisaje en sus propios sentimientos, en su personalidad, ya que considera que será propicio para el surgimiento de su genio creador:

10 de mayo de 1771

Una admirable serenidad ha invadido toda mi alma, semejante a la dulce mañana primaveral que disfruto con todo mi corazón. Estoy solo y gozo mi vida en este lugar, creado para almas como la mía. Soy tan feliz, mi buen amigo, estoy tan sumergido en la sensación de existir en paz que mi arte se resiente de ello. Ahora no podría dibujar ni una línea, y jamás he sido un pintor mayor que en estos momentos. (Goethe, 2016: 39)

Werther llega a Whalheim, pueblo que lo fascina. En estas cartas, le relata a su amigo el desprecio que le provoca la ciudad y la idealización de aquel lugar, de la Naturaleza que lo rodea, y, al realizar esta descripción, expone también una de las características del S.u.D: “(4 de mayo de 1771) La ciudad en sí misma es desagradable, pero en torno de ella hay una inefable hermosura de la Naturaleza” (Goethe, 2016: 38).

A continuación, Werther describe el jardín, y deja entrever una crítica al raciocinio de la Ilustración al decir: “El jardín es sencillo, y se siente al entrar que no trazó su plano un sabio jardinero, sino un corazón sensible que quería disfrutar aquí de sí mismo” (Goethe, 2016: 38-39). En otras palabras, el protagonista considera que este lugar no fue planeado sesudamente, sino que se disfrutó, que se dejó llevar por el genio creador y eso es lo que hace maravilloso al lugar.

Durante el espacio de la novela que corresponde al *locus amoenus* el protagonista tiene a Homero como lectura predilecta. Este autor señala el origen de la literatura occidental, y encarna la representación de la humanidad ingenua y feliz, cuando no existía el antagonismo entre ideal y realidad, ya que Homero es el poeta por antonomasia. Y, al mismo tiempo, le posibilita volver a criticar a la Ilustración, ya que considera una carga innecesaria al saber excesivo y no encuentra ninguna utilidad en los libros que no aporten a su momento de disfrute, representado por la poesía:

13 de mayo de 1771

¿Preguntas si me has de mandar más libros? Querido mío, por Dios te lo pido, no me los ates al cuello. No quiero ya ser guiado ni animado ni encendido; este corazón ya arde bastante por mí mismo: necesito canciones de cuna, y las he encontrado en abundancia en mi Homero. (Goethe, 2016: 41)

El otro tópico que organiza el relato es el *Locus funestus*, el cual representa el lugar infernal correspondiente a las experiencias sensoriales de Werther en su momento de mayor desazón.

El Libro Segundo comienza con una carta fechada el 20 de octubre de 1771, es decir, nos sitúa en correspondencia con el otoño boreal, que prefigura el desenlace del protagonista. El sentimiento de amor no correspondido de Werther se proyecta en los ocres del otoño, este desfallecer de vitalidad se siente como la caída de las hojas: “(4 de septiembre de 1772) Como la Naturaleza se inclina hacia el otoño, así se hace otoño en mí y alrededor de mí. Mis hojas amarillean, y ya han caído las hojas de los árboles cercanos.” (Goethe, 2016: 123)

El lugar que se había presentado en un momento como idílico se transforma al extremo por un desastre natural: el deshielo que provoca la inundación. De la misma manera, sus sentimientos irrefrenables hacia Lotte provocan una desmesura que lo arrastra hacia el funesto final:

12 de diciembre de 1772

Y luego doy vueltas en el temible escenario nocturno de esta estación del año, tan hostil al hombre. Anoche tuve que salir. De repente, había empezado el tiempo de deshielo. (...) ¡Ay, con los brazos abiertos me detuve ante el abismo, y respiré, sintiendo lo hondo, y me perdí en la delicia de precipitar allá mis tormentos, mis dolores, de perderme mugiendo como las olas! ¡Ah, pero no pude levantar los pies del suelo, para terminar todos los tormentos! (Goethe, 2016: 152)

En el *locus funestus*, Werther se muestra apasionado por leer a Ossian. Sin embargo, debemos señalar que éste era un autor apócrifo de epopeyas, que falsificó James Macpherson (1760) sobre un poema épico que fingió encontrar.

Debemos destacar que entendemos a la epopeya como canto al origen de un pueblo, en relación con la melancolía de aquel tiempo idílico que ya no está. De este modo, nos da la pauta, por un lado, de la necesidad del protagonista de revivir una epopeya (con héroes y semidioses liberados) entrañando un sentimiento de melancolía. Y por otro lado, el amor que posee Werther por Lotte es un amor idealizado y por lo tanto inexistente:

10 de octubre de 1772

Ossian ha desplazado en mi corazón a Homero. ¡Qué mundo presenta este espléndido genio! (...) ¡Oh, amigo!, querría sacar la espada, como un noble guerrero, liberar de una vez a mi príncipe del tormento cruel de la vida que se extingue lentamente, y enviar mi alma tras el semidiós liberado. (Goethe, 2016: 130-131)

Para terminar con nuestro análisis, nos gustaría señalar que en el momento cúlmine de su vida, Werther deja inconclusa la lectura de una tragedia que pertenece a la Ilustración, *Emilia Galotti*, de Gotthold Ephraim Lessing. Lo que nos invita a pensar, tal vez, a preguntarnos: ¿triumfa la razón ante la ardiente pasión? “...Sólo había bebido un vaso de vino. En el escritorio había quedado abierta *Emilia Galotti*...” (Goethe, 2016: 181).

Bibliografía

- Gode von Aesch, Alexander (1947). “I. Introducción. Principios generales” y “VII. La infinitud de la naturaleza”. En *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*. Trad. del inglés por Ilse de Brugger. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2016). *Los sufrimientos del joven Werther*, Trad.: Valverde, José María. Barcelona: Pinguin Random House Grupo Editorial.
- Lukács, Georg (1968). “Los sufrimientos del joven Werther”, En *Goethe y su época*. Trad: Sacristan, Manuel. Barcelona-México: Grijalbo.
- Safranski, Rüdiger (2012). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Trad.: Gabás, Raúl. Buenos Aires: Tusquets.

Martínez, Aldana Lucía: “Saussure y el nacimiento de la Ciencia de la Lengua”

MARTÍNEZ, ALDANA LUCÍA
aldanalmartinez@gmail.com

Saussure y el nacimiento de la Ciencia de la Lengua

Introducción

A los fines de abordar la problemática en torno a la lengua y la constitución de una ciencia formal, el siguiente trabajo se propone, en primer lugar, presentar los comienzos de los estudios saussureanos, como así también el nacimiento de la Lingüística General como Ciencia de la Lengua. En segundo lugar, a partir de un número de citas seleccionadas del *Curso de Lingüística General* (1916) se exponen los aspectos fundamentales que caracterizan a la teoría saussureana. Particularmente, se ha dedicado un apartado a la descripción la lengua, teniendo como propósito esclarecer y delimitar al objeto de estudio saussureano de esta nueva ciencia formal.

En virtud de adoptar un punto de vista, se toman como referencia los estudios realizados por Milner (2003) en *El periplo estructural*. Dicha bibliografía ha sido sugerida por la cátedra de Socio y Psicolingüística de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR) para la presentación de un trabajo de elaboración propia. De esta investigación y de las lecturas realizadas nace este texto que aquí presento.

Nacimiento de una ciencia de la lengua: la Lingüística General

En el *Curso de Lingüística General* (1916), Saussure inscribe a la Lingüística y a la ciencia. Su concepción de Lingüística como ciencia de la lengua¹ surge de la denominada gramática comparada; de allí el nombre Lingüística Comparativa. La Gramática Comparada comprendía un programa que consistía en explicar las semejanzas constatadas entre diversas lenguas por su relación con un prototipo lingüístico común: el *indoeuropeo*.

Los lingüistas del siglo XIX, asombrados por las semejanzas que se descubrían entre las lenguas habladas (sin documento escrito) en Europa e India y persuadidos de que estas semejanzas no podían deberse a préstamos ni a contactos, establecieron la hipótesis de que podían explicarse por la existencia del indoeuropeo.

De esta forma, se observa que la posición de Saussure es concreta: el prototipo (indoeuropeo) es una lengua; como lengua, pues, no podría tener propiedades distintas de las lenguas observables (las “lenguas-hijas”). En resumen, siguiendo a Milner (2003), “una lengua se distingue por el estatuto que tiene en la comparación, pero sus propiedades son las propiedades de todas las lenguas”. Así, se llamará Lingüística Comparativa a la comparación

¹ “Para Saussure, las conjeturas de la lengua son lo único que compete a la Lingüística; las conjeturas sobre los pueblos primitivos que hicieron uso del indoeuropeo competen a la Historia. El *Curso* se trata de la lengua, de la ciencia de la lengua en ella misma, no como ciencia auxiliar de un discurso histórico o político” (Milner, 2003: 22).

de estados de lenguas, y será una rama de la Lingüística General, a la que remite explícitamente el *Curso*.

Entonces, en virtud de observar cómo nació la Lingüística General es necesario detenerse en uno de los tres *hechos* que Saussure menciona: el éxito de la gramática comparada indoeuropea. Mas cabe preguntarse: si es que ésta funciona con una lengua prototipo, ¿qué es o cómo debe ser una lengua en general?

La lengua como objeto de estudio de la Lingüística General

Para responder este interrogante, Milner (2003) señala que si bien Saussure caracteriza a su objeto de estudio a los fines de la fundación de esta nueva ciencia, no obstante no indica explícitamente los rasgos que definen para él una teoría científica. Sin embargo, parece haberse basado en un modelo preestablecido, el de los tres principios de Aristóteles, que se ven realizados en el *CLG* (1916):

- a. *principio de unicidad del objeto y de homogeneidad del dominio*²: todas las proposiciones de la ciencia deben concernir a los elementos de un mismo dominio y referirse a un objeto único;
- b. *principio del mínimo y del máximo*: las proposiciones de la ciencia son teoremas o axiomas; un número máximo de teoremas debe ser deducido de un número mínimo de axiomas, expresados por un número mínimo de conceptos primitivos. Lo cual puede ser resumido bajo el nombre de minimalismo epistemológico;
- c. *principio de evidencia*: todos los axiomas y conceptos primitivos deben ser evidentes, lo que dispensa de demostrarlos y definirlos.

Asumiendo Saussure este modelo, la organización general del *Curso* (1916) se resume de esta forma: el objeto de la Lingüística es la *lengua*. Los axiomas se reducen a uno solo: “La lengua es un sistema de signos”. Los conceptos primitivos se reducen a uno solo: el concepto de “signo”. De este axioma único, reputado evidente, y de este concepto único, no definido, se siguen legítimamente todos los teoremas de la ciencia lingüística (Milner, 2003: 24-25).

A partir de la lectura de Milner (2003), se observa el firme objetivo de caracterizar a la lengua “en general” (aquella que la misma gramática comparada presentó con el indoeuropeo como prototipo), a los fines de esclarecer y delimitar al objeto de estudio saussureano de esta nueva ciencia formal: la Lingüística General.

² La bastardilla no pertenece al texto original.

Aspectos fundamentales de la teoría saussureana

Siguiendo algunos de los postulados de Milner (2003), en este apartado se propone la exposición de los aspectos fundamentales que conforman la teoría saussureana.

Una de las innovaciones más importantes de Saussure fue la tesis negativa y la tesis positiva en relación con el lenguaje. La primera establece que el *lenguaje* no es objeto de la Lingüística. La segunda afirma que el objeto de la Lingüística es la *lengua*. En el *CLG* (1916), el mismo Saussure expone su recorte:

...hay que colocarse desde el primer momento en el terreno de la lengua. [...] la lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial. Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos. Tomado en su conjunto, el lenguaje es multiforme y heteróclito [...], pertenece además al dominio individual y al dominio social; no se deja clasificar en ninguna de las categorías de los hechos humanos, porque no se sabe cómo desembrillar su unidad (Saussure, [1916] 2015: 57).

Así, Saussure elimina la noción de *lenguaje* del dominio de la ciencia lingüística. Para él, la Lingüística enseña sobre el lenguaje de manera indirecta, es decir, entendiendo a éste como materia, como facultad, facultad que se realiza en forma empírica, observable: en las lenguas.

Comprender la tesis positiva implica aceptar que la lengua es un punto de vista. Saussure explica que la lengua, así delimitada, es de naturaleza homogénea; adoptar un punto de vista es considerar al objeto de la Lingüística como un sistema de signos en el que sólo es esencial la unión de dos partes igualmente psíquicas. Los signos lingüísticos no por ser esencialmente psíquicos son abstracciones, sino que son realidades que se asientan en el cerebro y se hacen tangibles por medio de la escritura. Esta naturaleza concreta que permite estudiar la lengua es una de las razones por las que Saussure la elige como objeto descartando a la otra parte del lenguaje, "la accesoria", el *habla*. El lingüista argumenta, también, que la lengua tiene la posibilidad, a diferencia del habla, de ser estudiada separadamente. Y explica a partir del carácter social de la lengua, que "el lado ejecutivo [del lenguaje] queda fuera, porque la ejecución jamás está a cargo de la masa, siempre es individual, y siempre el individuo es su árbitro" (*CLG*, "Introducción", [1916] 2015: 63).

En relación con lo social, Saussure no realiza referencias suficientemente puntuales; sólo manifiesta el afán de una futura ciencia positiva de los hechos sociales:

La lengua es un sistema de signos que expresan las ideas, y es por esto comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc., etc. Ella es solamente el más importante de los sistemas.

Se puede entonces concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social; formaría parte de la psicología social, y en consecuencia de la psicología general; nosotros la denominaremos semiología (del griego *semeion*, “signo”). (Saussure, [1916] 2015: 66)

Por medio de esta cita, a su vez, se introduce la categoría *signo* como elemento lingüístico y como unidad de análisis dentro de la teoría. Saussure trata al signo como un elemento primitivo que no define, sino que se pregunta acerca del carácter del signo lingüístico y lo describe de la siguiente forma:

la unidad lingüística es una cosa doble, hecha con la unión de dos términos [...]. Son ambos psíquicos y están unidos en nuestro cerebro por un vínculo de asociación. [...] Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. (Saussure, [1916] 2015: 142)

El modelo saussureano de signo lingüístico se encuentra estructurado por la reciprocidad. Son los conceptos los que, asociados a imágenes acústicas, se realizan como entidades lingüísticas. Para realzar el carácter recíproco, las nociones de *concepto* e *imagen acústica* son sustituidas por *significante* y *significado*. En la entrada “significante”, Saussure comenta: “no existe sino por el significado y recíprocamente”.

Se observa que, entonces, la relación de asociación es recíproca. La propuesta de Saussure, justamente, se caracteriza por romper con la tradición filosófica que pasó de la Antigüedad a Port-Royal y es la afirmación de que el signo es una realidad que *representa* otra realidad: el significante representa al significado. Explica Milner (2003: 30) que, para Saussure,

el significante no representa al significado: le está asociado y al mismo tiempo el significado está asociado a su vez al significante. De haber algo que represente, a lo sumo podría ser el signo en su conjunto, pero obsérvese que esta última relación [...] no le importa en absoluto a Saussure.

La relación de asociación interna en un signo dado requiere la relación o, más bien, las relaciones de los signos entre sí. La positividad y estabilidad de la entidad lingüística dependen de procesos donde operan las diferencias y las negatividades. Saussure así lo explica:

...en la lengua sólo hay diferencias sin términos positivos. [...] Pero decir que en la lengua todo es negativo sólo es verdad en cuanto al significante y al significado tomados aparte: en cuanto consideramos el signo en su totalidad, nos hallamos ante una cosa positiva en su orden (Saussure, [1916] 2015: 223).

Entonces, a lo que el lingüista se refiere es a que el signo tiene propiedades que están dadas por las relaciones de diferencia que el significante mantiene todos los otros significantes de su lengua; y su significado, con todos los otros significados de la lengua. “La lengua es articulada en signos por el encuentro pensamiento/sonido; cada signo es considerado *el encuentro particular*³ de determinado pensamiento y determinado sonido [determinado significado y determinado significante] que determina en ellos *de manera solidaria* todas las divisiones”⁴ (cfr. Milner, 2003: 37).

A esto, Milner (2003) agrega que la Lingüística se establecerá como ciencia cuando a su objeto se lo considere desde el punto de vista de lo diferencial y lo negativo, que se manifiesta en el signo.

La Lingüística de Saussure toma al signo como un punto de partida: no se ocupa de ellos más que para hacerlos disiparse en la red diferencial y negativa de sus dos caras. Así, por ejemplo, en la analogía de la hoja de papel y de las ondas, Saussure propone al signo con el concepto de *valor* para demostrar cómo este sistema de valores, que es la lengua, hace de una entidad dada una entidad lingüística particular:

La lengua es también comparable a una hoja de papel. El pensamiento es el anverso y el sonido el reverso: no se puede cortar uno sin cortar el otro; así tampoco en la lengua se podría aislar el sonido del pensamiento, ni el pensamiento del sonido [...]. La lingüística trabaja, pues, en el terreno donde los elementos se combinan, y esta combinación *produce una forma, no una sustancia* [...]. En este sistema lingüístico, la colectividad es necesaria para establecer valores cuya única razón de ser está en el uso y en el consenso generales [...]. La idea de valor así determinada deja de lado la idea de signo como una simple unión de cierto sonido con cierto concepto. Definirlo así sería aislarlo del sistema del que forma parte; sería construir el sistema haciendo la suma, y no por la totalidad solidaria (Cfr. Saussure, [1916] 2015: 213-214).

Otra de las relaciones que se establecen en el signo, ligada de forma íntima al valor, es la de arbitrariedad. Saussure retoma una afirmación de la *Lógica de Port-Royal* para explicar este carácter del signo: “la significación de las palabras es arbitraria. Porque en verdad es una cosa perfectamente arbitraria unir una determinada idea a un determinado sonido mejor que a otro” (*Logique*, I, 1, pág. 43). Esto es lo que Saussure planteó al expresar: “La idea de

³ El subrayado es mío.

⁴ El encuentro saussureano hace alusión a la división simultánea de los dos flujos (remítase a la analogía de las ondas).

<soeur> [hermana] no está enlazada por ninguna relación interior a la sucesión de sonidos *s-ö-r* que le sirve de significante” (Saussure, [1916] 2015: 1-2). No obstante, según Benveniste, esta relación entre significante y significado es necesaria, ya que uno determina al otro recíprocamente, y es imposible que uno de ellos sea diferente sin que el otro no haya, también, cambiado. Aun así, la relación de arbitrariedad entre el signo y la cosa designada sí es posible, ya que, por ejemplo, el signo lingüístico que designa la cosa “árbol” varía de una lengua a otra.

A modo de cierre, se ha realizado una descripción de aquellos aspectos esenciales para la teoría saussureana. Entre ellos se han mencionado la oposición *lengua/habla* en el *lenguaje*, oposición por la cual Saussure manifiesta su elección en el objeto de estudio; el signo lingüístico con sus respectivas entidades, principios y características como la arbitrariedad; y finalmente, la noción de *valor* que caracteriza a la lengua y la convierte en un “sistema de valores puros”.

Conclusión

A partir del recorrido efectuado y partiendo de los estudios lingüísticos de Milner (2003), se ha puesto de manifiesto el intento de desarrollar la temática acerca de los principios de la Lingüística saussureana y sus principales postulados, que dan cuenta del nacimiento de una nueva Lingüística que se corresponde con las características de la ciencia formal: una Lingüística que es Ciencia de la Lengua.

Con esta denominación se destaca el carácter fundamental de esta ciencia en el *Curso de Lingüística General* (1916). Esto es: la elección de la lengua como objeto de estudio saussureano. Saussure fundamenta su elección argumentando que la lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, fundamental y social, que se diferencia de otra “accesoria” e individual, el habla. Además, adopta un punto de vista donde se considera al objeto de la Lingüística un sistema de signos en el que sólo es esencial la unión de dos partes igualmente psíquicas.

Entre otros fundamentos que estableció Saussure se destacan, además de la distinción entre lenguaje/lengua/habla, la definición del signo como una combinación de un significante y un significado, la arbitrariedad del signo lingüístico y el concepto de valor para demostrar cómo la lengua se configura como un sistema de valores puros. Estos elementos son los que permitieron desarrollar los estudios sobre el lenguaje desde nuevas perspectivas. De este modo, me permito agregar en el marco de la relevancia de las ideas saussureanas, la repercusión que éstas tuvieron en el campo de investigación en el siglo XX. Los aportes de

Saussure abrieron nuevos campos de estudio en las Ciencias Sociales, y fueron la base del futuro estructuralismo, que desempeñaría un papel relevante en ellas.

Por todo esto, se hace necesario reflexionar acerca de la importancia de los postulados de Saussure, aquéllos que en su descripción no han tenido otra función que la de poner de relieve su magnitud para el establecimiento de las bases de la Lingüística moderna, es decir, la Lingüística General propiamente dicha.

Bibliografía

- Milner, J. P. (2003). *El periplo estructural: figuras y paradigma*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Saussure, F. de ([1916] 2015). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

MORGANTI HERNÁNDEZ, DELFINA
delfina.morganti@gmail.com

**Original versus versión:
hacia una deconstrucción de la aritmética del dos en traducción literaria**

Parecería que sólo un analfabeto, por no estar atrapado en la red de la significación, puede enfrentarse con esta sencilla verdad y leerla: que si algo no se repite en la “versión” es la letra del “original”, que si algo salta a la vista en una comparación, aunque pocos la vean, es esta primera diferencia literal: a juzgar por su materia verbal, por sus escrituras, se trata sin duda de dos objetos distintos. Y esto es lo que vuelve interesante la traducción: relaciona dos escritos distintos y afirma, de algún oblicuo modo, que ambos son idénticos. — J. S. Perednik

1. Consideraciones sobre el paradigma hegemónico

En este trabajo me propongo revisar algunas observaciones clave que ha hecho Jorge Santiago Perednik en su ensayo “Nabokov y una pequeña teoría sobre la traducción literaria”. Allí, Perednik expone una constante que percibe en casi todas las obras publicadas a lo largo de la historia acerca de la traducción literaria:

Primero, presentan la traducción como una situación entre dos elementos, esto es, la ven desde una lógica binaria; luego le atribuyen a ambos elementos un vínculo impar, en el que uno de ellos es privilegiado y el otro subordinado; luego piensan el vínculo en términos de conflicto y le asignan a éste un carácter moral, siguiendo el modelo de las relaciones humanas. Estas características funcionan en cada teoría de manera conjunta, aun cuando el pensamiento las aísle para analizarlas (2012: 16).

A partir de esta observación, Perednik añade que, en torno al “supuesto drama” protagonizado por la polémica dupla original-versión, rondan parejas secundarias enlazadas por el mismo tipo de vínculo, como es el caso de “el autor y el traductor, la lengua del original y la de la versión, las culturas y también las literaturas a las que pertenecen uno y otro, las coyunturas históricas en las que fueron escritos, etc.” (2012: 16).

En todos los casos, el lazo que une a los miembros de cada binomio es siempre moral y consiste en la subordinación de un elemento al otro, por lo general de uno posterior a aquel que estaría en el origen. Como consecuencia, los elementos original y versión entran en una “situación virtual de conflicto”, precisamente porque, al ubicar todas las valoraciones positivas en el presunto origen, la traducción pasa a ser considerada una réplica de inferior talante, desigual, con respecto al original.

Ahora bien, Perednik advierte que la “desigualdad original” no es una característica exclusiva de la traducción, sino que halla su modelo en la Biblia, en la que “Dios es el original y Adán, hecho a su imagen y semejanza, su traducción” (2012: 17). Desde esta analogía, así como Adán es la traducción de Dios, Eva es la versión de Adán y, en definitiva, el vínculo entre “Originales y Versiones” es esencialmente el mismo que hay entre “Dios y Hombre” o entre “Padres e Hijos”: se trata de la subordinación del dos con respecto al uno, de

modo que “el escrito traducido [...] es ubicado como una segunda instancia y como una instancia de segunda, dependiente del original y dominado por él” (2012: 17).

Así es que, a lo largo de los tiempos, la concepción de la traducción se ha dividido siempre en dos bandos: de un lado del *ring*, están quienes exigen una “fidelidad inmaculada” a la versión como deber primero para con el original y su autor; del otro lado, están quienes afirman que la traducción es, por naturaleza, infiel y, por lo tanto, el traductor es necesariamente traidor del texto que traduce. De uno u otro extremo provienen frases como las siguientes, por lo demás cargadas del lenguaje metafórico típico del discurso de la traición, aquel que erige en fórmula inmemorial el versito *traduttore, traditore*:

Las traducciones son guantes que nos impiden tocar las palabras con las yemas desnudas de los dedos (Ocampo en Willson, 2004: 81).

El que todo traductor sea, por fuerza, un traidor a los conceptos que intenta verter a otro idioma parece ser un designio fatal al que no escapan ni los más sólidos baluartes en el dominio de la lengua escrita (Contreras, 2002: 87).

Los olores de la traducción son como los olores de cocina: cortan el apetito y quitan a los manjares su sabor (Pontalis, 1986: 25).

Así, cuando discutimos si una traducción es válida o no, “la fidelidad está siempre en la punta de la lengua o en el fondo de la mente” (Wechsler, 1998: 67). Para Perednik, no obstante, “ambas posiciones, cuando afirman la fidelidad o la traición, adhieren al mismo valor, que tiene dos caras, duplicidad que es uno de los fundamentos de la hipócrita moral instituida” (2012: 17). Sin embargo –y, quizá, uno de los aportes más interesantes del ensayo de Perednik–, cabe destacar que el paradigma fidelidad-traición no es un punto de partida o de llegada imprescindible para pensar la traducción, sino que solo es necesario “para pensarla de determinada manera” (2012: 18). Es decir, medir una traducción en términos de si ha sido más o menos “fiel” al “original” no deja de ser un constructo ideológico, un paradigma que, aunque todavía parece ser hegemónico, no tiene, a pesar de la creencia popular, la exclusividad con respecto a cómo abordar y valorar una traducción literaria.

2. Las ataduras del discurso de la traición

Entre los partidarios de la fidelidad al original y los defensores de la traición como paso obligado al traducir, Perednik se cuela por una senda intermedia: “la traducción no tiene que ser enfrentada con el ‘original’ sino preparada para el encuentro con el lector” (2012: 18). Desde este punto de vista, la traducción no se mide ya por el tipo de relación que mantiene

con un original, sino que se juega en el vínculo entre el texto traducido y el lector. Además, Perednik rechaza la concepción binómica original-versión porque considera que en una traducción, al igual que en todos los textos que conforman la cadena de eslabones sin fin de la literatura y otras esferas, confluyen muchos escritos, cada uno de los cuales ejerce un grado de influencia diferente.

Refutada entonces la rivalidad original-versión como la única manera posible de pensar la traducción y rechazado el número dos por ser una ficción poco conveniente para definir y describir la traducción literaria, Perednik comienza a pasar revista a varios fragmentos de prólogos escritos por Vladimir Nabokov a propósito de sus traducciones del ruso al inglés. Entre que los comenta y los usa de evidencia fehaciente para demostrar la contradicción de criterio que habitaba a Nabokov, quien por momentos se pronunciaba a favor de traducir al pie de la letra, pero por momentos descrea de que esta audacia sea siquiera posible, Perednik intercala una serie de afirmaciones fascinantes que desarticulan las posturas hegemónicas frente a la traducción:

Un Nabokov dice que la versión, para ser fiel, debe ser literal; otro Nabokov dice que defender la literalidad y a la vez la fidelidad es un absurdo. Aunque se simpatice con el segundo y se diga que es el que supera o mejora o desplaza o anula al otro (una forma de pensar que tiende a no tolerar las contradicciones, a resolverlas), de todos modos también en este Nabokov sigue presente la exigencia de fidelidad, es decir su pensamiento continúa atado a las características predominantes en la teoría de la traducción: la aritmética del dos, el vínculo moral y el conflicto (2012: 26-27).

En otras palabras, Nabokov se encuentra sin querer en la misma encrucijada que la mayoría de nosotros: renuncia a la fidelidad como valor legítimo para encarar y luego juzgar una traducción, pero, a su vez, no puede sino pronunciarse en contra de ella dentro de la metáfora misma de la traición irreprochable que supone toda traducción. Ante este panorama, Perednik aprovecha para exponer sus convicciones respecto de que "las relaciones de causalidad y de originalidad no sirven para explicar la realidad de la traducción sino más bien para integrarla dentro de cierta concepción del mundo" (2012: 29). Dicha concepción es la que sostiene que la versión está condenada a ser mimesis mediocre del original, tesis que, según Perednik, parece calcar el discurso platónico sobre las ideas eternas e inmutables de las que "las cosas de este mundo son imperfecta copia" (2012: 29). Ahora bien, ¿por qué las relaciones de originalidad y de causalidad serían obsoletas, según sentencia Perednik?

En primer lugar, por la sencilla razón de que es un disparate pretender leer en una versión el original, y decir que leemos a Joyce cuando leemos la versión que tal o cual traductor nos ha legado de alguna de sus obras es, cuanto mucho, una ilusión a sabiendas, un

pacto de lectura que no nos queda más remedio que aceptar si no conocemos el idioma extranjero lo suficiente como para ir directo a leer lo que algunos gustan en llamar el “original”. Si bien en otro de sus textos Perednik sostiene que la lectura de una traducción es un “acto de fe” (2012: 69) porque exige creer que, al leerla, leemos el original –lo cual, a su vez, exige creer que, de hecho, es posible llegar al original mediante una traducción (2012: 70) y, agrego yo, que es posible leer algo así como un “original”–, en el ensayo sobre Nabokov ridiculiza al original al compararlo con un fantasma, con “la presencia de una ausencia” (2012: 27):

El original ausente es obligado a fantasmizarse, a hacer de su ausencia una presencia. Al lector le exigen realizar una operación complicada: leer en la “versión” un escrito que no está, el “original”. Ser no el lector del cuerpo de una escritura, sino de un espíritu que habitaría ese cuerpo. Leer la ausencia en la presencia en vez de la presencia misma, que es una manera de no leer. Y a la “versión” le exigen una fantasmización inversa, esto es, que su presencia, aunque siga estando presente, se vuelva como una ausencia, un escrito que en última instancia valga como por lo que es el “original” y sirva, a lo sumo, como un conjunto de señales o un vehículo que permitan acceder a él. Dicho de otra manera, exigen a la “versión” que funcione como el representante de un representado, el “original”, que es otro escrito (2012: 27).

Al deconstruir el concepto de “original”, Perednik rompe con la traducción entendida como el acto de trasladar información exacta de una lengua a otra:

De acuerdo a esta concepción la versión pasa a ser un mensajero, metáfora perfecta: alguien cuya palabra no es suya sino de otra persona, ausente. Y es este mecanismo el que vuelve la concepción imposible, porque la versión no repite palabras dichas en otro escrito, como el telegrama recibido repite el enviado con exactitud; dice sus propias palabras en su propio diferente idioma. Y por tener un cuerpo de palabras distinto del cuerpo original, dice necesariamente otra cosa (2012: 27).

Esto con respecto a por qué la pareja original-versión constituye una falacia. Pero, además, Perednik logra, mediante una retórica admirable, invertir los polos vinculados por el lazo de subordinación entre los elementos que conforman el binomio controversial. El autor explica que, al ubicar a la versión como necesariamente posterior al original desde una perspectiva lógica y temporal, el paradigma original-versión se basa en el siguiente principio de causalidad: “la ‘versión’ sería el efecto del acto de traducir y el ‘original’, respecto de la ‘versión’, sería su causa” (2012: 28). Aquí cita un ejemplo para ilustrar este principio: “si alguien lee el *Quijote* en castellano, entonces, no habría en sentido estricto traducción: en cambio si alguien lee *Don Quixote*, en inglés, sí. La traducción, según esta concepción, recién se configura con la ‘versión’” (2012: 28). Y ahora viene el remate:

Pero entonces, aplicando el razonamiento nietzscheano, es la "versión" la que original la traducción. Y siendo así, es la "versión" la que debería ser llamada el "original", porque es la causa de la traducción, lo que aparece en su origen, lo que la constituye. Por otro lado, habría que pensar que el llamado escrito "original" no sólo no está en el origen respecto de la traducción, sino que se constituye en "original" debido a la llamada "versión", como un efecto suyo. La relación "original-versión" como relación de causa-efecto queda así invertida: conforme a este razonamiento, la "versión" es la causa y el "original" el efecto. O si se quiere, la "versión" es el original, y el "original" una versión falsa de original, vertida como tal por los discursos que adhieren a la tradición de la tesis monolítica (2012: 28-29).

Dicho esto, uno podría reprocharle a Perednik que, en definitiva, cayó en la misma trampa que Nabokov: al intentar despojarse del discurso de la traición, no pudo más que invertir los valores atribuidos al original y a la traducción, aún sin lograr desligarse de los conceptos clave que sostienen a ese discurso hegemónico. Sin embargo, Perednik es consciente de que esta primera deconstrucción, si bien puede ser útil, no es del todo satisfactoria. Antes de proponer una tesis diferente para invitarnos a concebir la traducción desde una posición alternativa, el autor señala que el razonamiento anterior es útil porque permite revelar que ese vínculo de subordinación por parte de la versión hacia el original no es una condición natural o irrevocable para pensar la traducción, sino más bien un "prejuicio" (2012: 29), el principio necesario ya no para pensar la traducción, sino para pensarla desde determinado punto de vista. Entonces, ahora es posible afirmar:

Que el origen puede ser ubicado, según convenga, en cualquier lugar: que es factible decir que está en el original (como en el discurso predominante); o que está en la versión (usando la estrategia nietzscheana); o que todos los escritos –incluso las traducciones– son originales, en tanto todo es origen; o, desde una perspectiva no muy diferente, que ninguno es original porque el origen no es más que un mito (2012: 29).

3. La singularidad del "uno"

Perednik define el enfoque adoptado en su ensayo como una "remoción de obstáculos" (2012: 29), y yo concuerdo con él en que lo es y en que es necesario incluir este tipo de escritos en la bibliografía sobre traducción literaria. Asimismo, considero que es necesario hablar de traducción en una carrera de Letras donde, en la mayoría de los casos, docentes y estudiantes leemos los textos que dan sentido al plan de estudios a través de sus traducciones al español.

Removidos los obstáculos y despejado el lente del observador en lo que respecta a las condiciones del paradigma hegemónico en traducción literaria, Perednik propone reemplazar

la “idea clave del número dos, del par, de la pareja” por la “idea del número uno, de un escrito que al afirmarse como traducción despliega hacia otros escritos, de varios idiomas, incluido aquél que se traduce, relaciones múltiples y complejas” (2012: 29). Si se disuelve la pareja, ya no es posible pensar la traducción “en términos de originalidad o causalidad o virtualidad o jerarquía o metempsicosis” (2012: 29); al mismo tiempo, renunciar al par original-versión implica desprenderse también de nociones como “fidelidad, respeto, acatamiento, subordinación, de un escrito a otro –todas ellas ideas éticas que pretenden constituirse en medidas para valorar una traducción– a favor de ideas estéticas, de valoraciones estrictamente literarias” (2012: 29). Para Perednik, justamente lo que hace que la traducción sea tan interesante es que vincula dos textos diferentes afirmando que uno es idéntico al otro, “que lo que se oye y se ve distinto es sin embargo lo mismo” (2012: 30). Si bien alguien podría preocuparse por indagar en este asunto, “verificar esta afirmación complicada puede importarle a la filología; para la literatura sólo importa creerla, o incluso apenas considerarla” (2012: 30).

Según la propuesta de este autor, la traducción de literatura es “un tema desligado de las lógicas jurídica y política de la propiedad y de la herencia y abierto a la lógica literaria de una cadena de sucesiones sin propiedad que pocos cultivan” en la que la “traducción es la tarea de escritura o de lectura de una lengua particular, la del traductor o el lector, ubicada entre varios idiomas y múltiples lenguas” (2012: 30). Aquí el número dos ya no tiene cabida, tanto si pensamos que hay uno, el texto traducido, como si aceptamos que hay más de dos, dado que la traducción siempre está ubicada entre varios textos e idiomas:

Al traducir una novela, por ejemplo, está esa novela, más su traducción (el “uno”), más las otras traducciones que se hayan hecho a ese idioma y que compiten con el “uno”, más las traducciones que se hayan hecho en otras lenguas, que a veces también ejercen su influjo por vía de la comparación, más otros escritos del autor de la novela que a veces están presentes en ella, más todos los otros escritos que hicieron que el autor tuviera su estilo de escritura y el traductor el suyo, más... Los puntos suspensivos indican la presencia de “otro” que funciona como un plus y evita cerrar la cuenta (2012: 30-31).

Por último, Perednik destaca la necesidad de “exigir una lógica literaria para la traducción literaria”, es decir, de librarse cuanto antes de las nociones éticas de fidelidad y traición, de subordinación y falta de respeto, las cuales, en mi opinión, solo sirven para entorpecer la labor creativa de los traductores que, muchas veces por miedo al fantasma del autor-Dios o cegados por un deber de servicio a no sé bien qué aspecto del “original”, traducen bajo un estricto régimen de autocensura y calcando estructuras del idioma extranjero,

de manera que el resultado dista mucho de leerse como un texto literario, o siquiera como un *texto* en la lengua de llegada. Creo, al igual que Perednik, que a menudo los traductores, los lectores, los críticos nos privamos del “disfrute del ‘uno’ literario, de la singularidad de cada texto” (2012: 31), y dado que entiendo la traducción como la escritura en otro idioma no de un original, sino de la lectura inevitablemente subjetiva que hace cada traductor del texto de partida, también sostengo, junto a Perednik, que “el resultado de traducir un escrito literario, para quien gusta de la literatura por sobre la telegrafía o el espiritismo, más que un mensaje o la invocación de una ausencia, puede ser y debería ser otro escrito literario” (2012: 31), a pesar de que suspendamos la incredulidad y juguemos a creer que, en efecto, un texto X y una traducción Y son el mismo texto.

Bibliografía

- Contreras, M. A. (2002). “Julio Cortázar: ¿traditore?”, en *Panace@. Boletín de Medicina y Traducción*, vol. 3, n.º 7, marzo de 2002, pp. 87-89. Disponible en: <http://www.medtrad.org/panacea/IndiceGeneral/n7_Contreras.pdf> [Consulta: 30/09/17].
- Perednik, J. S. (2012). “Nabokov y una pequeña teoría sobre la traducción literaria”, en *Ensayos sobre la traducción*, Buenos Aires: Descierto, pp. 15-31.
- Pontalis, J. B. (1986). “Otro oficio imposible. Notas”, trad. Rubén Biselli, en revista *Paradoxa*, Literatura/Filosofía, Año 1, N° 1, pp. 20-26.
- Wechsler, R. (1998). *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation*, Estados Unidos: Catbird Press.
- Willson, P. (2004). “Victoria Ocampo, la traductora romántica”, en *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, pp. 75-109.

PIZZUTO GROSSI, ANTONELLA
antonellapizzgrossi@gmail.com

**Verdad y apariencia en Luigi Pirandello.
El uso de la máscara en *Así es (si les parece)***

Elena F. Lo Cicero, en su libro *Grotescos y absurdo en la literatura italiana*, postula que “lo que enfáticamente se denomina persona es para Pirandello máscara o vestidura, disfraces que le imponemos a la vida para representar en ella nuestro papel” (1976: 98). A partir de esta afirmación, me propongo analizar la manera en que el binomio apariencia/realidad es utilizado por Pirandello en su obra teatral *Así es (si les parece)*, como eje estructurador sobre el cual se cimienta la discusión ontológica acerca de la posibilidad de existencia de una verdad a la cual se la pueda llamar “la verdad”. En este planteo, la figura de la máscara, como lugar de encubrimiento, se transforma en el soporte vital de las apariencias e introduce, dentro de las verdades asimiladas en cada personaje, un elemento de inestabilidad y quiebre que pone en debate aquellas certezas que se piensan inamovibles.

El teatro de Luigi Pirandello puede ser caracterizado como un teatro que expone y se adentra en los sinuosos senderos de la naturaleza humana; un teatro en el cual los protagonistas son presentados como criaturas contradictorias en sí mismas, como personajes que no llegan a realizarse completamente “(...) por no haber sabido superar los obstáculos que la *corriente opuesta* a la *razón común* (falsas imágenes e ilusorias sensaciones, impulsos e instintos primordiales) les ha puesto de frente” (Lilli, 1955: 15). Es esa orientación hacia el interior de la mente del personaje, hacia el aspecto psicológico que rige la conducta y la construcción de aquello que se considera “lo real”, lo que Pirandello establece como base fundamental de su obra.

Al poner en cuestión la realidad, es decir, aquello que funciona como cimiento de toda la estructura del conocimiento humano, el autor propone una reflexión teórica que involucra no solo la existencia en sí misma, sino también el estado de crisis que se genera por el sentimiento de indefinición que atraviesa cada uno de los aspectos de la cotidianidad. Esta acción de visibilizar la fragilidad de aquello que el hombre tiene por cierto, de aquellas cuestiones que se tornan verdades indiscutibles, no responde a una intención de brindar respuestas a estas dudas existenciales; a Pirandello no le interesa postularse como un portador de *la verdad*, sino que le basta con exponer ante el espectador lo endeble e incierto de la existencia humana. En relación con esta idea, María de las Nieves Muñiz sostiene: “Pirandello no busca un arte que reconcilie al hombre con la vida o que pretenda destilar su esencia profunda y oculta, sino que tiende a un arte de la discordancia y la contradicción, consciente de que la realidad es irreductible a un sentido último” (1995: 17).

Ante la absoluta imposibilidad de conocer de manera completa y objetiva aquello que los circunda, los personajes pirandellianos de *Así es (si les parece)* despliegan su accionar en una constante oscilación entre hechos de la realidad, que éstos creen verdades probadas, y una

inmediata refutación de los mismos por parte de un personaje como Laudisi, quien, con su punto de vista y su retórica, dinamita las certezas y pone en cuestión la posibilidad de poder sostener una verdad absoluta y unánime que sea aplicable a la totalidad de los individuos. De esta manera, aquel mundo de certezas que los personajes pirandellianos creen poder controlar y delimitar se presenta como un escenario desconocido, un lugar donde el individuo se transforma en un sujeto fragmentado e imperfecto, compuesto por retazos de circunstancias múltiples y cuya realidad no es más que un puñado de percepciones subjetivas. En este contexto, el tema de la realidad y el de la identidad se transforman en una discusión ontológica que va a atravesar íntegramente la obra pirandelliana, utilizando como herramienta fundamental para su exposición la retórica y la pregunta constante. De esta manera, es la capacidad humana de dudar, de poner en cuestión los hechos dados, la que permite descorrer el velo que cubre la visión del hombre y replantearse todas aquellas realidades que se consideran certezas absolutas. En su cuaderno de notas, Pirandello escribe: “Hablo, y ya no reconozco mi voz. ¿Quién habla de mí? ... Somos todos fantasmas, apariencias: la idea que nos hemos hecho de nosotros mismos. Se cambia. ¡Ay de nosotros si la idea queda fija!” (Grande, 1956: 20).

En este mundo pirandelliano, dominado por la duda y la incertidumbre, el ser humano es incapaz de conocer las dimensiones totales que alcanza su interioridad; se cree uno, existencia completa y acabada, pero el mundo fuera de él lo ve como miles, presentando visiones individuales que multiplican el *yo* hasta volverlo ninguno, pérdida absoluta de identidad y, por tanto, de su existencia. El hombre individual desaparece, diluyéndose, entre las imágenes que cada persona construye de él, se vuelve creación en cada acto de contacto con el otro, pero también media la desaparición de la interioridad y la fragmentación inevitable del *yo*. Ante esta situación, la realidad se transforma en un patrimonio individual, en un hecho incomunicable que solo puede existir en los sentidos de aquel que la evoca. Existen tantas realidades como personas, lo que genera una imposibilidad de contacto con el otro, un claro impedimento en la posibilidad de entablar un diálogo exitoso que permita construir una imagen unívoca y compartida de la realidad. Este hecho puede verse con claridad en la obra *Así es (si les parece)*:

LAUDISI. — No le haga caso. ¿También usted está segura de que me toca como de que me ve? No puede dudar de usted misma. Pero, por el amor de Dios. No le diga a su marido, ni a mi hermana, ni a mi sobrina, ni aquí a la señora...

SRA. CINI. — ...Cini.

LAUDISI. — ... cómo me ve; porque los cuatro le van a decir que se equivoca, ¡cuando la verdad es que no se equivoca en absoluto! Porque yo soy realmente como

me ve usted. Pero esto no quita, querida señora mía, que además no sea realmente tal como me ven su marido, mi hermana, mi sobrina y aquí la señora...

SRA. CINI. — ...Cini.

LAUDISI. — ...aunque tampoco ellos se equivocan, en absoluto.

SRA. SIRELLI. — Pero cómo, ¿usted cambia de uno a otro, entonces?

LAUDISI. — ¡Por supuesto que cambio, señora mía! ¿Usted no, acaso? ¿No cambia?

SRA. SIRELLI. — (*Con precipitación.*) ¡Ah no, no, no, no! ¡De mí puedo asegurarle que no cambio en absoluto!

LAUDISI. — ¡Para mí tampoco cambio yo, créame! ¡Y aseguro que todos ustedes se equivocan si no me ven tal como yo me veo! Pero esto no quita que no se trate de una linda presunción, tanto la mía como la suya, querida señora. (1968: 296)

De esta manera, el hombre deviene un ser solitario, sumergido en una realidad que le es propia, pero que no es compartida con el resto del mundo. Es aquí donde la pregunta se impone: ¿Cómo vivir en una realidad ajena sin desaparecer para uno mismo? ¿Cómo convivir en un mundo donde lo único se transforma en múltiple y no existen certezas que puedan determinar la verdad en esa multiplicidad? El encubrimiento se transforma en la única vía posible, en la única manera de eludir el absurdo en que vive el hombre y poder engañarse acerca de la posibilidad de lograr estabilidad y control en la propia existencia: “Para poder participar del engranaje del mundo deberá valerse en tal caso él también de mentira: entonces será aceptado, entonces habrá triunfado” (Lo Cicero, 1976: 15).

En *Así es (si les parece)* Pirandello pone en cuestión la posibilidad de conocer objetivamente lo que el hombre cataloga como *lo real*, de poder sostener la existencia de una realidad unívoca sorteando los obstáculos que presenta la vida de apariencias en la que los hombres se desenvuelven. La posibilidad del cambio, de la variación del ser y de las percepciones que se tienen de él, son materia de discusión en esta representación teatral. El personaje de Laudisi es quien encarna la posición de Pirandello; un personaje que de manera permanente siembra la duda en relación con lo que todas las otras voces de la obra consideran como *la verdad*:

SIRELLI. — ¿Así que no tenemos más remedio que creer al uno o a la otra, así, sin pruebas? (...)

LAUDISI. — ¿Quieren seguir mi consejo? Crean lo que dicen los dos.

AGAZZI. — Sí, pero ¿cómo?

SIRELLI. — ¿Si una dice blanco y el otro negro?

LAUDISI. — Entonces, ¡no crean a ninguno de los dos!

SIRELLI. — Estás bromeando. Faltan las pruebas, las actas; pero ¡diablos, la verdad estará en una parte o en otra! (...)

LAUDISI. — (...) ¡Ustedes, no yo, son los que necesitan actas, documentos, para afirmar o negar! Yo no sabría qué hacer con ellos, porque para mí la realidad no consiste en esas cosas, sino en el ánimo de esos dos seres, donde no puedo penetrar sino a través de lo que ellos mismos dicen. (1968: 312)

Los sentidos se transforman en el único medio viable para intentar alcanzar el conocimiento, pero la fragilidad de esta vía, su imperfección en tanto umbral de la percepción subjetiva del mundo, se transforma en un obstáculo insalvable para alcanzar un conocimiento certero e indiscutible. En el diálogo mencionado anteriormente, Sirelli postula que *la verdad* puede ser encontrada a partir de la indagación y de la búsqueda de pruebas. Para Laudisi, por el contrario, no existe *la verdad* (única y absoluta) sino que pueden existir tantas verdades como sujetos espectadores de un hecho. Cada individuo, cada interioridad, va a conformar su propio mundo de certezas y falsedades, y no hay posibilidad de catalogar de correctas o incorrectas dichas concepciones. Los hechos rehúyen ser clasificados como verdades, se esconden bajo la máscara de la parcialidad, al igual que lo hace el hombre, para no develar su verdadera esencia. En este sentido, la máscara le permite al hombre tener una excusa para no enfrentarse al mundo que lo rodea, un mundo que se presenta ante él como adverso; así, la máscara se transforma en un telón que cubre la tristísima experiencia que implica el vivir: “(...) los personajes se refugian en la máscara que los refleja y que les permite no entender, porque si no nos hallaríamos absurdos (...) pues la vida desdibuja toda forma y aniquila la personalidad; la persona entonces es vestidura para convencer, pero lo que aplasta es la vida que sigue siendo” (Lo Cicero, 1976: 97).

En este escenario de realidad y apariencias la locura se transforma en la excusa de la incompreensión, en el único medio de afrontar la revelación de una verdad que se torna insoportable de admitir. La vida, cruda y sin ropajes, quiebra las máscaras y las transforma en meros escombros de una apariencia construida a partir de la mirada del otro; una multiplicidad de personas reunidas en una, que se sabe única, pero que se muestra como muchas; y es ese vaivén entre un punto y el otro el que va diluyendo la esencia y rompe con la posibilidad de construir la propia identidad. La pregunta que surge inevitablemente es la referida a quién es uno, cómo poder decir sin dudar: “yo soy”.

En el acto segundo, escena tercera, Laudisi recorre la estancia en la que se encuentra y se topa con un espejo, ante el cual mira su imagen y habla con ella:

LAUDISI. — ¡Oh, estás allí! (*La saluda con dos dedos, guiñando burlonamente un ojo y riendo.*) ¡Y querido! ¿Cuál de nosotros dos es el loco? (*señala su imagen con el índice; la imagen a su vez lo señala a él. Ríe una vez más y luego.*) Ya sé: Yo digo: “tú”, y tú con el dedo me señalas a mí. Vamos, que así mano a mano ¡nos conocemos bien nosotros dos! ¡Lo malo está en que los demás no te ven como yo te veo! Y entonces, querido mío ¿en qué te convierte? Yo para mí, aquí, frente a ti, me veo y me toco, tú –según te ven los demás– ¿en qué te conviertes? En un fantasma, querido, ¡en un fantasma! Así y todo, ¿ves a esos locos? ¡Sin tener en cuenta al fantasma que llevan consigo, en sí mismos, corren llenos de curiosidad tras del fantasma de los demás! Y suponen que es algo distinto. (1968: 315)

Esta escena pone en evidencia la ambigüedad en la construcción de la interioridad del personaje; Laudisi, al mirarse al espejo, encuentra frente a él a otra persona, una que se le parece, pero que no es él. Una contraparte que existe dentro de sí pero que se proyecta al exterior, autonomizándose y cobrando vida, y es aquí donde surge la pregunta: “¿cuál de nosotros es el loco?” Inmediatamente tras esta escena, el Criado ingresa en la sala y le indica a su señor que dos mujeres lo estaban esperando:

LAUDISI. — ¿Preguntan por mí?
CRIADO. — Preguntaron por la señora. Les dije que había ido a visitar a la señora Frola, aquí al lado, y entonces... (...)
LAUDISI. — Les habrás contestado que no había nadie.
CRIADO. — Les contesté que estaba usted.
LAUDISI. — ¿Yo? No. ¡El que ellas conocen a lo sumo!
CRIADO. — (*Cada vez más asombrado.*) ¿Cómo dice?
LAUDISI. — Perdona, pero ¿te parece lo mismo?
CRIADO. — (*Como antes, tratando de sonreír.*) No entiendo.
LAUDISI. — ¿Con quién estás hablando, tú?
CRIADO. — (*Casi desmayado.*) ¡Cómo! ¿Con quién estoy hablando...? Con usted....
LAUDISI. — ¿Y estás de veras seguro de que yo soy el mismo por quien preguntan esas señoras?
CRIADO. — En fin... no sé.... Preguntaron por el hermano de la señora.
LAUDISI. — ¡Querido! Ah... Bien, sí, entonces soy yo. Soy yo... Que pasen, que pasen... (1968: 315)

Estas dos mujeres no requerían la presencia de Laudisi, como persona, sino la del “hermano de la señora”, un papel que este personaje interpreta a la perfección. Para ellas el encuentro se daría con alguien que cumple un rol determinado, por lo cual poco importa qué individuo lo ocupa. La pregunta de Laudisi al Criado: *¿Y estás de veras seguro de que yo soy el mismo por quien preguntan esas señoras?* está directamente vinculada a la concepción pirandelliana del tiempo y del movimiento, por la cual “los personajes vagan en la sombra, buscándose a sí mismos sin encontrarse, porque a cada instante dejan de ser lo que son, porque la vida, en tanto que pasa, va creando sobre los despojos del momento ya vivido, formas inéditas e imprevistas, en un proceso constante” (Guglielmini, 1967: 76). Es así como la pregunta de Laudisi cobra sentido y se entiende que él, como sujeto sometido a las leyes del devenir, ya no es más quien era segundos atrás; su individualidad ha sido reestructurada y sólo puede identificárselo por una de sus tantas máscaras: la de hermano.

Laudisi toma una posición de interpelación permanente por medio de la cual cuestiona todo aquello que se considera probado o certero. Su papel es el de revelador de las incongruencias del mundo, del hecho de que las realidades no son más que verdades particulares tomadas desde una posición subjetiva del individuo, desde un aquí y un ahora que

se modifica de manera constante y sin posibilidad de detención. Los personajes cambian en cada segundo que viven, hablan y sienten, por lo que la realidad que perciben cambia con ellos. Frente a esta mutación constante, la locura se presenta como el cauce natural de esta realidad enmascarada.

En esta obra, ¿quién padece de locura? ¿El señor Ponza, que cree que esa mujer que convive con él es su esposa, o la Señora Frola, que niega esa realidad y sostiene que esa mujer es su hija? ¿Laudisi, con su posición de cuestionar todo lo que se considera certero? O ¿puede pensarse que los locos son todos los otros personajes que se desplazan en la obra sosteniendo la posibilidad de la existencia de una única verdad? Si la caracterización de la locura, frente a los otros, está dada por creerse la realidad que se sostiene, podría decirse que todos los personajes viven en un estado de locura permanente.

La obra no ofrece una respuesta concluyente a estas preguntas, la mascarada se sostiene hasta el final, y esto se debe a que Pirandello no busca resolver ningún problema ni dar respuesta a ninguna pregunta existencial; a él le basta con exponer la situación y despertar al espectador de letargo producido por lo que éste cree que es conocimiento certero.

EL PREFECTO. — (*Conmovido.*) Pero si nosotros queremos respetar la piedad, señora. Sin embrago, querríamos que nos dijese...
SRA. PONZA. — (*Con habla lenta y nítida.*) ¿Qué? ¿La verdad? Solo hay una: que sí, que yo soy la hija de la señora Frola...
TODOS. — (*Con un suspiro de satisfacción*) ¡Ah!
SRA. PONZA. — ...y la segunda mujer del señor Ponza.
TODOS— (*Estupefactos y desilusionados*) ¡Oh! ¿Y cómo?
SRA. PONZA — Sí. Y para mí misma, ¡nadie!, ¡nadie!
EL PREFECTO. — ¡Ah, no, para sí misma, usted, señora, será la una o la otra!
SRA. PONZA. — No, señores. Para mí, soy la que los demás creen que soy. (*Los mira a través del velo, y se retira por el fondo. Silencio.*)
LAUDISI. — ¡Ahí tienen, señores, cómo habla la verdad! (*Los mira a todos, irónico.*) ¿Están contentos? (*Ríe a carcajadas.*) ¡Ja, ja, ja!

En *Así es (si les parece)* la búsqueda de la verdad aparece como la fuerza motora del accionar de los personajes, como el soporte vital de la existencia inconclusa de unos sujetos que aparecen y desaparecen en medio del caos provocado por la falta de certeza y el desconcierto que genera la realidad que se presenta ante sus ojos. ¿Qué creer? ¿Cómo sostener que una posición es la correcta frente a otra que también se presenta como lo real? Pirandello no explica ni toma posición, deja que sus personajes vivan y se desarrollen en medio de ese juego entre realidad y apariencia, vistiendo una multiplicidad de máscaras que les permiten presentarse frente a los demás como aquello que los otros ven. Hay una anulación del yo para

poder existir en los ojos del otro, para poder representar el papel que se le impone y, así, evitar la soledad de una realidad cargada de fantasmas y contradicciones, una realidad que el hombre no desea ver, que cubre con máscaras, pero que existe y amenaza con resquebrajar cada una de las existencias que componen al personaje pirandelliano.

Bibliografía

Fuente

Pirandello, Luigi (1968). “Así es (si les parece)” en *Teatro Completo I*. Buenos Aires: Compañía General Fabril.

Estudios

Grande, Idelfonso (1956). “Pirandello y su involuntario paso por este mundo” en *Pirandello. Obras escogidas*. Valencia: Aguilar.

Guglielmini, Homero (1967). *El teatro del disconformismo (Pirandello)*. Buenos Aires: Minor Nova.

Lilli, Furio (1955). *Pirandello y su teatro*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Lo Cicero, Elena (1976). *Grotescos y absurdos en la literatura italiana*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Muñiz, María de las Nieves (1996). “Introducción” en *Luigi Pirandello. Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*. Barcelona: Altaya.

Raggio, Rocío del Cielo: “De dioses, hombres y naturaleza: la concepción de lo divino en el *Himno a Deméter* y las *Floreccillas de San Francisco*”

RAGGIO, ROCÍO DEL CIELO
rociraggio@hotmail.com

**De dioses, hombres y naturaleza: la concepción de lo divino
en el *Himno a Deméter* y las *Floreccillas de San Francisco***

En el presente trabajo nos proponemos analizar desde una perspectiva comparativa la idea de lo divino en el *Himno a Deméter* y en las *Floreccillas de San Francisco*, con el objeto de identificar la concepción del politeísmo y el monoteísmo respectivamente. En una primera instancia, realizaremos algunas consideraciones generales referentes a los *Himnos Homéricos* para luego trabajar el *Himno a Deméter*. En una segunda instancia, haremos mención de los aspectos generales más importantes de la hagiografía para introducir pasajes en los cuales se puede apreciar mejor la concepción monoteísta en las *Floreccillas de San Francisco*.

Los *Himnos Homéricos* reciben en varias oportunidades el nombre de ὕμνοι, la realización de ellos es definida con el verbo ὑμνεῖν y su origen significa “ligazón” o también “tejido” (cfr. Bernabé Pajares, 1978: 10). El mismo autor señala que los *Himnos* son un conjunto muy heterogéneo y que poco o prácticamente nada tienen en común con Homero. Algunos himnos se cree que surgieron de la composición oral y otros fueron compuestos por escrito. Esto puede deberse a que poseen dos tradiciones distintas: “una, la de la lírica popular; la otra, la de la épica” (Bernabé Pajares, 1978: 15), lo cual vendría dado por el hecho de que los aedos de la épica, así como los de la lírica, en realidad eran los mismos.

La estructura de los himnos consiste en una invocación o ἐπίκλησις dirigida a un dios; sigue a la invocación una parte central llamada εὐλογία que podía ser narrativa, mítica, descriptiva o en forma de plegaria y en donde el poeta podía introducir sus propios productos poéticos. Su contenido de carácter divino variaba y también su extensión, que dependía no sólo del episodio narrativo mayor sino también de episodios narrativos menores o secundarios. El himno culmina con una súplica o εὐχή. Casi todos poseen una fórmula de saludo dirigida al dios, con su o sus correspondientes epítetos.

En el *Himno a Deméter*, al que me referiré ahora, la estructura descrita puede verse claramente. Este poema es el segundo de la colección de himnos y uno de los más antiguos, al mismo tiempo que uno de los más extensos. En la ἐπίκλησις se halla la invocación a la diosa a quien va dirigido el himno:

“A Deméter de hermosa cabellera, venerada diosa, comienzo a cantar; a ella y a su hija de anchos tobillos” (vv. 1-2).

Como podemos observar, no es convocada ninguna Musa sino que es el poeta mismo quien cantará. Además, es interesante señalar que a diferencia de lo que suele ocurrir en otros himnos, aquí a dos diosas, precisamente madre e hija, se las invocará. “Pero el himno es, en

realidad, una fina reflexión sobre la figura de la madre" (Villarrubia, 1994: 8) y este tema recorrerá todo el himno.

La εὐλογία comienza con el relato del rapto de Persefonea por parte de Hades con la conformidad de su hermano y padre de la joven, Zeus, cuando ella se encontraba con las hijas de Océano. Algo no menor es el epíteto de Deméter en el verso 4: "la de áurea hoz y espléndidos frutos". Por un lado, aquí se encuentra la relación directa entre la hoz y los frutos, con la cual son recogidos, y la relación de éstos con Deméter, la diosa de los cereales y de la tierra cultivada que produce frutos por el logro de la agricultura; por otro lado, el oro podría interpretarse como alusión a los disputadores de Persefonea: a Hades y a Deméter, ambos hermanos y dioses importantes.

A su vez, el inventario de flores que Persefonea recogía cuando fue raptada es sumamente interesante: rosas, azafrán, violetas, espadillas, jacintos. Todas estarían en el mismo nivel y se podría decir que hay una proporción entre las flores enumeradas y las doncellas allí presentes (cfr. Villarrubia, 1994: 10). Sin embargo, una última flor estaría a mayor altura que el resto: es el narciso, así como también lo está Persefonea en relación con las demás compañeras. Detalle importante es que el narciso era considerado una flor vinculada a lo subterráneo, y que al querer ir la joven a recogerlo apareció Hades en su carro de oro para llevársela consigo a su reino de las sombras. El aedo, al describir el narciso, menciona que por voluntad de Zeus la Tierra produjo flor tan admirable a los hombres, la cual sólo era un engaño, una treta para que se llevara a cabo el secuestro.

Algunos comentaristas observan que las tres partes del mundo: el cielo, la tierra y las profundidades, representadas por Zeus, la Tierra (Gea) y Hades estarían señalando el acuerdo universal en el rapto (cfr. Villarrubia, 1994: 11). Ello se reforzará cuando el poeta exprese que ningún mortal ni inmortal la oyó. Ello volvería más desesperante la situación, también para Deméter. Ésta se arrojó en búsqueda de su hija por tierra y mar con antorchas encendidas durante nueve días. La angustia y el dolor eran tales que no probó ambrosía ni néctar. Al amanecer del décimo día, halló a Hécate y juntas llegaron hasta el Sol, el cual le contó la suerte que había corrido su hija y que nadie más que el Cronión Zeus era responsable de ello. Ocurrido esto, la diosa, irritada con Zeus, abandonó el Olimpo, tomó la figura de una anciana y anduvo hasta llegar a Eleusis. Allí encontró a las hijas de Celeo, rey de aquel lugar, las cuales, al verla, le dirigieron la palabra; ella les contó una historia falsa de su vida, en la cual la verdad está dicha aunque de manera indirecta. Finalmente, se ofreció como nodriza. Las princesas tenían un hermano recién nacido de su madre anciana, Metanira, y a ésta le pareció

bien que el niño tuviera tan magnífica nodriza, pues sin revelar que era una deidad producía respeto, admiración y temor a todo el que la veía aun bajo la figura de anciana. Que la diosa exprese el deseo de ser nodriza de un niño es muestra clara de que busca un nuevo hijo con el cual mitigar la ausencia de su hija (cfr. Villarrubia, 1980: 14), y otra prueba de lo mismo es que busca volver inmortal al niño, llamado Demofonte, frotándolo todos los días con ambrosía y ocultándolo cada noche en el fuego. Por ello, el niño crecía fuerte y bello de tal manera que se asemejaba a un dios. Sin dudas, Deméter estaba haciéndolo sin el consentimiento de Zeus, pero el niño se hubiera liberado de la vejez y de la muerte al mismo tiempo, de no ser porque Metanira espió una noche el cuarto donde se hallaban el niño y la anciana nodriza. Aquí, se pueden ver contrapuestas dos actitudes maternas: por un lado la de Deméter, que hace aquello que realmente considera bueno para el niño, esto es, darle la inmortalidad, y por otro lado, la de Metanira, que por ignorancia y temiendo por su hijo, cree hacer lo mejor al espiarlos. La diosa, entonces, furiosa, reprendió a todos los hombres por ignorantes y reveló el futuro que Demofonte podría haber tenido, al tiempo que se mostraba tal cual era. Mas la furia de Deméter solo se aplacaría con la construcción de un gran templo al pie de la ciudad. Celeo lo discutió en asamblea y el pueblo entero lo construyó. Una vez concluido, "la blonda Deméter" se estableció allí, en soledad y carcomida por la nostalgia. La tierra no dio frutos ese año y el hambre comenzó a azotar a los hombres con tal rigor que muchos de ellos perecieron, mientras que los dioses Olímpicos veían que podrían quedarse sin el honor de las ofrendas y los sacrificios. Frente a esto, Zeus decidió actuar. En primer lugar, envió en busca de Deméter a Iris. Empero, sus palabras y ruegos no lograron persuadir a la diosa; entonces el Crónida fue enviando uno a uno a todos los dioses, pero fracasaron al igual que Iris. Entonces, Hermes, por mandato de su soberano padre, bajó a la morada de Hades y le hizo saber a éste:

"Padre Zeus me manda sacar del Érebo la gloriosa Persefonea
y llevársela a ellos; a fin de que la madre, viéndola con sus ojos,
deponga la ira y la terrible cólera entre los inmortales" (vv. 348-350).

Hades aceptó pero antes de que Persefonea partiera con Hermes le dio de comer un grano de granada, ya que todo el que probara la comida del mundo subterráneo debía regresar al Hades.

El encuentro de madre e hija se realizó felizmente, pero a Deméter "el corazón le presagió algún engaño" (v. 388). Le preguntó a Persefonea si había probado manjar alguno mientras estuvo junto a Hades, porque de otra forma debería pasar con ella dos de las tres estaciones del año (los griegos no tenían como cuarta estación al otoño) y la tercera en las

profundidades. Zeus envió entonces a Rea, su madre, y Deméter hizo que el fruto saliera de los campos fértiles. Ésta también le informó de la voluntad de su hijo, el cual aceptaba que Persefonea pasara dos tercios del año con su madre y el último con su esposo. El éxito de esta embajada está dado por dos razones fundamentales: porque Persefonea ya había sido liberada y porque era su propia madre la que le rogaba, “con lo que culmina la relación materno-filial del poema (Rea – Deméter – Perséfone)” (Villarrubia, 1994: 16).

Antes de partir hacia el Olimpo, Deméter enseñó y explicó los Misterios, que serían conocidos con el nombre de Misterios Eleusinos. Se sabe muy poco de ellos hoy en día, ya que no estaba permitido su revelación más que a los iniciados, pero sí que estaban relacionados con el origen de la agricultura y con una visión que sólo los elegidos por el hierofante podían tener. Esta visión se cree que aludía a la felicidad material y a la riqueza, originalmente. Algunas fuentes aseguran que también se refería a una nueva vida, aunque que se iniciara la inmortalidad era poco probable.

En la εὐχή del himno se encuentra la invocación:

“Mas, ea, tú que posees el pueblo de la perfumada Eleusis,
y Paros, cercada por las olas, y Antrón rocosa; oh venerable, que nos
haces espléndidos dones y nos traes los frutos a su tiempo” (vv. 490-493).

Luego, se encuentra la súplica a ambas diosas:

“soberana Deo; tú y tu hija, la muy hermosa Persefonea: dadme benévolas
una vida agradable como recompensa de este canto” (vv. 493-494).

Y, finalmente, la fórmula de transición: “Y yo me acordaré de ti y de otro canto” (v. 495).

En relación con el otro texto objeto de este trabajo, nos proponemos ahora abordar la concepción de divinidad en *Las Florecillas de San Francisco*.

La hagiografía, del griego ἅγιος, “santo” y γραφή, “escritura”, es un género literario que “privilegia a los actores de lo sagrado (los Santos) y tiende a la edificación” (Certeau, 1980: 1). Aquí, por “edificación” el autor entiende la ejemplaridad debido a que las vidas de los santos son al mismo tiempo un modelo a seguir, el pilar principal, sostenedor y ejemplificador de las comunidades en las cuales se inscribe y construye la concepción que el grupo tiene de sí mismo y que lo vuelve diferente de los demás. La principal diferencia con la biografía es que el énfasis no está puesto tanto en lo que ocurrió sino más bien en lo que es ejemplar, debido a que los santos no eran personas perfectas totalmente libres de pecado pero,

por su radical conversión y las vidas que llevaron, se convirtieron en excepcionales ejemplos para los cristianos.

Las *Floreccillas de San Francisco* fueron escritas por los seguidores de San Francisco de Asís, recogiendo sus ejemplos y sus enseñanzas. Cada uno de los relatos es designado con el nombre de “floreccilla” porque, de la misma manera en que las flores forman una olorosa guirnalda, así estos hechos adornan con suave perfume la vida del santo. Comienzan con un epígrafe que sintetiza lo que contará cada una, continúan con el relato de lo ocurrido y culminan con una alabanza: *En alabanza de Cristo y el pobrecito Francisco* y la palabra *Amén*.

Las *Floreccillas* empiezan con una síntesis de lo que se narrará en el libro, mencionándose también las similitudes existentes entre Cristo y San Francisco y entre algunos de los Doce Apóstoles y los compañeros de la Orden de Frailes Menores.

En la primera florecilla, al igual que Jesucristo, San Francisco encontrará a su primer compañero, que será fray Bernardo de Asís, el cual se decidirá a seguirlo admirado por la gracia divina que halla en él. En las siguientes florecillas, se encontrarán milagros y ejemplos de “el Señor San Francisco” y de algunos de sus benditos hermanos. Cada una es un *exemplum* en sí misma y la concepción que se tiene de la divinidad en ellas es la de un Dios cercano y bondadoso, al que se le ruega junto a Jesucristo para invocar su auxilio o su guía. Ellos se manifiestan y comunican por medio de señales como pasajes de la Biblia o de visiones, de revelaciones a través de la oración; hay ocasiones en que directamente lo hacen por intercesión de un ángel, de algún Apóstol o de Cristo mismo, incluso por medio de algún fraile de la Orden o por la contemplación de la naturaleza. Con respecto a esto último, Edward Armstrong definirá a San Francisco como “místico de la naturaleza”. El místico de la naturaleza es el que aprecia y concibe a la naturaleza como la revelación de Dios, que percibe la gracia, la dicha y el amor del Todopoderoso al entrar en contacto con la Creación, y que ha tenido experiencias de iluminación provocadas por la unión con la naturaleza.

San Francisco mostraba cariño y dulzura con toda criatura, desde plantas y animales hasta hombres. Ello puede apreciarse en la *Floreccilla XVI* de la primera parte, donde domestica y salva de las manos de un cazador, que luego llega a ser fraile de la Orden, a unas tórtolas, predicándoles y construyéndoles su propio nido. Las aves sólo se marchan cuando el santo les da la bendición.

San Francisco de Asís también se regocijaba en los elementos inanimados como el fuego y el agua y se sentía atraído por toda la Creación ya que cada una de sus cosas hablaban de su Creador. A la naturaleza la consideraba una expresión del poder y del amor divino hacia los hombres: parecía como si cada criatura hubiera sido creada para el hombre. Asimismo,

enseñó a sus hermanos a adorar y a amar a Dios en todas las formas en que se revelaba por medio de sus maravillosas obras. Esto puede efectivamente comprobarse en la *Floreциlla III* del apéndice de la segunda parte, donde se halla *El Cántico al Hermano Sol*, un poema de alabanzas que el mismo San Francisco compuso y el único texto escrito por él que se conserva. Comienza con la loa al “Altísimo y Omnipotente” porque a él todo corresponde, incluidos la gloria y el honor. En las siguientes estrofas, Dios es alabado por su maravillosa Creación y la adjetivación es muy simple en todo momento, facilitando la comprensión y exaltando a la naturaleza: en primer lugar por el Hermano Sol, sobre todo porque “es bello y radiante con gran esplendor” y “lleva la significación” de su Creador; por la Hermana Luna y las Hermanas Estrellas que son “claras, preciosas y bellas”; por el Hermano Viento; por la Hermana Agua “útil y humilde, tan preciosa y casta”; por el Hermano Fuego “hermoso, alegre, robusto y fuerte”; por la Hermana Madre Tierra; por aquellos que perdonan y los que sufren con fortaleza porque serán coronados por Dios en virtud de sus sufrimientos; y, en último lugar, por la Hermana Muerte porque, aunque ningún hombre puede escapar de ella, es la que posibilita el encuentro definitivo con Dios y con la vida eterna. Nótese que San Francisco llama a todos “Hermano” o “Hermana”; esto se debe a que entiende que todos provienen de un mismo Creador. Otro aspecto importante es la igualdad en el tratamiento que reciben tanto los objetos inanimados como los hombres porque ninguno posee más importancia que los demás; coloca a quienes fueron creados a imagen y semejanza de Dios al mismo nivel que el sol, el fuego y el agua. De la misma forma, equipara lo masculino y lo femenino alternándolo de tal manera que se complementan mutuamente y ello implica que ningún género está por encima del otro. Además, el tratamiento de la muerte como “Hermana” es algo novedoso debido a que ésta era, y aún es, fuertemente temida y considerada un mal de este mundo. La exhortación final a que todos bendigan a Dios, dándole gracias y sirviéndolo con humildad, demuestra que con el *Cántico* no se busca de él favor alguno o implorar su ayuda sino enseñar a adorarlo en todo momento y por todo lo que regala a los hombres.

Anteriormente mencionamos las vidas de los santos, las cuales pueden interpretarse como una combinación de lugares que pueden dividirse en dos partes: la partida hacia sitios desconocidos y muy peligrosos para el hombre religioso, en los cuales el santo será puesto a prueba y combatirá a las fuerzas del Mal, a las que acabará venciendo y alcanzando la perfección, y el regreso a la ciudad natal, donde procederá a realizar milagros y conversiones constituyendo así su momento de epifanía. Así, también, estas vidas fluctúan entre lo creíble, asociado a las virtudes y a mostrar que el santo no es más que un hombre, y lo increíble, relacionado con los milagros, clara manifestación de la cercanía con Dios. Estas cosas pueden

apreciarse a lo largo de la vida de San Francisco y lo atestiguan las *Floreccillas*. Con respecto a lo creíble, o sea las virtudes, podemos mencionar: la caridad y el desprendimiento absoluto del mundo material, porque descubrió la grandeza y magnificencia del mundo espiritual del Reino de los Cielos, y la extrema paciencia frente a las afrentas recibidas así como también la extrema humildad que lo llevó a no sentirse digno de los estigmas, a humillarse y a llamarse vil pecador que merece todas las reprobaciones eternas, a comer un trozo de pan durante el ayuno cuaresmal de cuarenta días para no sentirse igual a Cristo y a rechazar todos los honores y reconocimientos e incluso a considerarse indigno del enorme tesoro de la pobreza, a quien adoró fervorosamente como una dama, siguiendo los pasos de Jesús. Con respecto a lo increíble, es decir los milagros, hallamos: las golondrinas que obedecieron y guardaron silencio cuando el santo hablaba; la predicación a los pájaros, los cuales bajaron de los árboles para oírlo con suma atención y en silencio, pero un momento después celebraron con gran algarabía y trinos su presencia; el Capítulo celebrado en Santa María de los Ángeles al que asistieron más de cinco mil frailes y que se ocuparon de alabar a Dios con oraciones, obras caritativas y llantos, en tan absoluto silencio que fue admirable; la curación de un leproso y la de un enfermo grave con sus estigmas y, quizás uno de los más extraordinarios, la conversión del ferocísimo lobo de Gubio. La ciudad que lleva el nombre de Gubio, en la época en que San Francisco vivía allí, fue asolada por un terrible lobo que no solamente devoraba a los animales sino también a los hombres. El temor llegó a ser tan grande que nadie se atrevía a salir de su casa. Entonces, el santo se compadeció de aquella gente y salió en busca del lobo. Así, tomó con gran valentía y confianza en Dios el sendero que conducía a la guarida de la bestia. Ésta, al verlo salió dispuesto a atacarlo pero aquél, haciendo la Señal de la Cruz y llamándolo por el nombre de “Hermano Lobo” obró el milagro de que la bestia con gran mansedumbre se arrojara a sus pies y lo oyera. San Francisco le habló de sus muchos crímenes y del castigo que merecía; a pesar de ello, le dijo que pondría paz entre él y los habitantes de la ciudad si no volvía a ofenderlos ni intentaba comerlos a ellos y a sus animales. Éstos se comprometerían a alimentarlo para que no pasara más hambre y sería sinceramente perdonado. Cosa maravillosa fue la respuesta del lobo mediante movimientos de cabeza, de cola y de orejas, y luego, frente a todo el pueblo, le dio la pata derecha al santo como si de un vasallo y de un señor se tratara. San Francisco logró justificar que el hambre era el culpable del accionar del animal porque, como parte de la Creación de Dios, no había vileza en él. De esta forma, se revirtió la situación inicial de miedo y hostilidad que se vivía en la ciudad gracias al milagro hecho por Dios a través del santo, ya que no para gloria y alabanza de éste sino para la de Dios se efectuó dicho prodigio. San Francisco también les

dejó la valiosa lección de que Dios enviaba los males y los castigos debido a nuestros pecados. Sin embargo, el verdadero peligro no era la boca del lobo ni la muerte física, la del cuerpo, sino la boca del espantoso infierno y el eterno fuego en el que ardería el alma de los réprobos y de los que actuaban contra lo designado por Dios.

Concluyendo, podemos decir que lo divino en las obras analizadas está representado en estrecha relación con los mortales hombres y la naturaleza. En el caso del *Himno a Deméter*, la divinidad se manifiesta tal cual a los mortales en momentos de ira, pero aunque los dioses sean inmortales, necesitan de las ofrendas y sacrificios de los mortales por la honra que ello les proporciona. La naturaleza cultivada es la que particularmente predomina, pues Deméter es especialmente la diosa de los cultivos y de la agricultura. Con respecto a las *Floreциllas de San Francisco*, la misma divinidad se manifiesta fuertemente a los hombres a través de la naturaleza misma; San Francisco percibe en la Creación la huella de Dios y es ella un testigo de la grandeza de su Creador.

Bibliografía

Fuentes

Anónimo. *Floreциllas de San Francisco*. Buenos Aires, Sopena, 1944. (Selección)

Homero. *Obras Completas*. Buenos Aires: Joaquín Gil, 1946.

San Francisco de Asís. “El Cántico al Sol”, en *Floreциllas de San Francisco*. Buenos Aires: Sopena, 1944.

Estudios

Armstrong, Edward A. (2001). “El Cántico del Hermano Sol”, en *Saint Francis: Nature Mystic. The derivation and significance of the Nature Stories in the Franciscan Legend*, traducción para circulación interna de la cátedra de Literatura Europea I (Lit. Medieval), Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Artes (UNR), Rosario.

Bernabé Pajares, A. (1978). “Introducción”, en *Himnos Homéricos. La Batracomiomaquia*. Madrid: Gredos.

Certeau, M. de (1995). “Una variante: la edificación hagiográfica”, en *La escritura de la historia*, publicación para circulación interna de la cátedra de Literatura Europea I, Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Artes (UNR), Rosario.

Villarrubia Media, A. (1994). “Notas estilísticas sobre el Himno Homérico a Deméter”, *Habis*, 25, pp. 7-17.

Ríos, Cecilia: “El aspecto como rasgo transcategorial. El caso del adverbio”

RÍOS, CECILIA
ceciliarios@live.com.ar

El aspecto como rasgo transcategorial. El caso del adverbio

1. El adverbio y el problema de su categorización

Si se tiene en cuenta que la unidad primaria de la sintaxis es la clase de palabra, es necesario poner en discusión el hecho de que, desde la Antigüedad, uno de los problemas que genera más conflictos a los lingüistas es la asignación de las palabras a una clase correspondiente. En este contexto se halla inscripta la denominación y clasificación de los adverbios, ya que si bien para algunos constituyen una clase de palabra, para otros se sitúan en la frontera entre otras clases de palabras, tales como las partículas y las preposiciones, y no llegan a constituir una clase por sí solos. El problema que genera este tipo de discusiones está relacionado con la concepción tradicional de que cada clase de palabra debería compartir ciertos rasgos y propiedades que las asemeje entre sí y diferencie de otras categorías. Por ello, la heterogeneidad que caracteriza a los adverbios presenta un conflicto al momento de asignarles rasgos morfológicos, semánticos y sintácticos específicos, lo cual se traduce en el escaso tratamiento que las gramáticas han hecho de estos elementos y la razón por la que es tan interesante el abordaje de este tema.

Así, esta “partícula”, “parte de la oración” o “categoría fantástica” ha sido relegada por la tradición al grupo de las “partículas” y junto a sus características es posible hallar descripciones como la que ya en la Antigüedad clásica aportó Dionisio de Tracia: “el adverbio es una parte de la oración que se añade al verbo para completar su significado” (citado en Coello Mesa y Martín Rodríguez, 2003: 60).

Es evidente que considerar al adverbio como un complemento circunstancial no lo define sino que establece la manera en la cual funciona ante los predicados. Por ende, las definiciones, en apariencia, semánticas que clasifican estas unidades de acuerdo con la idea de tiempo, modo y lugar, entre otras, tampoco resuelven este problema, ya que se basan más en el referente que en el significado: si se tiene en cuenta que el significado de una unidad no es otra cosa que la hipótesis semántica que concuerda con todas sus ocurrencias, considerar que un adverbio como *aquí* es un adverbio de lugar sólo indica el referente que adopta con mayor frecuencia y no el significado de la unidad como ocurre en el siguiente caso: *De aquí a mañana no toco otro libro*. De acuerdo con este ejemplo, el mismo adverbio estaría aportando información temporal.

A partir de esta problemática, Bosque y Gutiérrez-Rexach (2009) postulan la clasificación de las palabras en tres grupos: en el primero incluyen las categorías clásicas: el sustantivo o nombre y el verbo; en el segundo también aparecen categorías como el pronombre, el adjetivo y el adverbio, pero desde una interpretación diferente y un análisis más restrictivo; y por último, en el tercer grupo incluyen categorías nuevas, no utilizadas en las

descripciones clásicas: el cuantificador, el determinante y el auxiliar o modal. Así, los autores concluyen en que el criterio tradicional es insuficiente y se necesitan nuevos recursos para expresar las relaciones entre las categorías: uno de estos recursos es la transcategorialidad.

2. ¿Qué se entiende por “transcategorialidad”?

El presente trabajo adhiere a la propuesta que realiza la RAE (2010) en su *Nueva Gramática* para abordar el problema de la clasificación de las palabras, donde expone que se considera “clase transcategorial” a aquellas categorías que comparten *rasgos cruzados*, es decir, “particularidades que acercan clases sintácticas pertenecientes a grupos distintos, y explican diversos aspectos de su funcionamiento y de su significación.” (RAE, 2010: 11)

Si se reflexiona acerca de la etimología de la palabra, puede observarse cómo el prefijo *trans-* (preposición latina) hace referencia a aquello “más allá de”; es decir, las clases de palabras establecidas por la gramática tradicional son útiles pero a la vez insuficientes a la hora de dar cuenta de una categoría en particular. Por ello, es necesario el uso de un análisis “intercategorial” a la hora de detallar las particularidades de una clase. En consonancia, Bosque y Gutiérrez Rexach (2009: 102) afirman lo siguiente: “muchas de las propiedades de las relaciones gramaticales son *transcategoriales*, es decir, se extienden a varias categorías.” Como prueba de este comportamiento, puede observarse que para la gramática española ciertos indefinidos y numerales son analizados dentro de la clase de los adjetivos, en tanto que modifican a sustantivos como: *alguna salida*, *cuatro árboles*, *varios dispositivos*, *toda alma*, sin duda *alguna*, pero, a su vez, también son analizados como una clase de pronombres, en tanto que pueden desempeñar las mismas funciones sintácticas que un sustantivo como: *No hay ninguna*, *Terminaron todos* o *Leí tres*.

3. El adverbio como categoría transcategorial

Si se considera al adverbio como unidad invariable, que se caracteriza no sólo por su gran flexibilidad distribucional –según modifique a un verbo, a un adjetivo, a otro adverbio o a la totalidad de la oración–, sino también por compartir propiedades con otras categorías como adjetivos (como por ejemplo, funcionar como cuantificadores de grado: *tanta sal* frente a *tanto más responsable*) y nombres (como por ejemplo: la capacidad de regir complementos preposicionales introducidos por *de*: *luego de haberlo encontrado* o *antes de que llegaras*), es adecuado pensar a esta unidad como una “categoría transversal”. Hecho que puede comprobarse si se tiene en cuenta que algunos adverbios admiten gradación y sufijos diminutivos (como *ahorita*, *reciencito*) y aumentativos (*pocazo*) y que otros, como los

adverbios de cantidad, pueden apocoparse delante de un adjetivo (*poco razonable*), delante de un adverbio (*demasiado al pie de la letra*) o de una locución adverbial (*muy de esta época*).

Respecto a su cercanía con los sustantivos, Bosque (1989) señala que algunos gramáticos concluyen por incluir a adverbios como *hoy*, *ahora*, *aquí*, o *antes* dentro de la subclase de sustantivos, ya que comparten tanto la capacidad de admitir aposiciones: *hoy*, *martes* o *hoy, que es martes*, como la posibilidad de admitir complementos preposicionales introducidos por *de*: *antes de que vengas*, como se mencionó anteriormente. Asimismo, algunos adverbios, al igual que los nombres, pueden admitir posesivos como *detrás mío* o *delante nuestro*. En definitiva, la relación entre ambas categorías se basa en que los lugares, los momentos y los instantes son individuos y, por ende, denotan entidades definidas que se corresponden con objetos físicos o nociones más abstractas; es por esto que se han ido gramaticalizando al punto de crear una sola unidad léxica como el caso de *anteayer*.

Ahora bien, si se trata de las propiedades que ciertos adverbios comparten con los verbos, es posible proponer, aquí, al aspecto como el rasgo transcategorial presente en ambas categorías. Así, en una oración como *De repente vi que todos corrían hacia mí*, el adverbio *de repente* aporta una lectura puntual del predicado, es decir, refuerza el rasgo [+ delimitado] que proviene de la flexión verbal, tal como ocurre en *Recién llegaron los papeles de la encomienda* o *La capital de Dominica quedó completamente devastada por el huracán María*, pues los adverbios *recién* y *completamente* requieren que el evento denotado por el predicado esté delimitado.

Lo mismo ocurre con el adverbio *ya*, que añade un matiz puntual al evento en *Los organizadores ya cancelaron la venta de entradas*, pero no en el caso del adverbio *todavía* que aporta un valor durativo como en *María todavía compra libros de oferta*. Asimismo, en el caso de otros adverbios como *casi*, es posible hallar una doble interpretación según se trate de eventos no delimitados (*Martínez casi corre la maratón*) y delimitados (*Lucas casi bebió toda la cerveza*). En el primer caso, expresa que el evento aún no ha tenido lugar, pero en el segundo, existe la posibilidad de anularlo: *Lucas casi bebió toda la cerveza (pero decidió compartirla con sus amigos)*.

En suma, el objetivo que se persigue aquí es dar cuenta de que al realizar un análisis de las características de ciertos adverbios se está frente a una categoría transversal, ya que el rasgo aspectual no es una característica exclusiva de la unidad verbal, sino que puede hallarse también en una clase de adverbios que se desarrollará en el siguiente apartado.

4. El adverbio aspectual y su caracterización

Antes que nada, es necesario expresar brevemente lo que se entiende aquí por “aspecto”: si se define al aspecto no sólo como la información que aporta la pieza verbal sobre el modo en el cual se proyecta el evento en el tiempo –aspecto léxico– o por la información perfectiva/imperfectiva que aportan los morfemas flexivos –aspecto flexivo–, sino que se considera, a su vez, su naturaleza composicional, debe tenerse en cuenta la participación de otros elementos léxico-sintácticos que intervienen en la construcción de este sistema híbrido. En otras palabras, el término “aspectualidad” indica la información aspectual de todos los elementos proyectados en la sintaxis, incluidos ciertos adverbios. La hipótesis que se sostiene en este trabajo considera que existe un subtipo de adverbios denominados “adverbios aspectuales” que aportan información aspectual.

Son considerados adverbios de este tipo aquellos adverbios o locuciones adverbiales cuya presencia refuerce o modifique la información aspectual del evento o la totalidad de la oración. Es decir, el adverbio contiene rasgos aspectuales intrínsecos, tales como el rasgo [+/-delimitado], que pueden influir en el rasgo aspectual del predicado y en la combinación con distintos tipos de eventos.

Tal como se ha planteado en el apartado anterior, ciertos adverbios como *completamente* o *parcialmente* requieren la delimitación del evento denotado por el predicado: *Martín llegó completamente sano y salvo* y *Reglamentaron parcialmente la ley provincial*, lo cual explica la agramaticalidad de **Lucía anda parcialmente por la vereda*, donde el rasgo [-delimitado] de la actividad *andar* resulta incompatible con el adverbio. Otros adverbios como *ya* y *todavía*, en cambio, expresan el rasgo [-durativo] como en *Ya compré los útiles* y [+delimitado] como en *Messi todavía tiene que ganar un mundial*.

De acuerdo con la distinción que establece De Miguel (1999), siguiendo a Vendler (1967), entre el aspecto cualitativo y cuantitativo puede establecerse otra distinción: por un lado, el aspecto referido al desarrollo interno del evento, vinculado a la oposición perfectivo/imperfectivo, y, por otro lado, el aspecto relacionado con el desenvolvimiento temporal o externo al evento, vinculado a la oposición homogéneo/discontinuo. A partir de ambas oposiciones, es posible reconocer dos subtipos de *adverbios aspectuales* vinculados al aspecto interno: los de *fase* y los de *delimitación*, y un tercer subtipo de *adverbios aspectuales*, relacionados con el aspecto externo: los de *frecuencia*.¹

¹ Para la clasificación de los adverbios aspectuales se han seguido los lineamientos de los siguientes artículos: RAE (2010) y Giammatteo (2013).

Ahora bien, respecto al primer subtipo de “adverbios aspectuales”, es posible establecer que los *adverbios de fase*, como *ya* y *todavía*, indican las fases en las cuales se desarrolla un evento. Así, en una construcción como *La tarea ya está terminada*, el adverbio *ya* hace referencia a una fase posterior pues en una fase anterior *la tarea no estaba terminada*, mientras que en otra como *La tarea todavía no está realizada*, el adverbio *todavía* hace referencia a una fase anterior al evento.

Por su parte, los *adverbios de delimitación* son compatibles únicamente con aquellos predicados cuyo modo de acción cumple ciertas características relativas, es decir, sólo modifican a los eventos que expresan realizaciones o efectuaciones, puesto que indican que el accionar del evento afecta al complemento en su totalidad (como *Revisar un documento de un tirón*) o que el proceso designado alcanza el estadio final (*Lucas entendió completamente el tema*).

Y, por último, los *adverbios de frecuencia*, como *a menudo* o *frecuentemente*, suelen actuar como un cuantificador del evento y son sensibles al modo de acción; siguiendo a Rodríguez Ramalle (2005), hacen referencia a una actividad con el rasgo [-delimitado] o a una realización acotada por el CD (*Lucas bebe una cerveza muy a menudo*) y son incompatibles con los estados y logros por el rasgo que estos poseen: **La bomba explotó a menudo*. Es necesario destacar que las restricciones que impone la última subclase de adverbios aspectuales para combinarse con eventos atélicos no siempre ocurre de la manera en que se ha planteado, ya que es posible encontrar casos como **Lucas bebe la/esta cerveza muy a menudo*, donde la realización no admite el adjunto de frecuencia, o *Lucas a menudo está cansado*, donde el evento es un estado y, aún así, admite al adverbio de frecuencia. En consecuencia, es ineludible reformular el planteamiento de dicha clasificación y analizar brevemente el comportamiento de los adverbios de frecuencia frente al aspecto de los eventos con los que se combinan.

Siguiendo a Rodríguez Ramalle (2005), puede afirmarse que la incompatibilidad de los adverbios de frecuencia en estos casos se debe a su necesidad de combinarse con aquellos eventos que permitan su cuantificación; he ahí la agramaticalidad con eventos *semelfactivos*, como *Pablo murió/muere/moría a menudo*, eventos acabados (perfectivos) e irrepetibles, sin importar que sean realizaciones (como el ejemplo mencionado con anterioridad), actividades (**Pablo en su juventud frecuentemente bebió*) o logros (**Pablo encontró las llaves frecuentemente*), y con eventos estativos, como **Pedro a menudo es rubio*. Ahora bien, tales restricciones no se aplican en los casos en que los eventos indican una repetición y poseen el rasgo [+delimitado], se trate de actividades (*Pedro lee un libro a menudo después de la cena*),

logros (*Lucía a menudo encuentra la luz encendida al volver a su casa*) o estados (*Pedro a menudo está ansioso*).

Es interesante resaltar, de acuerdo con las excepciones analizadas, cómo la clasificación de los adverbios aspectuales –y de los adverbios en general, como los temporales *antes* o *ahora*– pareciera resistirse a los criterios de unificación a los cuales quieren someterlos las diferentes gramáticas. Así, las aparentes características que los “etiquetan” en un determinado subtipo de adverbio no sólo pueden presentar excepciones, sino que a menudo resulta confuso explicitar la pertenencia de ciertos adverbios a una sola clase. Esto es lo que ocurre con el adverbio *recién*. De acuerdo con su significado perfectivo, las gramáticas tienden a colocarlo dentro de la clase de los *adverbios aspectuales de delimitación*, donde indica que el evento denotado por el predicado acaba de producirse: *La mercadería recién llegó de la aduana*. Sin embargo, existen casos, propios del registro oral rioplatense, como *Empezamos por esta noticia que te contamos recién* o *Recién estábamos fuera de Tribunales* en los que parecería comportarse como un subtipo de adverbio de fase, en la cual se focaliza un período anterior al evento denotado por el predicado, se trate de un estado (*estar*) o de una actividad (*contar*).

Así pues, la temática, desarrollada hasta aquí, se ocupa no sólo de la descripción de la categoría adverbial, sino que abre el debate a futuras investigaciones que puedan dar cuenta de la complejidad que esconde la heterogeneidad de los adverbios y, más precisamente, como se ha visto en el caso de *recién*, de los adverbios aspectuales, para hallar y analizar aquellos intersticios que se desprenden de las distintas subclasificaciones.

Conclusiones

En conclusión, en estas páginas se ha intentado, en primer lugar, mostrar que el adverbio como clase de palabra no es una categoría homogénea, es más, su heterogeneidad supera a la de otras categorías tradicionales; en segundo lugar, demostrar su transcategorialidad mediante aquellos rasgos que puede compartir con otras categorías: la deixis, la cuantificación, el aspecto, entre otros, abordando únicamente esta última propiedad transcategorial; y, en tercer lugar, señalar la complejidad que subyace al aspecto en el caso de ciertos adverbios que denotan este tipo de información, como el adverbio *recién*, tema aún no trabajado en demasía, puesto que se hará hincapié al respecto en una investigación futura.

Bibliografía

- Bosque, I. (1989). *Las categorías gramaticales. Relaciones y diferencias*. Madrid: Síntesis.
- Bosque, I. y Gutiérrez-Reixach, J. (2009). *Fundamentos de sintaxis formal*. Madrid: Akal.
- Coello Mesa, A. M. y Martín Rodríguez, P.A. (2003). “El adverbio: el problema de su definición y clasificación”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, (21), 59-68.
- De Miguel, E. (1999). “El aspecto léxico”. En Bosque, I. y Demonte, V. (coords.). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, Vol. 2, Capítulo 46. Madrid: Espasa Calpe.
- Giammatteo, M. (2013). “El adverbio: una palabra con clase”. En Narvaja de Arnoux, E. y Roca, M. P. (eds.). *Del español y el portugués: lenguas, discurso y enseñanza*. João Pessoa: Editora UFPB. ISBN: 978-85-237-0826-9.
- Kovacci, O. (1999). “El adverbio”. En Bosque, I. y Demonte, V. (coords.). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, Vol. 1, Capítulo 11. Madrid: Espasa Calpe.
- RAE. (2010). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Castalia.
- Rodríguez Ramalle, M. T. (2005). *Manual de Sintaxis del Español*. Madrid: Castalia.

Salarí, Martina y Bassols Rius, Glòria: “Buenos Aires fin de siglo y el carnaval cosmopolita”

SALARÍ, MARTINA
martinasalari@gmail.com

BASSOLS RIUS, GLÒRIA
gloria.bassols@gmail.com

Buenos Aires fin de siglo y el carnaval cosmopolita

Trataremos en este trabajo el cosmopolitismo en la obra poética de Rubén Darío. Demasiado rico, amplio, polifónico y polisémico, el término “cosmopolita” se presenta con una inmensidad inabarcable, por lo que nos centraremos en los poemas relacionados con la ciudad de Buenos Aires de fines del siglo XIX, la cual se exhibe en la obra de Darío con todo su esplendor de ciudad portuaria, políglota, vivaz, enérgica, vertiginosa, más europea que americana –pero en América–, seductora, erótica, llena de vicios y virtudes, en un desfile de máscaras de todas las naciones y todas las épocas. Encontramos en la poesía dariana una celebración de esta metrópoli en su constitución cosmopolita: Buenos Aires fin de siglo se nos muestra como una fiesta carnavalesca.

Ahora bien, ¿qué lugar ocupa el cosmopolitismo en los poetas modernistas? El Modernismo se inscribe en el proceso de modernización que atravesaron las naciones occidentales a fines del siglo XIX. Una serie de transformaciones de orden económico y político, con importantes repercusiones sociales y culturales, comenzaron a darse desde los centros europeos hacia las regiones periféricas, en un proceso que repercutió en las distintas naciones y en el modo en que éstas se relacionaban a nivel comercial y cultural, así como en los sujetos y en la dinámica social. Los países latinoamericanos ingresaron al mercado mundial como proveedores de materias primas, lo que representó, por un lado, una inserción en el panorama internacional como forma de globalización incipiente, y por otro, una dependencia económica que muchos verían duplicada en el plano cultural. Las jerarquías sociales tradicionales comenzaron a disolverse de forma lenta pero continua y la filosofía y los modos de ser burgueses se fueron apropiando del mundo conocido. Esta mutación trajo consigo una democratización de la sociedad, culminación de un proceso que se estaba fraguando desde el siglo XVIII pero que en ese periodo dio un salto monumental y se extendió de forma masiva (Rama, 1985: 11). Nuevos sujetos –hasta entonces apartados de la cultura letrada– reclamaron un lugar dentro de esta estructura a la que forzosamente terminarían modificando: “(...) sin pasar por las viejas y rutinarias vías que daban acceso al cogollo letrado, irrumpieron desde la calle tratando de apoderarse de la literatura” (Rama, 1985: 16).

También la literatura, por ende, se democratizó. Hay cierto consenso en la crítica en leer el “Prólogo al poema del Niágara” de José Martí (1882) en clave de manifiesto estético de la modernidad, y lo cierto es que en él podemos distinguir muchos de los elementos de ese proceso de democratización extrapolados al plano de la poesía: el poema corto y espontáneo tomó el lugar de las largas obras macizas; los pensamientos únicos y permanentes fueron desplazados por el tráfico de ideas que pasan de mano en mano; y la originalidad artística

primó sobre las leyes heredadas de la tradición: en un mundo que asistía a la descentralización de la inteligencia, el poder de crear ya no era labor de algunos elegidos. No obstante, la democratización trajo aparejada una faceta un tanto más adversa. Si bien gozaba de una nueva libertad, el escritor ya no contaba con la protección del Estado, por lo que debió encontrar nuevas formas de legitimarse y legitimar su obra, como también de ganarse sus propios medios de subsistencia. Los diarios, que contaban con el creciente consumo de un nuevo público alfabetizado, representaron, en la mayoría de los casos, la principal fuente de trabajo de esta generación de escritores que se vio obligada a cambiar la vocación por una profesión.

¿Qué tradición iban a seguir, entonces, los poetas en un mundo donde el orden conocido se derrumbaba? Su tradición, como afirma Octavio Paz en *Los hijos del limo*, fue la de la ruptura. Si bien el Modernismo se nutre de lo nuevo, no necesariamente se refiere con ello a lo contemporáneo. La novedad es moderna si cumple con la doble carga de ser negación del pasado y afirmación de algo distinto; de este modo, también "lo viejo" puede acceder a la modernidad en tanto se presente como ruptura de la tradición reinante y proponga otra. Lo nuevo seduce al Modernismo, es cierto, pero no por nuevo sino por distinto (Paz, 1990: 20-21). Con esta idea nos acercamos específicamente al tema del cosmopolitismo. Los escritores modernistas se nutrieron de temas, estilos y formas de diversas culturas, pero su ansia de mundo no se limitó a lo geográfico sino que buscaron fuentes de inspiración también en la historia: todas las épocas y todas las naciones podían ser asimiladas para ingresar con su exotismo y rareza a la poesía.

Si bien no es hiperbólico afirmar que el cosmopolitismo, más que una característica, es uno de los ejes centrales del Modernismo hispanoamericano, ha sido históricamente por demás polémico, y uno de los motivos principales de menosprecio a la obra de Darío, tildada de cosmopolita en un sentido peyorativo. El cosmopolitismo visto de este modo es asociado a lo extranjerizante y, a menudo, a lo exclusivamente europeo. En el caso de Darío, podríamos agregar, específicamente francés. Esta acusación presupone una antinomia en los términos cosmopolitismo/nacionalismo, que invita a pensar el cosmopolitismo en oposición a lo autóctono, lo auténtico y lo regional, lo propiamente americano. ¿Por qué trabajamos, entonces, alrededor de un elemento tan desacreditado y lo celebramos no sólo como configuración estética en la poesía de Darío sino también como rasgo propio de Argentina, de Buenos Aires, según como se muestra en la poesía dariana?

En primer lugar, porque oponer cosmopolitismo a nacionalismo es un reduccionismo engañoso, un tanto acrítico, que no permite un análisis profundo de la cultura y la literatura hispanoamericanas. Debemos recordar que el nacionalismo americano viene envuelto en una

paradoja: es una idea europea. Elaborada por Herder, resultó decisiva para el Romanticismo y la conformación de las literaturas nacionales, y luego en América Latina para los movimientos independentistas y la conformación de los estados (Gramuglio, 2013: 373); pero el hecho de que la búsqueda de lo nacional sea una idea importada prueba no solo cuán arraigadas estaban las ideas europeas en el nuevo continente, sino también la dificultad que presentaba construir una cultura de lo propio en un mundo que creía haber barrido con el pasado y que había consumido durante años una cultura extranjera. Además, trazar una distinción entre los temas de la literatura nacional y los que pertenecen a la literatura europea lleva a menudo a considerar como propios únicamente los temas de color local, lo cual mantiene a la literatura hispanoamericana en una posición de subalterna respecto a la europea, confinada a tratar exclusivamente lo regional y privada de hablar del universo, como expone Borges en “El escritor argentino y la tradición” (1974: 271).

En segundo lugar, porque consideramos que la literatura modernista hispanoamericana debe ser leída en la complejidad de los procesos sociales transformadores que caracterizaron la época. El proceso de modernización que estaban atravesando las ciudades europeas también se vivía en las ciudades americanas, especialmente en las grandes metrópolis, como Buenos Aires, Nueva York o Santiago, pero a éstas se les sumaba un “cóctel” cultural sin precedentes: además de la propia idiosincrasia regional, presenciaban ahora la llegada de corrientes migratorias provenientes de todos los países europeos, y el legado cultural que traían consigo se filtraba en los países que los acogían. Al mismo tiempo, con la apertura de los mercados internacionales se importaban mercancías de las fábricas de Europa, y también de Europa se importaba la cultura. Más que una literatura de carácter exclusivamente nacional –a cuya búsqueda programática se habían embarcado los latinoamericanos por influencia del Romanticismo–, a fines del siglo XIX la nueva generación de escritores trató la literatura como obra poética de la humanidad, una *Weltliteratur*, patrimonio del mundo; por lo que la literatura toda les pertenecía y su literatura era también obra universal. Si nos limitamos a ver las influencias europeas en los escritores hispanoamericanos mantenemos una asimetría: “las literaturas de los países periféricos seguirán apareciendo como literaturas ‘dependientes’, miméticas, es decir, incapaces de un proceso de definición y de formación original, incapaces de ser, simplemente, literaturas, expresión propia” (Gutiérrez Girardot, 2004: 33). Además, esta cuestión no se plantea solamente en los países americanos. También en Europa hay metrópolis con mayor capital lingüístico y literario, y otras regiones menos poderosas que se apropian de ese patrimonio, que las contiene y excede a la vez (Gramuglio, 2013: 369). Una lectura de las literaturas “en redes” o “en contrapunto” (2013: 369) con lo mundial permitirá,

así, una visión panorámica que supera las restricciones de una lectura circunscripta a las fronteras de lo nacional. Al mismo tiempo, resulta improductivo pensar la tensión nacionalismo/cosmopolitismo cuando, de hecho, se encuentra inscripta en el segundo término, que cuenta con una expresión que remite al orden de lo local, *polis*, y otra que remite al orden de lo universal, *cosmos*. En la etimología de cosmopolitismo se reúne, así, la pertenencia a un lugar determinado con la pertenencia a la totalidad del universo (Gramuglio, 2013: 371).

Lo cierto es que el cosmopolitismo, tildado de extranjerizante en Hispanoamérica, es en muchos sentidos –nos atrevemos a afirmar– más americano que europeo: “La tradición latinoamericana es lo universal, precisamente la ventaja que le llevamos a Europa es que un europeo no es un europeo, es un inglés, es un noruego, es un francés” (Borges, 1974: 38). Y la incursión de los escritores finiseculares no se limitó a una búsqueda geográfica, sino que, como mencionamos antes, en la búsqueda de una tradición se ensayaron estilos, palabras y temas en toda la historia:

Cada vez es más intensamente devorada por el placer del enmascaramiento y, cuando llegamos al final del XIX, presenciamos una explosión: el eclecticismo artístico de la época suma indiscriminadamente los trajes de los más variados tiempos, apela a todos los estilos pasados (renacentista, gótico, helénico, oriental) y concluye en un abigarrado ‘bal masqué’” (Rama, 1985: 83).

La obra poética de la generación de escritores modernistas, precisamente por la fatalidad del tiempo y el lugar en que les tocó vivir, se alimenta de todas las épocas y logra ser, en ese acto de apropiación, absolutamente original.

En el caso de Rubén Darío, podemos sumar una acusación más a las que mencionamos: la de hacer una poesía aristocrática, despegada de la realidad y confinada al lugar elevado de la “torre de marfil”. Si bien hallamos en la poesía de Darío estilos y formas extranjeras, nuestra intención en este trabajo es destacar el cosmopolitismo en tanto voracidad por absorber todas las culturas, tal como se exhiben en la Buenos Aires fin de siglo: “(...) ese ‘cosmopolitismo’ no era huida de la realidad, sino gozo hedónico de ella, y, además, la lección utópica de que este mundo es inmensamente rico y de que siempre puede ser mejor” (Gutiérrez Girardot, 1993: 505).

También en Martí observamos un cosmopolitismo asociado al goce y la celebración del universo, como en este fragmento de *Versos sencillos*: “¡Arpa soy, salterio soy / Donde vibra el universo: / Vengo del sol, y al sol voy: / Soy el amor: soy el verso!” (Martí, 1999a: 196-197). Sin embargo, en la poesía martiana aparece un lazo con el universo de otra índole, más cercano al trascendentalismo de Whitman y Emerson. Es en sus crónicas donde

encontramos algo de la fascinación por el mundo y la ciudad –que lo espanta y seduce a la vez– que se asemeja a los poemas de Darío que reunimos aquí: “Palpita en estos días más generosamente la sangre en las venas de los asombrados y alegres neoyorquinos (...), afluye a las avenidas, camino de la margen del río Este, muchedumbre premiosa, que lleva el paso de quien va a ver maravilla (...)” (Martí, 1999b).

Con una mezcla de vértigo y fascinación, Buenos Aires fin de siglo se muestra en la poesía de Darío multifacética y cambiante, una metrópoli creciente y pujante, captada en su “(...) ritmo vertiginoso, con visión cinematográfica, acumulando destellantes y fugaces sensaciones en yuxtaposición caleidoscópica.” (Yurkievich, 1972: 29):

Tráfigos, fuerzas urbanas,
trajín de hierro y fragores,
veloz, acerado hipogrifo,
(...)
pregón, llamada, todo vibra,
pulsación de una tensa fibra,
sensación de un foco vital,
como el latir del corazón
o como la respiración
del pecho de la capital.
(*Canto a la Argentina*)

Una mezcla heteróclita que retrata la vida agitada de las grandes urbes a fines del siglo XIX. En la descripción de Darío también podemos observar algo de lo que expone Beatriz Colombi en *Viaje intelectual*: como viajero y paseante de la ciudad, Darío la vuelve legible a partir de la acción conjunta de su recorrido y su escritura (2004: 129), y es a partir de ese recorrido que retrata la metrópoli porteña en su multiculturalidad. Como en el *bal masqué* que menciona Rama, todas las épocas y los países desfilan y exhiben sus máscaras de carnaval. En Buenos Aires confluían personalidades e ideologías, y la ciudad conformaba su identidad precisamente en esta concurrencia:

Y era bien nuestro Buenos Aires.
Lo teníamos todo, en fin.
¿Médico? Pues Reibel, Martín.
¿Filósofo? Pues Carlos Baires!
El grupo noctámbulo y fiero
leía en la cueva alemana
versos góticos de Lutero
hasta el albor de la mañana.
(*Versos de año nuevo*)

El retrato cosmopolita de Darío también aparece en relación con los temas y el espíritu del carnaval. En *Canción de carnaval*, por ejemplo, no sólo asoman una serie de personajes de la *Commedia dell'Arte* –asociada a la fiesta popular y, por lo tanto, al carnaval–, como Colombina, Arlequín y Pierrot, sino que aparece también la máscara, el disfraz. Podemos leer la presencia de las máscaras como las máscaras históricas de la guardarropía del teatro de las que habla Rama, pero también –y en relación con éstas– como un disfrute por la variedad, una excitación por algo que es una cosa y otra a la vez, o que es muchas cosas en simultáneo. El erotismo que se desprende del enmascaramiento se acentúa por ser siempre una mujer la que se coloca estas máscaras: tanto en *Canción de carnaval*, “Sé lírica y sé bizarra; / con la cítara sé griega; / o gaucha, con la guitarra / de Santos Vega”; como en *Faisán*, “La careta negra se quitó la niña, / y tras el prelude de una alegre riña / apuré mi boca vino de su viña”; también en *Divagación*, “Ámame en chino, en el sonoro chino / de Li-Tai-Pe. (...) Ámame japonesa, japonesa / antigua (...) O con amor hindú que alza sus llamas / en la visión suprema de los mitos (...). O negra, negra como la que canta / en su Jerusalem el rey hermoso (...)”; o en *Mima*, “(...) pues la petersburguesa, parisiense y latina, / tuvo todas las gracias, y además, la argentina”, vemos a una mujer siendo diferentes mujeres, siendo muchas y una misma a la vez. Así, en esta sumatoria de imágenes, de disfraces, “las líneas se superponen; al final hallamos un solo rostro, un solo sentimiento: ‘Ámame así, fatal, cosmopolita, / universal, inmensa, única, sola / y todas (...)’” (Marasso, 1973: 52).

Ahora bien, nuestra conjetura es que el hedonismo que se manifiesta concretamente en los poemas que acabamos de mencionar está en relación con el goce de la vida y con la excitación que produce el ritmo de la ciudad. Hay un mismo deseo que contagia todo. La variedad y la multiplicidad producen en sí mismas una imagen de lo erótico: “un verdadero catálogo de disfraces para encender el hambre erótica latinoamericana” (Rama, 1985: 88). Si los tiempos modernos aparecen ligados al consumo, podemos trazar un arco entre el cosmopolitismo mercantilista, reinante en la época, y el cosmopolitismo de los escritores modernistas, que se halla en oposición y en correlación con el primero (Yurkievich, 1972: 13). En oposición, porque estos escritores repudian los tiempos modernos, con su utilitarismo y positivismo, con su falta de apreciación de la belleza y obsesión capitalista, como confiesa Darío en las palabras liminares de *Prosas profanas*: “¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer” (2016: 180); pero también en correlación, porque la ley del consumo, el apetito voraz por lo nuevo y lo diferente, se traslada al plano de la literatura: insaciables, los escritores modernistas recurren al mundo para encontrar la belleza que veían perdida. Y la encuentran –a su pesar, quizás– también en aquello que desdeñaban: en la urbe

creciente, con su trajín diario y ritmo vertiginoso, que no es más que el producto del capitalismo y la nueva sociedad mercantil. *Prosas profanas* presenta, tal vez, la más clara evidencia: mientras que en las palabras liminares Darío maldice la vida y el tiempo en que nació, en el interior de la obra se alza una verdad mayor: una realidad seductora, palpitante, erótica, que se vuelve hacia el futuro, un mundo que merece ser conocido, probado y disfrutado, un universo de belleza infinita.

Bibliografía

- Alvarado Tenorio, H. (2011). *Veinticinco conversaciones*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana.
- Borges, J. L. (1974). “El escritor argentino y la tradición”, en *Obras Completas (1929-1972)*. Buenos Aires: Emecé.
- Colombi, B. (2004). *Viaje intelectual: Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Darío, R. (2016). *Rubén Darío. Poesía*. Biblioteca Ayacucho. Extraído de: http://www.bibliotecayacucho.info/wp/?page_id=2704, el 15/10/2016
- Gramuglio, M. T. (2013). “El cosmopolitismo de las literaturas periféricas”, en *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editora Municipal de Rosario.
- Gutiérrez Girardot, R. (1993). “La literatura hispanoamericana de fin de siglo”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*. Luis Iñigo Madrigal (coord.). Madrid: Cátedra.
- (2004). “Introducción”, en *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Marasso, A. (1973). “Divagación”, en *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Martí, J. (1882). “Prólogo al poema del Niágara”. Disponible en: <http://livros01.livrosgratis.com.br/if000022.pdf>, el 20/10/2016 [consulta: 01/12/2017]
- (1999a). Edición digital a partir de *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales. Instituto Cubano del Libro (1975). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- (1999b). *Vibra el aire y retumba*. Buenos Aires: Losada.
- Paz, O. (1990). “La tradición de la ruptura”, en *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Rama, Á. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Yurkievich, S. (1972). “Rubén Darío: Los placeres de luz en el abismo”, en *Celebración del Modernismo*. Barcelona, España: Tusquets Editors.

Spezzapria, Lara: “Neutralización entre /n/ y /ɲ/ en la variante dialectal del español rioplatense”

SPEZZAPRIA, LARA
laraspezzapria@gmail.com

Neutralización entre /n/ y /ɲ/ en la variante dialectal del español rioplatense

1. Introducción

En el presente estudio nos proponemos analizar la producción del sonido nasal alveolar en un determinado contexto fonológico. En la variante dialectal del español rioplatense, cuando el fonema nasal alveolar sonoro (/n/) precede a la combinación del fonema vocálico alto anterior en posición de vocal satélite (/i/) seguido por el fonema vocálico bajo central (/a/), medio anterior (/e/), medio posterior (/o/) o alto posterior (/u/), la nasal en ocasiones se retrae y toma el punto de articulación palatal, y da lugar, dadas tales condiciones fonológicas, al fonema nasal palatal sonoro /ɲ/.

Este proceso, sin embargo, no ocurre cuando la vocal alta anterior está seguida por otro fonema idéntico, dado que en ese caso no se produce un diptongo, ni el primer fonema es una vocal satélite. Cuando dicha secuencia tiene lugar, se produce lo que la Real Academia Española (2011) considera una reducción de fonemas vocálicos iguales consecutivos. También Navarro afirma que "tanto en el grupo fónico como en la palabra, dos vocales iguales, sucesivas, sin acento, se pronuncian corrientemente como si se tratara de una sola vocal inacentuada" (Navarro, 1918: 118). Éste es el motivo por el que la secuencia /n/ + /i/ + /i/ queda excluida de nuestra hipótesis.

Por otra parte, el fonema alto anterior no es una vocal satélite cuando sobre él recae el acento, aunque se respete el orden secuencial de /n/ + /i/ + /a/, /e/, /o/ o /u/. Si está acentuado, se produce hiato, y el fonema /i/ pasa a ser el único segmento vocálico y, por ende, núcleo de la sílaba a la que pertenece. Es por ello que el fenómeno estudiado en el presente trabajo tampoco involucra este tipo de secuencias.

El fenómeno que nos atañe implica una variación en la producción de uno de los fonemas consonánticos nasales en el español rioplatense, el alveolar sonoro /n/. Por ello, es imprescindible tener en claro el concepto de "nasalidad". De acuerdo con Navarro (1918), es la intervención del velo del paladar en la producción de los sonidos la que determina si un fonema posee el rasgo nasal. Si éste se eleva contra la pared de la faringe, la comunicación entre la boca y las fosas nasales se cierra, en cuyo caso la cavidad de resonancia es la boca. El velo también puede estar separado de la faringe y dejar abierta la entrada a la cavidad nasal, en cuyo caso la corriente de aire sale por la nariz y el sonido producido es nasal. El español cuenta con tres fonemas consonánticos nasales, todos sonoros, cuya variación se presenta en el punto de articulación: bilabial, /m/, alveolar, /n/ y palatal, /ɲ/. De los tres fonemas, en este trabajo haremos un profundo estudio sobre el alveolar y el palatal, y sus ocurrencias en la secuencia antes mencionada.

Trubetzkoy (1973) postula que el fonema no tiene un valor por sí mismo, sino que es puramente relacional y se da por oposición a los demás elementos del sistema. De esta manera, la nasal alveolar, por ejemplo, se halla en distribución complementaria con los demás fonemas nasales del español. Sin embargo, esta oposición no ocurre si dichos fonemas pueden conmutarse en el mismo contexto fonológico sin alterar el significado de la secuencia. Esto es lo que Trubetzkoy denomina “neutralización”, proceso que implica la suspensión de la capacidad distintiva de los fonemas dado cierto contexto fonológico. Si bien pueden ocurrir distintos fonemas, no se produce un cambio en el significado, ya que las variaciones son alofónicas, no fonémicas –entendiendo por “alófono” la “variante de un mismo fonema” (González Díaz, *et al.*, 2014: 18) –.

A los fines de este trabajo, es menester un análisis de la neutralización de los fonemas nasales en el español. Cuando el segmento nasal precede a otra consonante, éste toma necesariamente el punto de articulación del fonema que le está pospuesto, es decir, se produce una asimilación regresiva de punto de articulación entre segmentos adyacentes. De este modo, se suspende la capacidad distintiva de las diferentes nasales, puesto que la única que puede ocurrir en tal posición es la que comparte dicho rasgo con el fonema siguiente. La neutralización de las nasales resulta, entonces, en un “archifonema”, que es “el conjunto de rasgos distintivos comunes a los dos fonemas de la oposición neutralizada” (Quilis, 2010: 15), y cuya representación gráfica es una *ene* mayúscula (/N/).

No obstante, en el español de la zona rioplatense argentina, se da un proceso de neutralización muy particular y al que poco se ha hecho referencia en los estudios fonéticos a lo largo de la historia. No es una asimilación entre segmentos consonánticos adyacentes, sino que es la influencia de la vocal satélite /i/ la que neutraliza el fonema anterior. La única investigación realizada hasta la fecha que observa este fenómeno en profundidad fue llevada a cabo por Silvina Bongiovanni (2015). Ella, al igual que nosotros, percibe una gran recurrencia en la producción de una variante alofónica de la secuencia /n/ + /i/. Se trata de la secuencia /ɲ/ + /i/. Antes de realizar un estudio exhaustivo, y basándonos en la lectura de Bongiovanni, estimamos que ambos alófonos parecen ocurrir en un mismo contexto fonológico sin producir un cambio de significado y que esta variación parece no resultar en absoluto anómala para los hablantes de este dialecto.

Se procede, entonces, a realizar un relevamiento de datos para hacer un análisis cuantitativo y cualitativo de la producción de dicha concatenación de sonidos y comprobar si efectivamente ocurre una suspensión de la capacidad distintiva de los fonemas cuando la nasal precede a la vocal satélite /i/.

2. Marco teórico

En este trabajo tomamos principalmente como bibliografía de referencia el libro *Fonética y fonología* (2011) de la Real Academia Española y el *Manual de Pronunciación Española* (1918) de Navarro, T. A su vez, consultamos y hacemos referencia a *Estudios del lenguaje: Niveles de representación lingüística* (2014) de González Díaz, M.J., et. al., *Principios de Fonología y Fonética Españolas* (2010) de Quilis, A. y *Principios de Fonología* (1973) de Trubetzkoy, N. Asimismo, nos basamos en un estudio anterior que aborda la misma temática: “Neutralización del contraste entre /ɲ/ y /n/ en el español de Buenos Aires: Un estudio de percepción” (2015) de Bongiovanni, S. en *Signo y Señal* 27.

3. Metodología

El fenómeno en cuestión ha sido observado únicamente en la zona centro-este de la República Argentina. De este modo, se procede a recolectar datos de los nativos de este territorio geográfico y de hablantes nacidos en otras ciudades de la Argentina y Sudamérica que residen actualmente en la zona rioplatense. Así se podrá analizar qué ocurre en los casos en los que hay un contacto entre los diversos dialectos e, incluso, entre las distintas lenguas. Asimismo, para que los datos sean verdaderamente representativos, se relevan en veintiuna ciudades del centro-este argentino, pertenecientes a las provincias de Santa Fe, Entre Ríos, Córdoba y Buenos Aires y se recolectan los datos de 116 hablantes.

En referencia al cronolecto, los datos recabados son de hablantes de diferentes edades. Es por ello que se establecen arbitrariamente tres grupos etarios para poder examinar de una manera más exhaustiva qué ocurre en cada uno de ellos en cuanto a la producción de los sonidos en cuestión. Por otra parte, los datos proceden de nativos tanto de género masculino como femenino.

Respecto del sociolecto de los intervinientes en el muestreo, se trabaja con individuos de la clase media, con ingresos promedio y diferentes grados de escolarización. Es preciso señalar que se selecciona esta clase sociocultural para realizar el análisis debido a que son quienes presentan el habla menos marcada. Tanto las clases sociales más bajas como las más altas presentan características propias, a las que no haremos mención en el presente trabajo, dado que no constituyen nuestro objeto de estudio. Sin embargo, dejamos abierta la problemática de qué ocurre en la producción de la secuencia de /n/ + /ɲ/ en los sociolectos marcados con el fin de que se retome en futuras investigaciones que contribuyan a la profundización y especialización de los estudios fonéticos en el español rioplatense.

En cuanto al procedimiento de recolección de datos, se les brindó a los participantes un texto elaborado para este propósito con instancias en las que se produce la secuencia a analizar y con distractores que impiden entrever el objetivo del trabajo. En este texto se presenta un diálogo de registro coloquial entre una pareja de jóvenes. El objetivo de crear un escrito con tales características es analizar la producción del hablante en la cotidianeidad de su discurso. Si bien la lectura no tiene el mismo grado de espontaneidad que la conversación (y mucho menos si es monitoreada y utilizada como muestra en un estudio de fonética), en este caso al ser dialógica y al estar redactada en un registro bajo, se aproxima, aunque no completamente, al coloquio cotidiano.

Por otra parte, el ritmo y la velocidad de lectura influyen sobre los procesos fonológicos que se dan dentro de una palabra y en el límite entre palabras. Teniendo esto en mente, se les pidió a los participantes que leyeran el texto de la manera más natural posible y que evitaran tanto las pausas y como la pronunciación lenta y forzada.

La lectura, por más fluida y natural que parezca, tiene características muy distintas a la oralidad. De todas formas, este método de relevamiento de datos nos parece un buen comienzo para establecer una primera aproximación al estudio del fenómeno en cuestión en la variedad dialectal rioplatense (a diferencia de Bongiovanni, que se centra sólo en el habla de Buenos Aires) y para iniciar un camino para estudios posteriores en esta materia, quizá más detallados y con los instrumentos pertinentes.

4. Resultados

De todas las secuencias de fonemas existentes en el texto, tomamos como datos únicamente las instancias que presentan la combinación de /N/ + /i/. Estas son:

- Vinieras* /bi. 'Nje. ras./ > [bi. 'nje. rah.] o [bi. 'ɲje. rah.]
Con niebla /koN. 'Nje. bla./ > [k^won. 'nje. bla.] o [k^woɲ. 'ɲje. bla.]
Ni a palo /Ni. a. 'pa. lo./ > [ɲja. 'pa. l^wo.] o [ɲja. 'pa. l^wo.]
Ni en pedo /Ni. eN. 'pe. do./ > [ɲjem. 'pe. ð^wo.] o [ɲjem. 'pe. ð^wo.]
Ni enterado /Ni. eN. te. 'ra. do./ > [ɲjeɲ. te. 'ra. ð^wo.] o [ɲjeɲ. te. 'ra. ð^wo.]
Nietito /Nje. 'ti. to./ > [ɲje. 'ti. t^wo.] o [ɲje. 'ti. t^wo.]
Ni esa /Ni. 'e. sa./ > ['ɲje. sa.] o ['ɲje. sa.]
Ni hoy /Ni. 'oi./ > ['ɲioi.] o ['ɲioi.]
Nieve /'Nje. be/ > ['ɲje. βe.] o ['ɲje. βe.]
Ni hambre /Ni. 'aN. bre./ > ['ɲjam. bre.] o ['ɲjam. bre.]
Reteniendo /re. te. 'NjeN. do./ > [re. te. 'ɲjeɲ. d^wo.] o [re. te. 'ɲjeɲ. d^wo.]
Conteniendo /koN. te. 'Njen. do./ > [k^woɲ. te. 'ɲjeɲ. d^wo.] o [k^woɲ. te. 'ɲjeɲ. d^wo.]
Ni una /Ni. 'u. na./ > ['ɲju. na.] o ['ɲju. na.]

También analizamos los datos arrojados por "tenía" /te. 'ni. a./ > [te. 'ni. a.] y "ni importa" /ni. iN. 'poR. ta./ > [nim. 'p^wor. ta.], en los que no se produce la neutralización de los sonidos nasales palatal y alveolar.

5. *Análisis de resultados*

5.1. *Incidencia de la velocidad en la producción de los sonidos*

En primer lugar, se hace un análisis de los datos obtenidos distinguiendo entre aquellas lecturas que respetan la consigna y son leídas a una velocidad rápida (grupo A) y aquellas que son leídas de manera más pausada (grupo B). Se presentan marcadas diferencias entre ambos grupos. El grupo A produce la secuencia [ɲ] + [i] en un 80 % de los casos, mientras que el grupo B la produce en menos de un 65 % de ellos.

Varios son los factores intervinientes en esta reducción del porcentaje en las producciones a velocidad lenta. El primero de ellos radica en que se suelen realizar pausas más prolongadas entre vocablos. De esta forma, en construcciones como "ni a palo", "ni en pedo", "ni enterado", "ni esa", "ni hoy", "ni hambre" y "ni una" se observa una tendencia a la producción con el alófono [ɲ], a diferencia de lo que sucede en un habla más rápida, donde la pausa no se realiza y la primera vocal de la segunda palabra forma un diptongo con la última vocal de la palabra que la precede. De esta manera, se reconoce en los datos obtenidos de A la realización de un ajuste silábico. Si bien este proceso ocurre también en B, no se presenta de manera tan generalizada, puesto que muchos de los hablantes tienden a producir una pausa entre palabra y palabra.

Sin embargo, no todos los hablantes se comportan del mismo modo ante las diversas estructuras encabezadas por "ni", en cuya producción el acento es un factor determinante. Si éste recae sobre la primera sílaba de la palabra inmediatamente posterior a "ni", es factible que se mantenga ese acento en la producción y se evite la resilabificación en el habla lenta y cuidada. Por otra parte, en el habla rápida y natural, no se respeta el acento individual de cada palabra, sino que lo que se acentúa es el grupo fónico. En estos casos, el ajuste silábico se presenta como un fenómeno más frecuente y la producción del alófono [ɲ] es más recurrente. El hecho de que la combinación de fonemas ocurra dentro de una misma palabra parece incidir en la selección del alófono con que se realiza fonéticamente. El alófono [ɲ] se evidencia con mayor frecuencia en la combinación /N/ + /i/ en el interior de una palabra que entre palabras, lo que indica que los rasgos suprasegmentales son determinantes en la producción de uno u otro sonido. Existen palabras que parecen haber "anquilosado" la pronunciación alofónica con [ɲ] de la secuencia de fonemas en cuestión.

No es casual que los niños cuando se encuentran en las primeras fases de alfabetización tiendan a escribir "ñieto", ni que este error sea incluso cometido por adultos. Sabemos que la correspondencia entre grafemas y fonemas no es unívoca. Sin embargo, la realización de la neutralización con el alófono [ɲ] resulta tan frecuente dentro de la palabra que tiene una incidencia sobre la –mala– grafía.

Tanto en A como en B se presentan porcentajes más altos de producción del alófono [ɲ] dentro de una palabra que en los límites entre palabras. La producción de [ɲ], entonces, en "vinieras", "niebla", "nietito", "reteniendo" y "conteniendo" representa más del 70 % en ambos grupos y más del 90 % en palabras que parecen haber "anquilosado" el uso de este alófono, como "nieto" o "nieve".

5.2. Incidencia del género del hablante en la producción de los sonidos

Otro de los criterios tenidos en cuenta para el análisis del fenómeno fue la distinción entre las producciones realizadas por personas del género masculino y femenino. *A priori* no parecía haber diferencias marcadas entre ambos grupos, lo que fue confirmado por los resultados del procesamiento de datos. La producción del alófono [ɲ] oscila en ambos géneros entre el 69 y el 71 % de los casos si se deja de lado el factor velocidad. Por ende, el género del hablante no parece influir sobre el alófono seleccionado al producir la secuencia.

5.3. Incidencia de la edad del hablante en la producción de los sonidos

Para poder realizar una descripción más pormenorizada de la incidencia de la franja etaria sobre la manera de producción de la combinación de /N/ + /i/, se dividió a los hablantes en tres subgrupos. Individuos de hasta 20 años, de aquí en más, grupo C; entre 21 y 40 años, grupo D; y mayores de 40 años, grupo E. *A priori*, la neutralización de la nasal cuando precede a la vocal satélite parecía darse en todas las edades. El procesamiento de la información revela que todas las franjas etarias neutralizan el fonema nasal en dicha posición. Asimismo, en C, D y E predomina la producción de la variante alofónica [ɲ] y los porcentajes no presentan una gran variación de ocurrencia, dado que los tres subgrupos oscilan entre un 62 y un 72 %, siendo el más bajo de ellos el correspondiente al grupo E y el más alto el relativo al grupo D. Así, la neutralización entre [n] y [ɲ] es un fenómeno sobre el que la edad de los hablantes no parece influir.

5.4. *Incidencia del lugar de procedencia del hablante en la producción de los sonidos*

A su vez, buscamos relevar datos de hablantes que viven desde hace más de diez años en el territorio geográfico rioplatense pero que nacieron en otros puntos de la República Argentina y, en algunos casos, en países limítrofes. El análisis de estos datos resulta claro y concluyente. En estas producciones no se suspende la capacidad distintiva de los fonemas, es decir, no ocurre la neutralización en los límites entre palabras. No así en el interior de las mismas, en las que sí se neutraliza, dado que hemos computado ocurrencias tanto de [n] como de [ɲ]. Estos datos son de suma relevancia para nuestra investigación, ya que parecen indicar que el fenómeno en que nos enfocamos es un proceso que ocurre únicamente en la zona geográfica previamente mencionada.

6. *Conclusión*

El propósito de esta investigación fue analizar la factibilidad de ocurrencia de la neutralización de la nasal en la combinación de fonemas /n/ + /i̯/. El relevamiento de 116 producciones de un mismo texto, creado específicamente para analizar la mencionada secuencia, reveló que efectivamente se produce la suspensión de la capacidad distintiva de los fonemas nasal alveolar y nasal palatal cuando preceden a la vocal satélite /i̯/.

La producción del alófono [n] o [ɲ] está sujeta a factores suprasegmentales como la velocidad de producción de la secuencia, las pausas y los acentos, dado que los hablantes realizan los procesos fonológicos en los límites entre palabras únicamente cuando la producción se da de manera veloz y espontánea.

Por otra parte, cuando la secuencia /n/ + /i̯/ se encuentra dentro de una palabra y no en el límite entre palabras, el procesamiento de los datos arroja resultados distintos. En estos casos, hay palabras que se pronuncian de la misma manera en más del 90 % de las ocurrencias: con el alófono [ɲ]. Denominamos a este fenómeno como "anquilosamiento de un alófono" en una posición en la que, pudiendo ocurrir otro alófono, no lo hace, o lo hace en un porcentaje mínimo de ocasiones. Éste es el caso de "nieve" o "nieto", por ejemplo, en el que el proceso de anquilosamiento es tal que la fonética interactúa con la escritura, y los niños en la etapa de alfabetización o los adultos no tan escolarizados les asignan a estas palabras las grafías incorrectas de "ñieve" o "ñieto".

Por último, los factores genéricos y cronolectales no presentan incidencia alguna sobre la ocurrencia de la neutralización en la combinación /n/ + /i̯/. No obstante, el factor dialectal sí resulta decisivo. La investigación revela que el proceso de neutralización ocurre en la producción de dicha secuencia por los hablantes nativos de la zona geográfica rioplatense,

mientras que aquellos hablantes que actualmente residen allí pero son oriundos de otras regiones únicamente neutralizan las nasales palatales y alveolares en el interior del vocablo y no en los límites entre palabras.

Por lo tanto, es posible afirmar que son los factores suprasegmentales y dialectales (y no los genéricos y cronolectales) los que motivan la neutralización de la nasal dada la combinación /n/ + /i/ en el español rioplatense.

Bibliografía

- Bongiovanni, Silvina (2015). “Neutralización del contraste entre /ɲ/ y /nj/ en el español de Buenos Aires: Un estudio de percepción”, *Signo y Seña*, N° 27, pp. 11-46.
- González Díaz, María José *et. al.* (2014). *Estudios del lenguaje: Niveles de representación lingüística*, Proyecto LATIn (Iniciativa Latinoamericana de Libros de Texto Abiertos).
- Navarro, Tomás (1918). *Manual de pronunciación española*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Quilis, Antonio (2010). *Principios de fonología y fonética españolas*, 10a. ed. Madrid: Arco Libros, S.L.
- RAE & AALE (2011). *Nueva gramática de la lengua española*, Tomo Fonética y fonología. Madrid: Espasa.
- Trubetzkoy, Nikolai (1973). *Principios de fonología* [1939], 1a. ed., trad. Delia García Giordano y Luis J. Prieto. Madrid: Cincel.

Presentación.....	i
Arzuaga, Gonzalo: “Esbozos acerca de la literatura vasca escrita y la poética social de Gabriel Aresti”.....	1
Bassols Rius, Glòria: “Las imágenes de la reclusión en <i>Trilce XVIII</i> ”.....	9
Benítez Braida, Cintia: “William Wilson: De la figura mítica del <i>Doppelgänger</i> a la ruptura de la conciencia”.....	17
Bohnhoff, Leandro: “ <i>Nueve ensayos dantescos</i> de Borges y la ética del lector inocente”..	24
Cabral, Rocío: “Desde afuera hacia adentro. La figura del mestizo en los <i>Comentarios reales</i> del Inca Garcilaso”.....	32
Chia, Julián Ignacio: “La memoria como recurso retórico. Vinculación entre vida y obra en los <i>Comentarios reales</i> del Inca Garcilaso de la Vega”.....	40
Converti, Lucía Antonella: “Los recuerdos de la infamia: la polifonía en <i>Respiración artificial</i> ”.....	46
D’Angelo, Evelin: “Arlt, el realismo y la novela argentina”.....	53
Desuque, Lucía: “Cosmos, escritura y ficción. La narración de los orígenes en <i>Las cósmicas</i> , de Ítalo Calvino”.....	61
Desuque, Lucía: “El trabajo y la escritura. Tensiones y rupturas en el hablar amoroso de <i>Trilce VI</i> ”.....	68
Gelmini, Laura Luciana: “ <i>Los sufrimientos del joven Werther</i> , evolución sentimental entre el <i>locus amoenus</i> y el <i>locus funestus</i> ”.....	75
Martínez, Aldana Lucía: “Saussure y el nacimiento de la Ciencia de la Lengua”.....	81
Morganti Hernández, Delfina: “Original versus versión: hacia una deconstrucción de la aritmética del dos en traducción literaria”.....	89
Pizzuto Grossi, Antonella: “Verdad y apariencia en Luigi Pirandello. El uso de la máscara en <i>Así es (si les parece)</i> ”.....	97
Raggio, Rocío del Cielo: “De dioses, hombres y naturaleza: la concepción de lo divino en el <i>Himno a Deméter</i> y las <i>Florechillas de San Francisco</i> ”.....	105
Ríos, Cecilia: “El aspecto como rasgo transcategorial. El caso del adverbio”.....	114
Salarí, Martina y Bassols Rius, Glòria: “Buenos Aires fin de siglo y el carnaval cosmopolita”.....	122
Spezzapria, Lara: “Neutralización entre /n/ y /ɲ/ en la variante dialectal del español rioplatense”.....	130

