

REVISTA DE LETRAS



número 6
facultad de
humanidades
y artes
u.n.r. 1999


UNR
EDITORIA

ISSN Nº 0328-8889

REVISTA DE LETRAS Nº 6

REVISTA DE LETRAS Nº 6

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

ISSN Nº 0328-8889

OCTUBRE 1999

UNR EDITORIA - EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
URQUIZA 2050 -2000 ROSARIO - REPUBLICA ARGENTINA



IMPRESO EN LA ARGENTINA • PRINTED IN ARGENTINA

REVISTA DE LETRAS Nº 6

PUBLICACION DE LA ESCUELA DE LETRAS DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

CONSEJO ASESOR:

ELVIRA ARNOUX
MARIA LUISA FREYRE
MARIA ISABEL DE GREGORIO
MARIA TERESA GRAMUGLIO
NOE JITRIK
NORA MUGICA
ADOLFO PRIETO
EDUARDO PRIETO
ALBA ROMANO
NICOLAS ROSA
SUSANA ZANETTI

CONSEJO DE REDACCION:

ANALIA CAPDEVILA
SONIA CONTARDI
SANDRA CONTRERAS
RODOLFO HACHEN
LILIANA PEREZ
BEATRIZ RABAZA
PATRICIA ROGIERI
Colaboró en este numero el profesor Héctor Piccoli

DIRECTORA DE LA ESCUELA DE LETRAS:

Profesora NORMA B. DESINANO

DECANO DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES:

Profesor DARIO MAIORANA

Tapa: DANIEL GARCIA

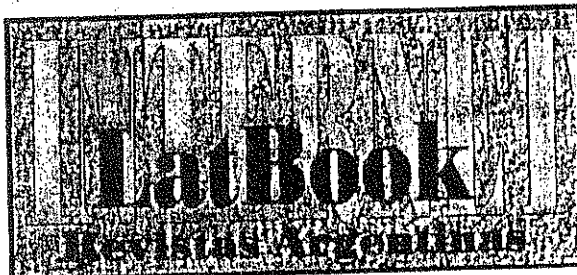
Diagramación y composición de páginas: JULIA A. OSSANNA

Correspondencia: Entre Ríos 758 - 2000 ROSARIO, ARGENTINA

Agradecemos la colaboración de:

Asociación Cooperadora de la Facultad de Humanidades y Artes "José Pedroni" y de UNR Editora

Los autores de los trabajos son los únicos responsables de los mismos.
I. S. S. N. Nº 0328-8889



REVISTA DE LETRAS

Incluye los sumarios de sus ediciones en la base de datos Latbook (libros y revistas)

Disponible en INTERNET
en la siguiente dirección:

<http://www.latbook.com.ar>

Espacios

de crítica y producción

PUBLICACIÓN DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS - UBA

Comité de Redacción:
JORGE DOTTI, GLADYS PALAU, JOSÉ SAZBON Y PABLO GENTILI
Asesor Editorial y Secretario de Redacción:
CARLOS DAMASO MARTÍNEZ

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

BOLETÍN / 5

DEL GRUPO DE ESTUDIOS DE TEORÍA LITERARIA
Abril de 1997

POLÍTICAS DE LA LITERATURA
ENSAYOS Y NOTAS

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



UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

signo & seña

Revista del Instituto de Lingüística
Facultad de Filosofía y Letras UBA

ÚLTIMAS PUBLICACIONES:

- S&S Nº 4, *Políticas Lingüísticas*
- S&S Nº 5, *Estructura, significado y categoría*
- S&S Nº 6, *Contactos y transferencias lingüísticas en Hispanoamérica*
- S&S Nº 7, *Sobre desarrollos actuales en Gramática*

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

1

LECTURAS CRÍTICAS

CUERPO/ CUERPOS

Hacia una gramática social de los cuerpos

NICOLAS ROSA

La anatomía de la voz.

Son tres los elementos que se erigen en la constitución del ejido de la ciudad: cuerpo, lengua y producción. Y más allá de las particiones y enlazamientos del registro de lo imaginario y de lo real determinados por lo simbólico, lo que aparece es lo real del cuerpo, su propia mostración y simultáneamente su demostración. Hay dos acciones donde el cuerpo aparece como real absoluto: el crimen y el asesinato, y en la historia de América provoca la contundencia de la desaparición. Las *ratios* que se elaboran a partir de procesos históricos, como la Ratio Intelectual, la Ratio Sentimental, la Ratio Emocional, son reemplazadas en la contemporaneidad por la Ratio Corporal. Esta *ratio* es un debilitamiento de la Razón pero al mismo tiempo se instituye una *razón de ser* del cuerpo, una *anatomía* como fuerza mayor de la constitución de un cuerpo. La metáfora del cuerpo, es fácil comprobarlo, se sostiene en un régimen de comparaciones entre el cuerpo como sede de los instintos, como lugar de las pasiones, como entidad de las emociones y como receptáculo de las pulsiones. El cuerpo como actividad circulatoria, anímica y como tránsito de evacuaciones es la morfología de la ciudad. El cuerpo como recinto de las emociones es el cuerpo gestual; en el gesto y las actitudes, en la pose y en las posturas se tramita una narración de las emociones, la desesperación tanto como el afecto, desde el rictus, el abrazo, la provocación, la sonrisa, la caricia o la bofetada: gesto y actitud son la forma en que la emoción se revela. El sentimiento es más velado, está más cerca del espíritu de la materia, no se muestra abiertamente, le place esconderse en la semisonrisa, en el placer del gesto ambiguo evocando una destreza que intenta desplazar por disfraz a la materialidad del cuerpo en su acción. El cuerpo de las pulsiones es cuerpo atravesado por una energética misteriosa entre lo físico y la memo-

ria del cuerpo, el recuerdo de la primera percepción y la rememoración del cuerpo ancestral -memoria fantasmática y uterina- del primer cuerpo de la madre. También el recuerdo silente de los fonemas lácteos de las primeras degluciones. El cuerpo se hace oír en todas sus voces, tanto en la pulsión invocante de Lacan como en los ruidos con que el cuerpo se muestra. El lenguaje de las voces es alucinante: la voz en falsete, la llamada voz blanca o la voz de los *castrati*, la voz estrangulada por los sollozos, la voz dolorosa, la voz sibilina, la de la profecía cruenta y apocalíptica, la voz lastimera, la de los gemidos de dolor y la fruición sexual, la voz tenue del susurro y del cuchicheo elaborada con sonidos glóticos -voz ensalivada-, la voz del cuello o gutural, la voz esofágica, temblorosa y plañidera, la voz del lamento de las lloronas pueblerinas, la voz melancólica de la queja, la voz traqueal, la voz ventral de los ventrílocuos, la voz entrañable -que viene de las entrañas-, la voz cordial que viene del corazón y la voz anal -la del flato-, la voz engolada y senatorial de los parlamentarios, la voz lingüística -voz activa, pasiva y media-, y la voz de ultratumba del Sr. Waldemar en el texto de Edgar Allan Poe. La voz se denuncia entre el sonido y el grito, entre la exclamación y el aullido, entre el rugido y la vociferación, voces que pueblan el mundo y sus recintos para dar cuenta de que la habitación sonora es la primera y la última en que el cuerpo sexuado se hace oír. La voz siempre fue el recinto de la verdad como la vista es la prueba de la certificación -lo vi con mis propios ojos-. El misterio del Neuma es la sonoridad fundante del ser tanto en la exhalación del sentir y en la proferación del decir, y más allá de la desmesurada tecnocracia, es la marca industrial de las modificaciones de la voz entre el capitalismo primitivo y la voz mercantilista que bulle en el capitalismo tardío en el lugar que la

convoca: la cotización de la voz en la Bolsa.

La pasión amorosa en las formaciones capitalistas es coextensiva a la ocasión del dinero, como se ve en las novelas de Balzac o de Martel o en los folletines de Antonio Argerich. Una forma de producción y de reproducción social con sus mecanismos económicos y financieros, sus enunciados políticos como fuerza inyuntable son maneras que pueden ser *deseadas* por el sujeto. El dinero genera nuevas formas de ilusión y formas propias de la temporalidad, la del tiempo de trabajo enmarcada por el desarrollo de la producción de rentas y de beneficios teniendo como marco el dinero de la escenografía que sostendrá las formas del dispendio o la acumulación. El "ascenso y descenso de las grandes fortunas", tanto en Balzac como en Julián Martel, genera una nueva forma narrativa: *la ruleta social* donde el actante fundamental es la circulación del dinero y el actor que lo sostiene es el Jugador y la dinámica narrativa es la Fortuna (Tujé) donde se mezclan la lotería social, el azar programado de los instintos y el deseo. Más allá de las reparaciones imaginarias establecidas por Freud entre el erotismo anal (retención-expulsión) en relación con la madre y de las equivalencias simbólicas entre excrementos y dinero como regalo, se puede establecer una relación fuerte entre el deseo de tener dinero y el arte de gozar del mismo y la angustia de la pérdida vinculada con todas las formas de pérdida que debe, neurótica o melancólicamente, asumir el sujeto. Como decía Richard Burton en *Anatomía de la Melancolía*, los ricos no poseen el dinero, son poseídos por él. Las relaciones contractuales de la escena analítica tienen su equivalente en una economía prestataria y de rédito que subtiende no sólo la relación sino también la economía libidinal. Freud no dejó de pensarlo. En la contemporaneidad la aparición de nuevas formas de materia prima en la circulación del deseo en lo social (lesbianas, homosexuales, prostitución masculina, travestismo) está enmarcada por la aceleración de los consumos de la sociedad y justifica el robo, la exacción y el agotamiento de ciertos sectores sociales: el ocio forzoso que recicla nuevas formas del negocio de la carne. El sexo en la nueva sociedad capitalista laica provoca nuevas formas de *rareza* social no sólo por la incorporación de nuevos actores sociales sino por la desclandestinización de la oferta sexual. Pero el *sexo*, tanto en su variante de mera expectación como de su práctica, *singulariza, señala*, hace de la circulación una detención y del anonimato una *exposición*, una denominación. El *hujo* sin cálculo

de la transgresión de Bataille en el nivel de una "aristocracia sexual" se ha vuelto una *mercadería* y por ende, tarde o temprano, entrará en la circulación de la mercancía y del mercado. Si el dinero es una máscara del deseo (*cupiditas*), las máscaras del dinero son múltiples. Todas las transiciones que rigen la vida de los sujetos en la modernidad pueden ser evaluadas como una transacción comercial tanto como una contratación sexual. El juego social está reglado como un juego de cartas. La tirada de cartas es la forma clásica del cómputo del Azar. La *negligencia* que regula la tirada de la fortuna es negligencia cerrada automáticamente (*automatón*) por las reglas de la estadística social. Las formas religiosas que sólo comparten el juego de Dios y la ruleta de la Muerte, están ahora sancionadas por la legislación democrática de las leyes del azar. El azar aparece como *necesidad* sujeta a la probabilidad de la demanda. Las leyes de Borel, leyes matemáticas y físicas, alcanzan los coeficientes de altruismo y de optimismo en las leyes de la vida; en el margen, las fluctuaciones que tienen en psicoanálisis las formas de la repetición que condicionan, sobre sólidos presupuestos, los comportamientos tanto instintivos como sociales, tienden a justificar y probar las reglas matemáticas que rigen las formas del azar. En el Seminario *La carta robada* en que Lacan propone los enunciados básicos de una teoría de la serie y la función de la paridad-imparidad como catalizadores de las secuencias de la repetición, y en el Seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* donde trabaja el "reencuentro con lo real" en el trauma y como *detrás* del automatismo de repetición (compulsión a la repetición en Freud), permiten postular que en el espacio -espacio vacío- entre percepción y conciencia, entre real e imaginario, la repetición simbólica, vendrá a decir, en el lenguaje corporal el síntoma, que aquello que no podemos gozar por irrenunciable está a la deriva de las costas del placer. Aquello que constituye el verdadero secreto del juego (*fort-da*) el placer de jugar (*ludus facere*) y la angustia de la desaparición sólo son compensados por el goce de la reaparición. Todo aparecido no es más que reaparecido, es el juego del fantasma que nos permite convivir con nuestras fantasías.

La anatomía del cuerpo

Si la etimología nos conduce en el terreno de la verdad, avaricia viene del latín *avere*, desear, deseo excesivo de acumular. Los goces de la posesión tienden al equivalente anal (erotismo anal),

pero también al terror de la dilapidación. Toda la economía del gasto implica un reconocimiento de la angustia del desgaste y en ello se implica básicamente la angustia de castración como debilitamiento paulatino del narcisismo fálico, narcisismo corporal que se va atenuando como efecto del envejecimiento: vejez y ahorro corporal y del dinero son también formas de preservación de los rigores de la edad. Cuando el psicoanálisis comenzó a florecer en la multiplicidad de "complejos" -se volvió forzosamente literario- inventó el complejo de Harpagon, en donde la avaricia está sostenida por la edad y la edad era el sostén del ahorro avaricioso. En el plano social, la oferta sexual está limitada por el "uso" de la juventud de los participantes, pero siempre sostenida por la forma dinero. El maniaco gasta sin límites, pierde la energía corporal y dilapida dinero. El paranoico "piensa" que el dinero cubre toda la realidad y se *empeña* en sostener en lo real imaginario su depósito. El lucro sexual -lucro básicamente cesante- es el beneficio secundario de la edad juvenil. Disposición y deposición son las formas en que la vejez se vincula con el dinero. Las riquezas imaginarias -riquezas fabulosas- y riquezas pretendidas como usufructo de herencias vacantes, organizan los "temas básicos" -diría de Clérambault- los delirios de grandeza y de omnipotencia sobre la base de demandas delirantes amonedadas en tesoros y formas fraudulentas que sostienen las rencillas familiares por la herencia y los pleitos testamentarios, que pueden conducir a las sevicias más extremas. En la práctica analítica, la remuneración es siempre una demanda de reintegro de la confianza puesta en la palabra del otro. Entre el dinero que se paga y la moneda de oro del sentido que es el capital del analista, siempre está un cuerpo. En nuestras culturas todo tiene un precio y la moneda de oro es la palabra generadora de enunciados fiduciarios. La decoración barroca es un gasto improductivo en la efectuación del sentido, la economía anal y reticente del clasicismo es lo que sostiene la avaricia de las palabras. La economía de fluctuaciones en la poesía de Néstor Perlongher es la contracara de la avaricia sexual pero al mismo tiempo la constata. (Cf. Rosa, Nicolás, *Tratados sobre Néstor Perlongher*).

El cuerpo de la lengua y el cuerpo del sujeto son el soporte de nuevas exposiciones, de nuevas mostraciones, de nuevas formas de amoblamiento y de alhajamiento en los que los sujetos sociales aparecen en el ámbito de la ciudad. Las joyas son la banca aurífera en la que la mujer muestra y el

hombre demuestra su potencia capitalista. La avaricia, y la sevicia consecuente, es la forma en que el clasicismo regula sus simetrías y su recargado decorado. El problema del oro en la joya es un problema económico y mercantil, pero también es un problema narrativo. El oro puede más que cualquier otro objeto y propiedad fáctica radicarse en los bancos de préstamo y en las casas de empeño. Tanto Balzac como Maupassant recrean esta relación semiótica entre el oro falso y el oro legítimo. La legitimidad del oro es el subrogado de la legitimidad de las acciones, de las conductas y de las prestaciones humanas. Las joyas que se empeñan siempre son herencia de familia o sostén de recuerdos personales, evocan siempre el pasado e la especie familiar e insistentemente organizan narraciones y activan el pasado de la memoria familiar. Fiduciariamente, generan la sospecha de su calidad. La relación entre lo legítimo y lo falso es una entidad social que programa un sociograma de la ciudad capitalista, es la concentración de la pérdida de ser de la verdad y de la declaración judicial de la legalidad social. El oro falso, más allá de los problemas de orden lógico que plantea en su enunciación, es la destrucción impalpable del régimen de verdad de la palabra. La palabra capitalista es sonora y vehículo de la verdad cuando se monetariza en el banco de palabras al que acudirán, como prestamistas y prestatarios, todas las narraciones y todas las temáticas y argumentaciones. El oro como equivalente universal presta su equivalencia al cuerpo y lo convierte en un valor de cambio pero que, tarde o temprano, como cuerpo usado, detendrá la circulación o será excluido de la misma. Cuando por razones de sobrecompensación o de desvalorización, como el caso de la dorada infancia, el oro de los trigales, o el flujo aurífero de la carne transida del emoliente placer de la caricia sensual o cuando se desvaloriza en el ahorro de palabra en la concisión del sentido, en la pobreza de sinónimos, en el despojo de la ornamentación metafórica, en la desnudez de imágenes; la palabra establecerá un nuevo régimen de valores negativos, desmedrados, amenguados en el campo de la significación. La perturbación puede llamarse duda, excentricidad, desgaste o desarreglo -término que la novela del siglo XVIII usaba para el desborde de la pasión- y tiene datos históricos desde Descartes (*Las Pasiones del Alma*) y Leibniz (la explicación del *comercio* del alma y el cuerpo en el *Discurso de Metafísica*), y en la modernidad absoluta Kierkegaard y Nietzsche, será siempre un desequilibrio entre las palabras y el sentido, el sentido de los sentidos. Los sentidos no

tienen sentimientos sino sensaciones y se abisman en la pura carnalidad del cuerpo. El gasto y el desgaste de lo sensible producirá la economía de ahorro -hay que ahorrar energía- y el flujo de activismo, y una malversación energética en el despilfarro, consustancial a una economía capitalista. El viejo capitalismo -como dice Marx- radicaba en la acumulación y atesoramiento de la plusvalía. El capitalismo moderno ve en esta conducta un obstáculo: la economía de la consumación implica el consumo de los bienes superfetarios y proclama una máxima inyuntable: no renunciar al goce del consumo (Cf. Karl Marx, *El Capital*). La economía avara del calvinismo hacía que la ornamentación y el decorado apareciesen como superfluos y como gasto excedentario, posibilitando que el Barroco protestante fuese más austero reproduciendo la utilidad de los objetos en su pintura, sobre la base de una genealogía de la *austeridad de las apariencias*, máscara que encubrirá las formas ambiguas del poder de la representación. El lujo es el rechazo de la ornamentación racional del consumo, como decía Weber, o el lujo es la forma apariencial del poder. Es verdad que el poder en la sociedad capitalista contemporánea se ha vuelto anónimo y lo recubre el misterio de su energía, pero la fuerza energética excedentaria de los sujetos los lleva a mostrarse en su maquillaje social, el hombre vestido, ornado, alhajado, es nuestro estricto contemporáneo. La moda es su figura, su figuración y su figurín y no encubre sino el secreto del vacío y la aceleración de los tiempos de consumo. Honestidad, gravedad, austeridad, son los emblemas del sujeto capitalista protestante. Apariencia, despilfarro, ornamentación, son las insignias del sujeto católico. Sainte-Beuve, en su *Historia de Port-Royal* (Cap. I "Le Port-Royal de Saint Cyran") nos previene preguntándose dónde está la humildad, dónde la austeridad, *qué se encubre cuando uno se desnuda*. M. de Saint-Cyran tenía una máxima muy lograda referida a la moda. Decía que la modestia no debía ser totalmente aceptada, que deberíamos seguir la moda en el momento en que se dejaba de seguir, no se la podía aceptar en su apogeo pues sería una vanidad contraria al espíritu del Cristianismo. En la contemporaneidad, la austeridad es siempre incierta, ahorramos en un lugar para gastar en otro, conservamos nuestra energía frente a un objeto para dilapidarla en el otro, el ahorro pulsional es el sostén fundamental del deseo. Las rivalidades miméticas en el primer modernismo están reguladas por los centros axiales de la sociedad (Poder, Parlamento, Justicia, Gobierno, grupos y centros endogá-

micos, etc). En la contemporaneidad, estos centros axiales se han multiplicado de tal manera que convierten a los sujetos en verdaderos entes parasitarios de la circulación. Los átomos sociales, desintegrados en protones y neutrones, se congregan en tribus mediáticas y en pequeños enjambres satelitales de salvajes migrantes y de analfabetos cibernéticos. El Corpus Christi, cuerpo de la reunión, de la unción y de la catolicidad universal es ahora cuerpo social disgregado en la feudalización anárquica de los cuerpos. Entre cuerpo desnudo y cuerpo vestido se instaura una técnica de soportes (slips, calzoncillos, camisas, enaguas, corpiños, vestidos, sobrevestidos, travestidos) que inaugura una temporalidad de la acción vestimental y simultáneamente del desnudamiento que alimenta el strip-tease. Por eso se equivoca Berger cuando afirma que "los hombres actúan y las mujeres aparecen" (Cf. J. Berger, *Modos de ver*) implicándose en una repartición distributiva cuando en realidad actuar y aparecer son comportamientos dóxicos de la especie viviente: animales y humanos (hombres y mujeres) aparecen cuando actúan y actúan cuando aparecen en el teatro de la representación tanto sexual como política. La organización inconsciente de la ubicación y de la prestancia fetichista de los accesorios: guantes, pulseras, vinchas, bufandas, corseletes, chalecos, seccionan el nuevo inter-cuerpo sexuado como la erección del cuerpo fálico. Luego la demarcación de lo ya marcado: peinados y maquillaje, relieves que se ensombrecen y caracteres que se reniegan en el postizo, la cirugía y la pintura. (Cf. C. Levy-Strauss, "Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique"). El cuerpo limpio y sin disfraces no es visto, el maquillaje lo muestra, lo enuncia como cuerpo gestual y como cuerpo erótico con la promesa del desvestido y en la provocación de una proxémica: ocupación y desocupación de lugares, sitios del cuerpo que a su vez se colocan en parajes determinados, en sillas, sofás, en canapés, en aposentos, en habitaciones: el cuerpo habita el espacio y el espacio lo habita. Habitar el espacio es ocupar su lugar y desalojar el lugar del otro. La propiedad del espacio habitacional, como la del espacio satelital o el de la propiedad privada -la finca donde se afincan los cuerpos- provee un uso y un usufructo, un goce de la propia propiedad. La avaricia, siempre penitencial y sufriente que corrobora toda legalidad, es resultado de una actitud regulatoria de las acciones comunes y de las corporaciones donde se libran las batallas de la propiedad del espacio. El espacio-tiempo es lo que gobierna el cuerpo social como al cuerpo anató-

mico: el ser sexuado implica el ser y el tener en la dialéctica fálica, hay quienes lo tienen y no lo son y quienes no lo tienen y desean serlo, hay quienes lo son y avaros de su propiedad -por megalomanía o narcisismo- no lo dan; ese es el fondo oscuro de toda donación. Cuerpo social limitado como una sociedad de capital limitado y cuerpo erótico anatómico en su exhibición. El vestido es superfluo y lo superfluo se revela necesario en el uso y el disfrute. La austeridad del parecer -la apariencia del vestido que hace y revela la apariencia- es un oxímoron corporal: la pobreza estará siempre en la ornamentación -la austeridad en lo mostrable- enunciando el cuerpo anatómicamente sexuado. La belleza es siempre cuestión de vestido, de vestiduras. La belleza del cuerpo se abisma en la deformidad, el cuerpo quebrado, cortado, roto, trozado, *descompuesto*, es siempre cuerpo del detalle, de la manera, de la fragmentación, de la parcialidad, cuerpo fetichista en su partición. En el detalle está el estilo, por eso el cuerpo del desnudo nunca es visto, debe tener un segmento de liga, un soporte del corsé, una parte vestida para que el cuerpo reluzca. Por eso John Berger acierta cuando dice que el hombre emana poder -poder prometido- de hacer para ti o contra ti en su propia vestimenta, y yerra cuando afirma que la mujer sólo muestra su presencia y sobre todo si está desnuda; por el contrario, la presencia de la mujer se evidencia en su ropaje y en esa presencia está un poder corrosivo de la presentificación y del poder sobre los otros: seduce, atrae y terminará canibalizando al hombre. Por eso siempre el hombre, en un sueño nostálgico de las vestiduras, anclado en la imaginación histórica, querrá siempre, atisbará siempre, en el tocador de la mujer. (Cf. John Berger, *Modos de ver*; Nicolás Rosa, "La ilusión cómica. El cuerpo en Roberto Arlt", de próxima aparición).

El secreto del fetichismo de la mercancía (Marx) se vuelve más aparente pero no menos misterioso en nuestras sociedades, en tanto que el objeto fetiche es siempre la presentificación de una ausencia; el nuevo objeto como sustituto del falo materno, -el falo de la maternogénesis-, y genera el delirio de la colección. El fetichista no usa el objeto, lo colecciona. Repudia simultáneamente el valor de uso y el valor de cambio originando una fantasmática entre la tangibilidad y la intangibilidad del objeto; este objeto -el *detalle* del objeto, llámese slip, corselete, medias, zapatos, bragas, parte de la parte femenina del sujeto humano. Objeto de perspectivización fantasmática -la madre venerable pero

vetusta- no podrá entrar en una serie aritmética pues cada objeto es siempre Uno que remite metonímica y metafóricamente al falo materno. Es entonces la relación contradictoria entre serie y colectividad (la parte real que remite a la totalidad imaginaria del cuerpo, así como el *detalle de estilo* es lo que uno recuerda) rememora y conmemora en la propia escritura del texto de los otros. Por eso el fetiche es el remedio -remedio como consolación- del triunfo de la castración.

En *Mis Prisiones*, la biografía enigmática de Alfieri, hay una escena en que el niño que se enuncia en el texto, por devoción, por admiración y por amor, sale al encuentro de su tío que venía de cazar y se abraza, dada su pequeña estatura, a las botas embarradas del cazador y con un gesto devoto las lame. La devoción siempre tiene un cariz perverso en relación al objeto parcial del amor y una constancia melancólica como reminiscencia del objeto ausente. En la película de Peter Greenaway, *El contrato del pintor*, se aúnan la composición de la escena fantasmática -paisaje nítido y constructivo de la puesta en escena y el *detalle* que pinta el pintor. Del Todo hay Uno que nos elige. La determinación de los detalles es absoluta pues convoca, en la pintura, en el cine, a la pulsión escópica con la escotofilia, que en el caso de reprimirla, fundará la mostración desnuda del objeto: el exhibicionismo. La pintura barroca -la anamorfosis- que siempre es un detalle que concita la atención en el desvío de la mirada- es la exposición malversada de la precisión, que podemos verificar en el cuadro de Holbein *Los embajadores*; que ha servido a Lacan para realizar la pregnancia imaginaria del hueso -la calaveradonde el goce fálico alcanza los bordes de la extinción. Las ceremonias de la tumefacción y destumescencia que servirán para la erección y abatimiento de la turgencia fálica que operan en muchos registros de la dramaticidad de los discursos: los tonemas de la conversación, los de la oratoria, se confunden con la apreciación sexual de ciertas palabras, de ciertos fonemas, de ciertas vocalizaciones, de ciertos enunciados, de organizaciones prosísticas que fluyen en las hablas particulares y en las hablas públicas y senatoriales.

El jansenismo elaboró una teoría trágica de la ineluctabilidad del mal poniendo en primer plano la imposibilidad de dejar de pecar para que se cumpliera la tarea cristiana de la Redención. El pecado como destino. El psicoanálisis pone en evidencia la falta como coronación de la carencia

fundamental, la del *infans*, la del niño, la de la mujer, la del hombre sexuado, la carencia como imposible de llenar; una filosofía de la desgracia, que se opone fuertemente a la teoría de la gracia, fundada en una ontología del acto. La falta del psicoanálisis está en el cuerpo, así como la del cristianismo está en el alma, la del protestantismo está en la gracia y la del jansenismo en el pecado. El cuerpo estará siempre incompleto y más si es narrado, descrito, dibujado, es decir, ritualizado. La falta no se nota en la carencia sino en la impostación, en el postizo o en la metaforización, todos tienden a cubrir la falta. La lengua, como órgano anatómico y como órgano de lenguaje, es siempre lenguaraz -habla mucho, y traduce, y traduce mal -dice siempre más de lo que dice y lo dice retrorsivamente. El mal de lengua es correlativo del don de lenguas. La enfermedad del cuerpo viene de adentro y de afuera, los misterios de la interioridad corporal alumbrados ahora por las centellografías, y los misterios de la *exterioridad*, el cuerpo actuado, el cuerpo en acción, el cuerpo en relación, el cuerpo como recinto de todas las poluciones del otro y de la ciudad. El cuerpo excreta e incorpora, es incorporación y ex-corporación. El cuerpo excreta y atrae, traga y deglute, y arroja, por los canales del cuerpo hacia los canales de la ciudad, los restos de la deglución: evacua. Los conductos del cuerpo, la boca, la tráquea, el esófago, el vientre, los intestinos, son canales donde circulan los ruidos del cuerpo. El cuerpo de la anatomía es cuerpo musculoso y tiende a la victoria del cuerpo sólo extenuada en el cansancio del trabajo o en la extenuación salvaje del *escarnio* y la tortura. El cuerpo del Poder es ciego y sin nombre en oposición al *Corpus Christi*, término de una devoración simbólica. El cuerpo del delito es cuerpo probativo como el cuerpo diplomático es cuerpo de la negociación. Los cuerpos se negocian en el mercado de las naciones. El delito se justifica en la alta traición y la letra diplomática la encubre por los contratos y pactos que confirman la violación. La justicia siempre está en falta en la ordenación del Derecho. El Poder (ya sea de legislar o de penalizar) oculta siempre su invisibilidad y la perpetuidad de sus transformaciones. Si es anónimo es porque puede capitalizarse en el régimen de la fuerza y de la potencia del soberano. La soberanía al hacerse distributiva y pluralista concentró simultáneamente la potencia en una uniformidad grupal e irreconocible. El poder moderno niega el común de la comunidad en el mismo momento que lo reserva y lo tesauroiza. La evidencia de la invisibilidad es un contrafacto lógico, como

una evidencia ciega o ausente, sabedores a *ciencia cierta* de sus efectos, de su causa final intuimos su causa agente, pero desconocemos su causa potencial. La invisibilidad social y la uniformidad de las costumbres siempre generarán una lógica de la sospecha: ¿dónde está el Poder? La perpetuidad de sus transformaciones lo hace eminentemente económico, las transformaciones son constantes y se cotizan en el mercado bursátil; el anonimato de las acciones y de la posesión permite la ubicua transmisión del Poder.

La Comida, como el Poder, son formas de devoración del mundo, de la conservación de las reservas y de la dilapidación de los bienes utilitarios. La Comida es uno de los puntos del triángulo equilátero que forma con el Hambre y la Satisfacción. Se come para satisfacer necesidades fisiológicas y para satisfacción de impulsos de apropiación del mundo y de sus objetos. La comida remite retóricamente al festín, comida y utensilios precisos en una marcación que podríamos llamar *galante*, tanto en las comidas que prodigaba Luis XIV en el Palacio de Versalles, o en la película, *El festín de Babette* donde la prodigalidad y la ordenación de los platos y vinos reponía el ritual quasi-versallesco en plena contemporaneidad. La comida engendra por aumentación la comilona y al mismo tiempo el ascetismo, la dieta y la purga. El hambre da nacimiento a los movimientos históricos de la rebelión popular a través de los siglos, la hambruna de los pueblos, y genera la subversión y las estrategias del débil para comer: el robo, el latrocinio; en los poseedores incentiva la conservación, es decir, el *acaparamiento* de bienes útiles y de bienes perecederos. El hambre dio origen a la entidad folletinesca del *miserabilismo*, forma narrativa que encontramos en Gogol, en Victor Hugo, en Elías Castelnuevo o en contraépicas como en Knutt Hamsun. El Hambre convoca la saciedad, como en una resurrección de las virtudes teologales. La Saciedad es un extremo al que el sujeto tiende y al conseguirlo se enfrenta al Hastio. La comida es la base semiótica en la cual la Religión y el Psicoanálisis se encuentran tratando de dar cuenta del instinto. La fuerza instintiva existe para que el sujeto humano la modifique, la separe, la descamine, la desvíe, en tanto el desvío de la meta es lo que permite el descentramiento de la energía pulsional hacia otras latitudes, hacia otros destinos. El régimen de la deceptividad tanto en el orden energético como en el orden pulsional es el resorte de la pulsión. Los artistas y sobre todo los letrados

saben muy bien de esto. Lo que falta en la escritura, por llena que esté de brillantez retórica, de exuberancias del estilo o de pobreza de los enunciados es aquello que debemos llenar en la falta: lo faltante. Los personajes de Proust, Marcel y Marcel Proust, comen y beben copiosamente. Entre las inflexiones del té y la gustación de las magdalenas, las comidas en la casa de la condesa de Guermantes, en la mansión de la Princesa de Guermantes, en el petit-hotel de Mme. Verdurin, o en el *boudoir* de Odette de Crécy o en la mesa austera de Mme. de Cambremer, o en las *tartines* de Françoise, la comida reúne el carácter de la opulencia y la variedad. Una historia de las comidas, de las *costumbres de mesa*, que restituye la estructura social de la época, a medias republicana y en el fondo oloroso de príncipes de antaño. En el centro, los extranjeros: los judíos, la flor y nata de la judeidad, contada por un semijudío, Marcel Proust. El proletariado está representado en los contornos en pequeños oficios y pequeños menesteres como proveedores de la sexualidad de los otros: mozos, porteros (Jupien), servidumbre, potencian la sexualidad fuera de norma en tanto que acatan la normalidad de las costumbres de los otros para *servirla*; potenciando un mito de la tradición burguesa, reúnen la potencia y la actividad, dos funciones atribuidas a la población proletaria de la narración, coincidiendo con las prestaciones utilitarias de la misma sociedad que la engendra. La impotencia está negada a estos personajes. (Cf. Stéphane Zagdanski, *Le sexe de Proust*). La comida como *buen alimento* es el potencial nutritivo y energético de la sexualidad. El ofrecimiento de los alimentos tiene en la narración una forma pagana y una forma cristiana: la presencia y la presentación recuerda el lujo del banquete y el festín primitivo y convoca el relajamiento de las *costumbres de boca*, mientras que la vertiente cristiana, más particularmente católica, es el desmedro avaricioso y austero del cuerpo cristiano: se ofrece en la ofrenda y se retira en el sacrificio. El *Corpus Christi* transfigura la devoración en incorporación. Ya no se trata de identificación al objeto, sino de incorporación, y por momentos de introyección, del objeto alimentario, cosa devenida objeto fundamental y primario en el modo canibalístico. El "tema" de la comida -como festín, como banquete, como *convivium*, como cena burguesa, como comida divina en la Santa Misa- son fundamentales en la figuración literaria, desde las bodas de Canaan, el banquete platónico, la mesa severa de los comensales medievales en los monasterios y la suntuosidad de los licores benedictinos, pasando por las mesas

pantagruélicas de los banquetes campesinos de Brueghel, los banquetes de boda campesinos (Mme. Bovary) y los objetos alimentarios del neobarroco en Lezama Lima, la comida misógina de los cuarteles de *El desierto de los tártaros*, el festín pequeño burgués de Sarmiento (Cf. Nicolás Rosa, *El arte del olvido*). La Bulimia propone un modo de aproximación canibal del mundo recortada en la androfagia de los festines de los indios americanos como mito de devoración de los enemigos que podemos leer en los relatos de Indias, en la relación de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, hasta la recreación en la novela de Juan José Saer, *El entenado*. La Anorexia es su envés de silencio, de mutismo, de reserva. Hacer comida es hacer comer al otro, inaugura el festín pequeño-burgués y las reglas de prestación y contraprestación de la socialidad reglada de las comidas. Pero devorar rompe las reglas pues detiene la circulación de los dones, como el suicidio rompe la circulación de los cuerpos en la sociedad. La otra gran detención, verdadero colapso en el sistema, es la frugalidad, que recuerda el espacio de la privación. Si la comida, el hacer comida, el hacer comer y comer uno, son las reglas de la incorporación y simultáneamente de la ex-corporación del mundo, la frugalidad es su revés de impotencia, generando una técnica de ahorro de las energías del cuerpo, evitando el despilfarro, elementos propios de una sexualidad continente. La incorporación del objeto amado siempre tendrá la sombra de la esclavitud y del sometimiento en el modo perverso de la devoración. La voracidad en la ingestión de líquidos -una gran o pequeña bodega- estará sostenida en una elación vampirística con los objetos y los sujetos, con los objetos como relación dominante, con los sujetos en relación de *exsangüinización*, la apropiación de la sustancia líquida. La otra, la apropiación de la sustancia corporal, da lugar a la ingestión carnívora, la del pecado y de la tristeza melancólica y postcoital. (Cf. Jean Pierre Richard, "Proust et l'objet alimentaire", en *Littérature*).

Si a partir de Sade todo monasterio aparece como recinto de la sexualidad, a partir de Proust todo cuerpo y sobre el todo el diplomático aparece como una resurrección de Sodoma. Los recintos cerrados, sean reales o imaginarios, provocan el sexo, lo instauran literariamente, someten el sexo a la letra. El mundo de las grandes finanzas, como el de la alta nobleza, es en la república una fistula externa, es la concentración de la *externidad*, de lo que está afuera pero que nace desde adentro, precisamente como una fistula. El crecimiento no es vegetativo ni zoológico, es siempre crecimiento

canceroso del adentro de las demografías que pueblan la *urbs*. El mundo de Proust es la mundaneidad intrínseca que promete una saturación extrínseca pero agostada, renunciante en el campo de la política, de la guerra, del sexo y del dinero, retomando las equivalencias simbólicas. Cuando Deleuze señala la trinidad de la nobleza proustiana, vacío, tontería, olvido; que integrarán la fenomenología del grupo mundano, señala un hecho semiótico consistente, pero interesaría pensar los sistemas de compensación de estas características de valor negativo: el vacío se compensa con la solemnidad y con la conversación como rito de comunicación pero sobre todo de organización del espacio social: se saluda de una manera distinta a cada uno de los invitados en función de su jerarquía social. La evolución de los anfitriones en los salones -diría Deleuze- es coextensiva a la ordenación de las conversaciones. (Gilles Deleuze, *Proust et les signes*). La tontería se equilibra con la agudeza reglada, no la agudeza a vuelo de pájaro propio del "esprit" francés, sino la agudeza reconocida y convencionalizada, sólo alterada por los enigmas de procedencia judía, sabida pero no reconocida socialmente, el "espíritu judío" mezcla del *witz* freudiano, técnica mercantilista ennoblecida por la entidad bancaria de los Rostchild; y el olvido social que consiste en el no reconocimiento de aquellas personas y objetos que se han conocido de inmediato: la presentificación absoluta de lo que no tiene pasado, el olvido de las imágenes de lo que no se quiere reconocer. Todos signos terciarios que sólo se pueden interpretar a partir de índices codificados pero secretos, semiclandestinos en la circulación del grupo social elegido. Esta dualidad hace que la interpretación se restrinja a un grupo menor dentro del grupo mayor. Es un secreto que, en las instancias de las pruebas novelísticas, hace que el "mundo" sea representado por el pequeño y minúsculo "corrillo" que detenta el sentido de las palabras y de los gestos en la dirección de las conversaciones, ese grupo es el grupo de Sodoma y Gomorra: Charlus y Mlle. Vinteuil. El cuerpo de la grupalidad aparece como extraño, raro, extremo, pero marca las leyes de la representación. El cuerpo de la generalidad aparece como "testigo" pero como testigo burlado: un cuerpo desviado es la norma, el misterio de la homosexualidad es la heterosexualidad y la buena lógica -lógica anal digamos- es más que protestante, católica, ortodoxa y no cismática. El cuerpo de la ley, de la legalidad narrativa, es alterado por el cuerpo narrado, testimonia los productos de la narración, quizá la construcción de la

potencia del relato, pero nunca sus efectos. La relación de los cuerpos en tránsito social son cuerpos prestos a la impostura. Si la novela erótica oculta ex profeso la narración del acto sexual, la pornografía pretende crear el plus de realidad en su propio contar, sólo puede agregar una acción sobre otra acción, como un cuerpo sobre otro cuerpo y sorprendentemente remite a la corporalidad salvaje del exterminio, al crematorio o al campo de guerra, en tanto el cuerpo que se cuenta será siempre un cuerpo de ceniza.

Una lección de anatomía: los cadáveres de la república

Entonces es verdad que existen varios cuerpos: el *Corpus Christi*, el cuerpo del dogma, territorial y escindido; el cuerpo de la fenomenología, todo percepción y consciencia a través de una nueva fantasmática de la imagen corporal; el cuerpo del psicoanálisis, cuerpo pulsátil que encuentra su resultado en una *carnoterapia*, en tanto que el sufrimiento no radica en el espíritu sino en la carne; el cuerpo textual, puro pasado y retorno en la ascendencia y descendencia de los *corpus* literarios, cuerpo del canon; o el cuerpo del estado como puro aparato de funcionamiento y protección de los gobiernos, un cuerpo militarizado y policial, como una verdadera *carnocracia*; si es verdad que existen tantos cuerpos -y la historia elige entre ellos para manifestarse- lo real es que el cuerpo presente, el único cuerpo que se muestra, es el cuerpo-cadáver. El cuerpo de la medicina es sólo demostración; del cuerpo erótico sólo la sustracción y el soslayo del placer. Cuerpo, muerte, cadáver. ¿Qué diferencia hay en esto? ¿Sólo filológica, experimental o imaginaria? No es suficiente. El cadáver es la metáfora -metáfora cruda si es posible- más acabada del tránsito. El discurso religioso nos recuerda su rigurosa fabulación.

Tránsito entre el cuerpo y el alma, entre esta y otra vida, entre la materia consistente y la corrupción silenciosa, tránsito entre el sujeto y el abyecto, entre el fenómeno y la ciencia. Cuando Rembrandt compone ese sosegado misterio que se llama *La lección de anatomía del Doctor Nicolas Tulp* responde simultáneamente al pasado del enigma del cuerpo (Lucrecio, Leonardo), a la búsqueda alquímica del alma en la materia, a la extracción de la piedra de la locura, en suma al misterio escópico de la interioridad corporal y por ley de anticipación, al nacimiento de la ciencia burguesa. Y responde desde el cuerpo orgánico representado, como Veláz-

quez interrogó desde la representación de la figura humana en *Las Meninas*. En el escenario, el teatro de anatomía, se confirmaba la mirada, la palpación y la mostración, el régimen escópico y ectoscópico que funda el cuerpo burgués, el cuerpo de la ciencia. Una ciencia burguesa de la mirada y al mismo tiempo el mudo reconocimiento del saber informativo y propagativo que se resume en la estética realista clásica.

El teatro de la anatomía, la escuela y el asilo convocan otros escenarios; el escenario de la ficción absoluta; el asilo de Charenton que anticipa Bicêtre y la Salpêtrière. Espacios penalizados donde se compone una pedagogía del cuerpo sobre la suma "vigilar y castigar". Otros ámbitos, otros escenarios de mayor extensión donde se desmultiplica el cuerpo escarnecido se anticipan en esta mostración. Al cuerpo singular de la anatomía se sucede el cuerpo unánime del exterminio. El cadáver es la realización de nuestra vida en la muerte, es la reunión del Uno y de la Serie. La muerte produce la unificación de lo imaginario y lo real destituyendo el régimen de lo simbólico, que queda para otros. Somos Uno en la muerte, antes fuimos otros, muchos otros en la vida y dentro del mercado de la carne.

El teatro es ahora grandioso y cobra la sinistra majestad del "anfiteatro", allí donde reposa el cuerpo experimental y su transformación en discurso, en tema o pasión elocutiva. Pero esta extensión encuentra un límite: así como el cadáver es la forma, la única forma, de aparecer la muerte, así la muerte es el último límite del discurso. Sólo se puede hablar de la muerte como una presencia positiva negando su radical negatividad y disimulando el efecto de simulacro mayor que opera en el discurso. La muerte repugna al discurso, lo obliga a retorcerse, a torturarse, a retorizarse en imágenes puramente deceptivas.

El anfiteatro muestra un cadáver y lo muestra como el reconocimiento de la ciencia. El cuerpo de Vesalio -Andreas Vesalius- autor de *Humanis Corporis Fabrica*, es el cuerpo de las profundidades intestinales, el misterio del interior del cuerpo que anticipa al Dr. Tulp (Cf. Georges Canguilhem, *Etudes d'Histoire de philosophie de Vésale dans le monde de Copernic: 1545*) y de las profundidades psíquicas que anticipan espeleológicamente a Freud. Proceso de precisión que se visualiza a partir de Leonardo, que experimentaba con cadáveres, anticipándose al Dr. Frankenstein. La crítica contra los "escalpelos" de Vesalio muestra cómo los "carniceros" laceraban los cadáveres, por incompe-

tencia o por salvajismo, aduciendo que "no respetaban la fábrica del cuerpo humano". El aspecto complementario de la cruenta vivisección era la *disección*: un proceso fantasmagórico que intentaba la conservación sobre la técnica de la amputación. La *fábrica* del cuerpo corresponde a todos los procesos por los cuales el cuerpo aparece vivo en su propia constitución, una energética fabril en oposición a una mecánica presentificación del aparato humano. El término *aparato* cuestiona el carácter pulsátil de la fabricación corpórea. El aparato -aparato circulatorio, aparato digestivo, el aparato genital, el aparato neurónico, el aparato psíquico- sólo se dinamiza en función de la energía, sea esta latente o activa. La motricidad que *da* vida al aparato puede congruir con la producción o con la fluencia. El fluido necesita un itinerario para su propia combustión y una retórica de las entradas y salidas de los torrentes. El cuerpo se disuelve en los canales (venas, arterias, vesículas, vasos, vasos seminales, orificios) generando una circulación reglada. La *enfermedad*, como ruptura del sistema, lo bloquea, lo contrae, produciendo movimientos espasmódicos, en definitiva, su detención. La muerte de la transmisión es una muerte vesicular. La materia corporal, puro palpito, se rigidiza, adviene la inercia con el *rigor mortis*. La muerte de los sistemas es consecuencia de una negación de la entropía relativa. La carne, materia nutriente y la sangre como fluido vivificante, decíamos, son los elementos que materializan la androfagia y la vampirización. El escalpelo es un instrumento artesanal que permite el seccionamiento científico como metáfora del arte de la fragmentación.

El cadáver, fantasmáticamente, deambula. Del teatro de anatomía pasa a la mesa de Lautréamont y de ahí al agónico estertor del cenotafio barroco del Conde de Orgaz, de alimento de los presuntos caníbales al cadáver androfágico de los cronistas y viajeros. Del cadáver ideal y embellecido -la muerte bella- de los relatos románticos y crueles, a la corrupción sigilosa de la carne en los relatos de horror, o a la podredumbre excrementicia de la didascalía de los padres de la Iglesia. Fragmentos, despojos, restos ... textos. Es allí donde el cadáver alcanza su esplendor y su miseria. El cadáver no responde al enigma de la muerte sino que denuncia un enigma de la cultura. El cadáver -cadere, caer- es el resto de una historia individual y la suma de una historia colectiva. En el orden de la cultura contemporánea aquello que hace de cadáver está religiosamente embalsamado. El embalsamamiento es el régimen de la cultura-cadáver. Es simultánea-

mente su sepulcro -el espléndido funeral posmodernista- y la nostalgia de la resurrección. Muerte y resurrección en sordina: a la cultura estentórea de los 60 le sucede una cultura melancolizada, donde la queja y el lamento se acentúan en la geografía americana en que -operación alucinante de desorización de la cultura- el cadáver no posee registro simbólico. A cuerpo muerto, cuerpo insepulto, el puro cuerpo real insoportable que ancla en el recuerdo tenebroso del genocidio.

BIBLIOGRAFÍA

- Barker, Francis (1984). *The Tremulous Private Body*. London, Methuen Co. Ltd.
- Berger, John (1974). *Modos de ver*. Barcelona. Gustavo Gilli.
- Borel, Emile (1945). *El azar. Descubrimiento, aplicación y valor de las leyes del azar*. Buenos Aires. Ed. del Tridiente.
- Canguilhem, G. (1983). "Etudes d'Histoire et des Philosophie de Vésale dans le monde de Copernic: 1545". En Heine Weinmann "Galileo Galilei: de la précision à l'exactitude". *Le texte scientifique. Etudes françaises* N° 19/2. Montreal. Presses Universitaires.
- Deleuze, Gilles (1970). *Proust et les signes*. 2da. éd. Paris. Presses Universitaires de France.
- Lacan, Jacques (1966). Le Séminaire sur "La lettre volée". En *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil.
- Lacan, Jacques (1973). Le Séminaire XI. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris. Editions du Seuil.
- Lévi-Strauss, Claude (1958). "Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique". En *Anthropologie Structurale*. Paris. Plon.
- Marx, Karl (1967). *Le capital. Oeuvres* (Economie I). Paris. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris. Gallimard.
- Richard, J. P. (1972). Proust et l'objet alimentaire". En *Littérature* N° 6. Mai. Paris. Larrouse.
- Rosa, Nicolás (1990). *El arte del olvido*. Buenos Aires. Editorial Puntosur.
- Rosa, Nicolás (1997). "La mirada absorta". En *La lengua del ausente*. Buenos Aires. Editorial Biblos.
- Rosa, Nicolás (1997). *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires. Ediciones Ars.
- Zagdanski, S. (1994). *Le sexe de Proust*. Paris. Gallimard.

"CESAR EN DYRRACHIUM" O LA DRAMATICIDAD HISTORICA DEL PODER¹

ROBERTO RETAMOSO

Hacia 1977, Aldo Francisco Oliva escribió "César en Dyrrachium", un texto poético compuesto de manera singular, dado que comprendía dos partes de diversa naturaleza. La primera, denominada "Diégesis a Lucano", consistía en una versión fragmentaria y relativamente libre del libro VI de la "Pharsalia" del poeta latino. La segunda, denominada "Aliter", constituía un poema relativamente extenso del autor, que se leía como una suerte de réplica o respuesta al texto de Lucano.

De manera que el texto de Oliva suponía la articulación de dos sectores nítidamente diferenciados: lo que podría leerse, en un sentido amplio, como una suerte de traducción fragmentaria y puntual de la obra de Lucano, y lo que se leería como una suerte de *reescritura* de la misma. A pesar de haber sido compuesto, como se dijo, en 1977, el texto de Oliva recién fue publicado en 1986, al incluirlo el autor en un libro de poesía publicado en ese año, y que llevara por título, precisamente, "César en Dyrrachium".

Desde un punto de vista genéricamente histórico, no parece casual la distancia existente entre el momento de génesis de esta obra y el momento de su edición, puesto que vincula, como términos de semejante intervalo, el segundo año de la dictadura militar de Videla con el tercer año del gobierno democrático de Alfonsín. La simple mención de tales fechas y gobiernos permite comprender, con claridad, las obvias razones que debían separar el momento de escritura de la obra del momento de su publicación. Lo cual debería entenderse, según nuestro criterio, atendiendo por lo menos a dos aspectos de ese hecho. Un aspecto, por así decir, "trascendente", que remitiría al contexto cultural, político, social y económico en el que la obra fue escrita, y que no requiere de demasiadas precisiones para comprender la imposibilidad de su publicación

en ese entonces: por su trayectoria, por sus posiciones políticas, por su labor como poeta y como intelectual, Aldo Oliva no era un autor "potable" para las editoriales que funcionaban por aquellos años. Junto con ello, el aspecto "inmanente" del hecho también permite comprender las razones por las cuales no había posibilidades de publicar la obra en el momento de su gestación, puesto que se trataba de un texto crítico y revulsivo que venía a cuestionar las bases más profundas sobre las que se sostenía el régimen dictatorial.

Para decirlo de una buena vez: "César en Dyrrachium" no es más que una gran metáfora del poder, de sus terribles mecanismos de construcción y de lo siniestramente devastador de sus efectos, de su naturaleza alienante que enajena a los hombres respecto de toda dimensión ética, de su lógica de violencia y coacción por medio de la cual despliega su incesante dominio sobre la inmensidad misma del mundo. De eso se trata, justamente, en los pasajes de Lucano que la escritura de Oliva actualiza, y en el poema que los acompaña oficiando tanto de réplica como de heredero de esa poesía arcaica.

Los fragmentos traducidos del libro VI la "Pharsalia" son, desde ese punto de vista, ejemplares. En ellos Lucano relata el encuentro de César con Pompeyo en Dyrrachium, y las vicisitudes generadas por un choque que de todos modos no terminaría aún de consumarse, aunque en ellas se prefigurase el sentido de los hechos futuros que representarían el triunfo de César. Notoriamente, *verter* al español ese relato suponía no pocas dificultades: entre ellas, y no precisamente como la menor, la dificultad de establecer un tipo de lenguaje que se leyera como un *equivalente verbal* respecto del lenguaje originario del texto. Como es sabido, la mayoría de las versiones actuales de la

"Pharsalia" son versiones *en prosa*, lo cual, si bien posibilita una mayor fidelidad respecto de los aspectos semánticos de la obra original, implica necesariamente la pérdida de aquellos rasgos verbales que identifican, de manera inequívoca, al lenguaje poético. Con el propósito de salvar esa dificultad, la versión de Oliva recurre al alejandrino como el metro más apropiado en lengua española para generar una especie de equivalencia métrica respecto del texto traducido, aunque sin ceñirse por ello a una impostada simetría en el plano de las rimas.

De tal modo, la escritura poética de Oliva intenta asumir las diferencias esenciales que literalmente la separan respecto del texto traducido, aunque sin cejar en la inevitable aspiración de generar una suerte de símil discursivo que, por lo menos, evoque ya que no repita las formas lingüísticas de ese texto. Desde ese punto de vista, "César en Dyrrachium" se lee claramente como la *reescritura*, en el sentido más amplio posible, de un doble arcaico remoto en la distancia establecida por el tiempo y el espacio, lejano tras las napas discursivas que la cultura de Occidente ha ido sedimentando desde entonces hasta ahora. Por ello, en casos como el suyo, resulta evidente que la distancia establecida por la lengua (el espacio que insta su ejercicio) nada tiene que ver con un régimen de subordinación. Por el contrario, podría decirse que reescribir un texto arcaico desde otra lengua se aproxima más a un acto fundante que a un acto reproductor, en la medida en que el discurso se libera de la letra primigenia, para adoptar una literalidad diferenciada histórica y culturalmente. Es, justamente, por esta clase de razones que "César en Dyrrachium" apela entonces a la tradición *modernista* de la poesía escrita en lengua española -aquella que insta la poesía de Darío- para lograr los medios y recursos expresivos a partir de los cuales su literalidad duplique, de una manera si se quiere fantasmática, las formas sonoras y eufónicas de la lengua de Lucano.

Si a partir de tales medios lingüísticos la poesía de Oliva reproduce ciertos pasajes de Lucano, los fragmentos recobrados por la versión serán algunos de aquellos que, como se dijo, representan a César y Pompeyo, y a determinadas circunstancias de su enfrentamiento. Los modos de esa representación actualizan, notoriamente, ciertas imágenes que la literatura clásica ha establecido de manera emblemática: así, de César se relata su aptitud para la ingeniería, su capacidad para transformar por medio de obras humanas los escenarios naturales. De Pompeyo, por su parte, se relata cierto

carácter indeciso, las tribulaciones que le impiden actuar menos escrupulosamente para someter a sus enemigos. No obstante ello, no son precisamente ellos los *héroes* del relato, dado que el rol heroico es desempeñado en estos pasajes por otro personaje, Scaeva, a quien Oliva designa como *El Zurdo*. El Zurdo resulta, desde este punto de vista, un personaje arquetípico: a la manera de los héroes semidivinos de la épica homérica, encarna ciertos atributos como la valentía y la fortaleza de modo ilimitado, y por ello enfrenta a las tropas rivales de manera sobrehumana hasta vencerlas, para caer posteriormente exangüe sobre el campo de batalla.

Significativamente, en estos pasajes de Lucano no se trata de una especie de exaltación encomiástica de tales rasgos, ni de la celebración acrítica de las hazañas del héroe. Por el contrario, de lo que se trata es de una visión distante y ciertamente crítica del personaje, que termina leyéndose como un símbolo de aquello que, en rigor, atenta contra Roma. Ello es posible porque la versión de Oliva recoge no sólo las formas de representación de los personajes y sus hechos, sino además, y esencialmente, las formas de representación del habla del poeta. O para decirlo en términos más técnicos aunque ya poco novedosos, lo que la versión recoge del texto de Lucano es, además de las formas de su enunciado, las formas singulares de su *enunciación*.

Esas formas singulares no dejan de penetrar el texto del relato. Así, al narrar las engorrosas tareas de ingeniería que realizan las tropas de César para avanzar sobre el terreno de Pompeyo, nos dice el poeta:

"Cuánta labor perdida! Tantas manos podrían unir Sestos a Abydos y hundir el mar de Fricos bajo un suelo de tierra;..."

De igual modo, cuando habla del Zurdo señala:

".....Proclive a la perfidia, ignora qué gran crimen es el valor en armas entre los ciudadanos..."

o le reprocha, de manera explícita, en otro pasaje:

"...Qué dicha para la mención de tu fama si el que te dio la espalda, corriendo, hubiese sido ya el ibero esforzado, ya el teutón de arma larga, ya el cántabro, de corta. No podrás ornar nunca con despojos de guerra los templos del Tonante Júpiter, ni los gritos alzarás de victoria por tus festivos triunfos. Desdichado! Qué enorme

despliegue de bravura para forjarte un amo!"

Pero el Zurdo no es más que un personaje subordinado dentro de las jerarquías militares y sociales de las tropas de César. Y si en él se condensan los rasgos del valor ilimitado junto con los de la perfidia del que ataca a sus conciudadanos, quien se revela, obviamente, como el responsable último de tales crímenes es César, por lo que Lucano dirá, finalmente:

".....Así, toda esa sangre pudo haberse vertido con las armas civiles hasta lograr la paz: pero el mismo Pompeyo retuvo las furiosas espadas. Cómo, Roma, habrías vencido, sólo sometida a la ley, libre y feliz, y dueña de todos tus derechos, si en el sitio, triunfante, se hubiera hallado Sila! Duele, oh, César! y nunca dejará de dolerte que hayas aprovechado del mayor de tus

crímenes: el haber combatido tan reverente yerno."

De esa manera, la lengua poética de Oliva repone a la lengua poética de Lucano. Porque a partir de la base métrica adoptada, el texto promueve las diversas operaciones que *repiten*, desde otra lengua, los procesos constructivos del texto latino: hipérbaton, hipérbole, epíteto, son algunos de los nombres retóricos que designan tales operaciones significantes. O para decirlo en otros términos: en el trastocamiento de las relaciones canónicas impuestas por la gramática (distaxia), en la desmesura semántica del relato, o en la construcción de los sintagmas nominales donde un sujeto gramatical es acotado, la escritura de Oliva *mima* la escritura de Lucano. Mima: lo que debe entenderse, entonces, como una duplicación que convocando al poema originario, lo patentiza en las formas fantasmales de una *réplica* que vuelve a decirlo desde la alteridad insoslayable de la lengua propia.

Y si la traducción se despliega sobre el horizonte de una alteridad en el límite irreductible, la escritura de Oliva asimismo se despliega configurando otros lugares y otras formas de esa alteridad que parece exhibirse como el *principio constructivo* de su texto. Porque las dos partes que componen la obra -"Diégesis a Lucano" y "Aliter"- se leen igualmente como la manifestación de un *des-doblamiento*. Ese desdoblamiento presupone cierta intención constructiva que sitúa la operación de traducción en un espacio más amplio, ya que la "Diégesis..." se muestra simplemente como una parte de la

obra, a pesar de su mayor volumen dentro del conjunto. De esa manera, el trabajo de reinscripción, lejos de agotarse en sí mismo, se proyecta en la escritura de un texto mayor que lo incluye como su constituyente destacado, aunque negándole al mismo tiempo unidad o autonomía textual. Por ello, cuando se lee la obra en su totalidad, parecería que se ha traducido, esencialmente, para poder escribir la réplica de esa traducción.

Desde ese punto de vista, "Aliter" es una réplica que *vuelve a decir*, de otra manera, lo que había dicho el texto de Lucano. Se trata de decirlo nuevamente pero desde un contexto enunciativo que inscriba las diferencias que separan ambos textos. Por consiguiente, ahora se trata de introducir otra voz que actualice la palabra de Lucano pero no para *reponerla* sino más bien para *leerla*: así, "Aliter" se exhibe como una textualidad diferenciada respecto de la "Diégesis..." porque en esta nueva instancia del devenir de la poesía de Oliva ya no se trata de convocar, mimetizándose, a la palabra del otro, sino de constituir la en objeto de lectura. Y por tratarse además de semejante estrategia textual, la escritura de Oliva instituye entonces la *dramatización* de ese tipo de vínculos inter-textuales.

Esa dramatización consiste, específicamente, en la representación de una escena que vincula dialógicamente a dos personajes. Uno es Lucano, interlocutor silencioso de un discurso que lo constituye en su exclusivo destinatario; otro es el poeta que se manifiesta en el texto, el sujeto de ese discurso que insiste en hablar con el autor romano atrevasando todas las fronteras del espacio y el tiempo. Notablemente, patéticamente, ese diálogo vuelve a *hacer presente* la figura del otro, para erigirla en el testigo mudo del devenir universal del poder, estableciendo de ese modo una *continuidad de sentido* que vincula la perspectiva de ambos personajes por encima de las diferencias culturales, históricas y lingüísticas.

De manera que *este* poeta, que se sitúa en la actualidad periférica de la historia de Occidente, no deja de repetir la actualidad de *aquel* poeta que viera surgir, de una vez y para siempre, a esa historia. Su "*hic et nunc*" repite así el "*hic et nunc*" del otro, y en ese repetir su voz se identifica con la espectral palabra del que dijera lo que él, porque había visto lo mismo que él estaba viendo ahora:

"Et cetera, Marco Anneo Lucano: has de saber que las auroras vieron sobrevolar a las Harpías durante dos milenios;

has de saber (el sibilino
hexámetro lo nombra)
que el Hierro se extendió de mar a mar;
que la temprana
fiebre de Cumas
ilustró con el fuego.
en las lindes del mundo,
las cuevas vietnamitas
y una magna hidrarquía,
grande como las aguas,
inhumó la semilla
cósmica del acero
en las fosas votivas de la abierta ecumene.
Has de saber que las Harpías
vieron sobrevolar a las auroras
durante dos milenios;
has de saber (y aquella boca
sometida al poema lo sabía)
que, acuñada en los dones
del Evo de Saturno,
una incierta moneda
congregó al oro cándido
que alumbraba el espacio,
legisló entre las sombras
los bienes de la tierra,
roló en ríos de sangre,
trocó en precio la muerte
y restalló en los signos que rigieron la
vida".

El hierro y el fuego, nos dice entonces el poeta, como los instrumentos con los que se ha generado esta civilización del oro; la transmutación de un metal cándido en el signo universal que desde entonces rige la vida y la muerte de los hombres. Y si su mirada no deja de percibir, en su tragicidad doliente, el despliegue milenario de semejante espectáculo, es porque la mirada del otro ya lo había visto dejando testimonio de ello en su poesía. Por ello, por saber que ambos no son más que los críticos testigos de la inhumana crueldad con que el poder se labra, el poeta interpela a Lucano, el fraternal antecesor que no deja de agitarse en su propio decir:

"Ergo, Anneo Lucano:
no es tu misma pasión la que soporta
la inscripción de esta mano?
Quiero decir: no estamos condenados
a inventar el vacío
de posesión cuando se inscribe
la mano de poder sobre las cosas?"

Tu pasión, Lucano, retóricamente enuncia el poeta, soporta la inscripción que traza esta mano. Tu misma pasión que inscribiera las victorias de César es la pasión que soporta esta inscripción de los triunfos imperiales de hoy. Y porque en la historia de Occidente siempre parece haber un César donde se encarna emblemáticamente el poder, en esa historia siempre habrá un poeta que despliegue la música dramática de su canto para grabar la inscripción impiadosa de esa encarnación. Por ello, enfrentado a ese espectáculo recurrente que vuelve a conmoverlo del mismo modo como conmoviera, casi dos mil años atrás, a otro poeta situado en los orígenes mismos de este mundo, el poeta ahora puede concluir su obra diciendo:

"Has nacido, Occidente. Una fronda
agitada de metales perennes
nos cuestiona las manos
y nos cobija el sexo cuando,
bajo el reclamo de un viento soterrado,
olemos, curvados como un arco
sobre la vieja tierra,
la sombra solapada del deseo
que la palabra trasfiguró en ceniza."

NOTA:

1. Texto leído en el Congreso Internacional "La Política en el Mundo Antiguo Clásico: Representaciones y Proyecciones", organizado por las Facultades de Humanidades y Artes y Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario del 13 al 15 de agosto de 1997

DE "FINAS INVENCIONES PARA BURLAR LA INTEMPERIE"¹: LA PREGUNTA POR LA DIMENSIÓN DE LA COSA EN LA POÉTICA DE ELISEO DIEGO²

CLAUDIA CAISSO

... a la humildad sutil de Analia Costa y de Ivana
García cuando leen algún poema de César Vallejo...
...¿Cómo se explica que poseamos un nombre para lo
que no es?..

Cintio Vitier. Los papeles de Jacinto Finalé³

Entre la belleza absoluta de los actos simples, la justa dicción de los laberintos de la muerte y el secreto de horror que late en los nombres, la poética de Eliseo Diego se abre como una auténtica filigrana. Así se articula una vasta reverencia, propiciada por las fuerzas escindentes del lenguaje, en las que se han dado cita los anuncios más variados, generosos y concisos, por los que se enuncia la condición siempre vestigial de las criaturas⁴. Puesto que, una y otra vez se expanden en ella, imágenes genesíacas que nos remiten a "los versos bien trabados de un salmo"⁵, o a la alabanza de libertad por la cual se ha de asistir a la escena siempre recomenzada del nacimiento del ser en el seno del prodigio.

Como en una "calle transversa"⁶ capaz de sostenerse ajena respecto del ilusorio camino recto del progreso, en los textos de Diego se inventan furiosos, penumbra, excesos del ocio y las medidas más fieles de la ciudad que deviene cuerpo arrojado a portar una sabiduría sin igual. Se nos habla de un saber hacer con oficio y pasión: del paso peregrino que prueba los sabores del límite como lo más real que regresa en el retorno de alguna verdad que no se habrá de callar en su pureza extrema o en su diafanidad.

Allí gozamos con los nombres que no cesan de proclamar los sitios más entrañables de La Habana: una suerte de rumia tan perpetua como elemental, el pulimiento en los golpes de la materia de una serie de "giros" absolutamente diferenciados, tramados como los dados mallarmeanos a cavar el "gesto amplio" de la lejanía, o la arcanidad de algunas estancias. "...Sigo pensando, aquí, -leemos en un pasaje de la calzada- mi amigo, sucediéndome..."

Fuera de la lógica causal, así como también de la mera superposición, las costumbres bravías de

los seres ganan moldura, autonomía, "familiar distancia": asumen la dimensión, en más de un sentido tardía o crepuscular del acontecimiento. Gesto por el cual un acto deviene irrepetible o excepcional por su espesor antes que por su originalidad. Ya que en el primer poemario de Eliseo Diego los hábitos de costumbre sostienen una suerte de coexistencia escandalosa entre los efectos de la religiosidad y la fuerza de la cotidianeidad hasta emplazar cierto orden de lo sagrado como aquello que, en el seno de la separación que le prodiga la mirada, simplemente madura u ocurre.

Entre los "frutos de la demencia" y las "leyes"⁹, entre los aromas feroces que se han incrustado en los muebles como inutilidad del remedio y las campanas de "voz terriblemente bella"¹⁰, cierto "pañito universal del sueño"¹¹ invoca el desafío de estar rodeado por "Dios en todas partes"¹². Utopía del tedio y la fábula que se transforman en horizontes rielantes, donde cada ser, acción o cosa esencial sólo parece acceder a la bondad de su singularización allí, donde ellos son capaces de crear honda calma, de hollar las marcas inconfundibles de su propio peso. Puesto que "quedarse vacío", 'preguntarse qué sea el lugar donde se vive', palpar deicticamente el sitio donde pensar un momento, encarnan el valor irrestañable de los umbrales. Cada uno de ellos configura el instante visivo en el que algo se hace como un comienzo que es el más auténtico fin, desatino de los desvíos por donde observar el "rincón oculto que orea de prisa la nostalgia"¹³, las puertas estrechas, los pasillos infinitos, cuyos bordes son puertas hacia los lugares interiores, portales que juegan a ser como los puentes más recios. "Es así -leemos en un pasaje de la calzada- que puesto a mirar les oigo las diferentes formas de pesar sobre el mundo. Y llega una nube extraña y sobreviene el silencio de un interior sa-

grado y fresco; pero pasa la nube y vuelve el canto, y en el canto mi gente, sorda, que se repite incesante, hacia la pureza final de otro silencio..."¹⁴

Unos giros, los más amplios del "alma" se enfrentan entre dos espejos hasta ganar la coexistencia de la "pompa" - del esplendor retórico-junto a la ignorancia, vuelcos de un saber decir, singularidad irreductible del estilo que en su paso abriga el más absoluto desconocimiento. Es el hábito, podríamos sugerir, que se ha transformado en abierta deriva, o desvarío de la conversación soberana por el que se gira como en un borde de dulce filo hasta la garganta nocturna donde se proponen enlaces que son hiatos. "Tendrán que oírme decir no me conozco./ -escribe Diego- no sé quién ríe por mí la noble broma..."¹⁵; y, más adelante, "En la paz del domingo"¹⁶; "Así con gesto de sagrada retórica y augusto polvo declamábamos/ olvidando la grave magnitud de nuestra simplicidad..."

Irreductibles, conmovedores por su solemnidad, la 'piedra de las columnas', la penumbra del Paso de Agua Dulce, y el polvo que acumulan los portales, hablan de una suerte de reposo antifonal de las formas: de un trayecto que traza el salto desde el campo a la ciudad, o entre el mundo menudo del cráneo y las entrañas donde se ensanchan los duelos. Por ese crecimiento que no cesa de poblar de ausencia un horizonte trazado en el vuelo de una magnífica ascesis espiritual, con frecuencia habitamos "los sitios en que se está bien", lugares donde se cumple el ritual de tachar las razones, de borrar el mero solipsismo y el adorno vano.

A la sombra de las varias moradas que ofrecen la "gala negra" de los liberales cubanos del fin de siglo pasado y los colores del tranvía, el sabor del café o los modos del padre pronunciando la palabra "República", se recrea un diálogo con la ausencia capaz de liberar resonancias por las cuales es estrictamente necesario "soñar despacio".

En aquel marco de indecibilidad, cuando no se puede separar la vida del sueño en una suerte de anterioridad primordial, nace la vía, la doble vía de un soñar, a tiempo, reino ambivalente que se abre como una suerte de ante-mundo: modo de estar en el mundo que no cesa de recomenzar en el envío a cierta dimensión incontrolable del juego trágico de las huellas. Entre la "República", cosa expuesta y extendida, que es al mismo tiempo un nombre convertido en la reinscripción de la "suave patria" lópezvelardiana y la serie de fantasmas que alza el enmascaramiento de la escritura con la voz de Dante - "mi seudónimo" - advertimos los riesgos, falacias y cicatrices que crea el poema hasta empla-

zar el horizonte más auténtico del pensamiento como canto. Una suerte de caída que expone el instante en el que lo más universal se deja ceñir como propio, en sí mismo perdido, ex-puesto. Fuera de sí, como pureza del tiempo que no renuncia ni al espesor ni al drama, la memoria opera como restos capaces de cuidar el recomienzo, la escena agónica, en la que, antes que representar una realidad que precede al decir, se enfatiza el favor ganancioso de volver a presentar.

Se trata, según se nos dice, de reiterar la gracia sublime que danza en un presente de constante amalgama: de redoblar en la salmodia a la materia "como/ quien pone su bastón/ de granadillo, su alma/ su ofrendada justicia/ sobre la mesa..."¹⁷. O de 'gustar lo nocturno/ espeso y lento, lujoso de promesas', reparaciones del recuerdo que ofrece el habla, la oscura madera del cuerpo, en los instantes en los que aquéllas se alían con los buenos trabajos de la carne. Merodeos por el llanto y la crueldad estética más allá de las máscaras, las sensaciones y los ornamentos hasta que el espesor sensible de las cosas invoca lo real como una disposición entre dos (del entredeux) a sellar la propia muerte anticipada en la autenticidad de algunos gestos. Movimiento riesgoso, de protagonismo extremo en el que la ausencia hace devenir postrero a quien sostiene la palabra poética a expensas de una operación de impregnación que palpa la magnificencia de las distancias así como la increíble maleabilidad de las sustancias desatada en trayectos internos. Una construcción de la interioridad que insistentemente apela al traslado metonímico del latido de los instantes en los que la "maciza paciencia"¹⁸ deviene resistente, crítica respecto de la inercia de los arquetipos¹⁹, contrapunto vivaz, existencial entre el encierro y el destierro²⁰. En ese sentido, alabar significa habitar el desafío del paso crepuscular, humilde y siempre atardecido de estar y no estar al mismo tiempo en el seno de la "pastosa penuria" cuando ella horada como la "esperanza". Pero, además, significa resguardar el ser de las criaturas como ser reciente, los latidos del último en hablar, del siempre postrero cuya apertura posibilita -según leemos en el fragmento intercalado entre las estrofas del tercer poema de la calzada- ver 'la pobreza del lugar naciendo'²¹. Ese lugar que se cuida en estado naciente está hondamente comprometido con la máxima riqueza, con un movimiento casi adánico, de extrema desnudez, belleza y pobreza. Así, en otro pasaje del mismo libro, en el cuarto fragmento de "El sitio en que tan bien se está" leemos:

"...En avenidas los crepúsculos
para el que, cansado, sin prisa
se vuelve por su pecho adentro
hacia los días de dulces nombres,
jueves, viernes, domingo de antes.
No hay aquí más que las tardes
en orden bajo los graves álamos..."²²

Como en una peripecia que le concediera figuras graves a los dilemas del alma, hacen esquinas y fantasías de arrabal las angustias del cuerpo hasta atravesar místicamente los rituales más comunes, "en la pesadumbre de ... pobre", entre las barajas y el tedio, entre los astros del firmamento arrastrados como un mar. Se nos habla de trascender la opacidad de los fenómenos, su triste dualidad, el argumento craso que sólo podría concederles alguna definición, un dueño, o cierto atributo moral.

En otro lugar, en cambio, insiste el extrañío vivir o la extrañeza de estar de un acto henchido en el azar, entre bastos y copas plantadas en la sucesión de la semana, como si cada día fuera un río de cauce arduo donde se venciera la impropiedad de la muerte en un gesto paradójico, sublime cuando la singularización alcanza la altura de la externación universal. "Y hablando del pasado y la penuria./ -leemos en el sexto fragmento de la calzada - de lo que cuesta hoy una esperanza./ del interior y la penumbra./ de la Divina Comedia, Dante: mi seudónimo./ que fatigosamente compongo cuando llueve/ (...) giro por giro hasta ganar la pompa./ la Divina Comedia, mi Comedia"²³.

Por aquellas encrucijadas, esta obra nos enseña a observar los sitios donde vibra el tendón más ancho de la experiencia, el llamado de ir hacia "otra parte": puesto que antes que a perdurar, se nos llama a habitar un diálogo ex-tasial con los seres y las cosas:

"... por esta vena de piedras he ascendido, ciego de realidad entrañable, hasta que me cogió el torbellino endemoniado de ficciones y la ciudad imaginó los incesantes fantasmas que me esconden. Pero ahora retorna la circulación de la sangre y me vuelvo del cerebro a la entraña, que es donde sucede la muerte, puesto que lo que abrumba en ella es lo que pesa. Y a medida que me vuelvo más real el soplo del pánico me purifica.

Y sin embargo, aún tiene tiempo la Calzada de Jesús del Monte para enseñarme el reverso claro de la muerte, la extraña conciliación de los días de la semana con la eternidad..."²⁴.

En ese marco, todas y cada una de las

maravillas admiten ser leídas como cifras visionarias, en más de un sentido icónicas, de los "secretos" del hombre, expuesto, ahora, como una auténtica creación, como una verídica exaltación que se deja revelar en el favor más que espacioso de las formas. Porque ya se trate de la variación de algunas de las ficciones del origen planteadas por el cristianismo²⁵, "del sambenito de la ley severa"²⁶, o de la apelación a escuchar "...las figuras, el son tranquilo..."²⁷, el amor por la forma se deja interpretar a lo largo de esta obra como un llamado a habitar los dones más que in-fluyentes del límite.

Tal como leemos en la última estrofa de "Voy a nombrar las cosas" los huesos de la calle crujen con la promesa enorme de la muerte²⁸ recortada e internalizada. Y esa labor de apropiación vacila entre la búsqueda y el hallazgo de la dimensión absoluta que abre la distancia entre las cosas como una pura tendencia: como una "permanencia real" donde ellas se rehacen. Permanencia de lo real que sería el efecto más contundente de los vínculos oximorónicos y de las paradojas que existen entre los nombres, y entre las cosas. Puesto que si es preciso nombrarlas despacio, según leemos en el poema al que más arriba hicimos referencia, tal necesidad se funda en el deseo de tender el sueño espeso de la "memoria", "el canto llano" y la utopía. Como escalas, como jerarquías que desisten del atiborramiento y de las falsas fantasías las cosas asumen un orden por el canto. En la canción ellas se ordenan y orientan en una parabólica destinación de su sentido el destino de una ascensión que se alimenta de caída, vaciamiento y pobreza.

Desde "el son de la madera" hasta "los hierros armoniosos", entre la cerrada noche y la iluminación recia y alegre, se nos brinda este pasaje que abre como valor más absoluto la destinación. Son las cosas destinadas a elevar en las manos los sonidos oscuros, en los nombres la madera y el bronce del hombre, en las campanas la trascendencia de instrumentalidad que hace a la "estatura de la tierra". Antes que la voluntad de perduración, o el mero testimonio de alguna realidad, el "canto llano" pone así en presencia el drama ético de los nombres que soportan el poder sagrado de crear, sucumben o se exceden frente al estatuto real de las cosas. En ese drama marcado por la carencia o el exceso parece insistir sin pereza el valor irreductible del poetizar, la tentación de *alabar* como custodio el afuera de la lengua²⁹, escena en la que se presenta a la nominación como vindicación del vacío transformado en una suerte de maná o de alzamiento.

Por las cosas esenciales sostenemos la orientación, un dirigirnos hacia aquello que cuida como suprema verdad los reversos más claros de nuestro límite. Son las cosas las que se encaminan y encaminan en su sobriedad o pasividad luego de los buenos usos, los requiebros y los fracasos. Para ello basta pensar en la invención de afianzamiento en el mundo que fundan los movimientos centrípetos y centrífugos, de comunión y de laboriosa soledad trazados por los utensilios en "Las herramientas todas del hombre", texto paradigmático del *Muestrario* del mundo o libro de las maravillas de José Severino de Boloña. Es la "pompa" ceñida tras los giros, los que en danza amarrada por momentos a la "tournoire" de César Vallejo³⁰ han probado la noche, la solemnidad y la alegría del silencio o la hondura del pecho en calma hasta la súbita singularidad que estalla sin estallar, más allá de las dudas y las semejanzas: dicha de un decir que al cantar graba, abriga la excelsitud de la nada. ¿Puesto que, cómo es posible pensar tal excelsitud del "canto llano" o la exposición del inventario de los poderes y fracasos del hombre si no es en los términos de un absoluto literario³¹, ya que de "las jerarquías cerradas" del pensamiento o del "suave pensamiento de la fronda"³² se nos habla? y ¿cómo interpretar, además, un movimiento de sucesión o dispersión que, como insinuábamos antes, rechaza la idea de progreso para proponer, en su lugar, la de una pesantez paciente o la fuerza de otro tiempo que se hace como serie y en amalgama?

En el "Breve envío que hace un autor al otro", luego de los "Avisos de don José Severino", leemos:

«Incierto dios de las ensoñaciones
dime si al Artesano le complace
que a tientas doble sus ilustraciones
de no sabemos qué - ni quién las hace»³³

Este 'doblar las ilustraciones', se nos propone como una rica propalación de la herida que puebla el misterio. Nos es propuesto como el juego más serio de enfrentar y cruzar quiasmáticamente ilustraciones para no saber qué ni quién las hace, pero al mismo tiempo se nos ofrece como arte de extrema rigurosidad y con-formación. En el seno del "Así" -tal es el título del texto-, espacio de un único modo estilizado de decir, modo que proponen las viñetas de Don José Severino de Boloña, por ese irreductible decir que abre el golpe y la condensación ceñidos en el grabado, se despliega el abismamiento. Y si la confrontáramos con otros momentos de esta

obra, tales como el poemario de 1949, al que ya hicimos referencia, tal vez podríamos inferir que asistimos a una suerte de roturación, de reinscripción del retorno de una escena que hace del poder configurante del lenguaje, una suerte de obsesión plena.

Al sostener tal proposición nos basamos en la hipótesis por la cual los efectos de transparencia de la lengua poética de Diego merecerían, en primer lugar, ser leídos contra el telón de fondo de la propensión irreductible a emblematizar del Barroco, y sobre las proposiciones más que agudas que elaboraron los origenistas a propósito de la "expresión americana"³⁴, la refutación teórica del "lenguaje figurado" en su polémica con la Escuela estilística española y el diseño imaginario de la cubanidad³⁵.

Entre la escena que antecede la experiencia de nombrar las cosas - momento cenital de *En la calzada de Jesús del Monte* - y el incipit del *Muestrario*... se abre una vasta criptografía que hace de la "memoria del Padre" un encuentro con lo inefable. De un lado el tópico de la mesa, con el pan y el agua pura, motivo eucarístico recurrente en la obra de Diego que reinscribe el sitio augusto -singularísimo- en tanto se trata de un "sitio expuesto"³⁶, con los oficios de la primordialidad sagrada de un origen perdido³⁷. De otro lado, el trazado de un teatro del mundo, donde no habrá de cesar el trabajo de barrado entre lo finito y lo infinito, la perpetua mostración, la perpetuidad jugada en el seno de la anfibia. En este retablo en el que actúa una única manera de decir que dice por la manera, pero donde se resguarda, sin embargo, la más alta pluralidad, cierto gesto demiúrgico opera con "los modos más cabales de ser". Se nos propone preguntar "por qué van juntos ángeles y dones/ de conjunción tan inestable y rara"; pero, al mismo tiempo, se nos propone responder antes que con las razones, con el misterio.

Ambas escenas conjugan en su separación el acto en el que la tragedia ha de ser ficción nuestra y hallazgo del más valioso don. Instante de la costumbre en el que somos despojados de certeza, se diría, para abrir el espacio de la reminiscencia interior: las zonas más ricas por lo menesterosas que ofrecen la herida y la pérdida. De allí que el grabado se nos presente como la posibilidad de fundar un lugar postrero: como la más plena destinación en la celebración de un decir que sabe hacer con los vestigios de otro, otro tiempo. De allí, también, que el diálogo con la ausencia fulgure en cada dibujo que libera la imaginación como una

suerte de estancia breve de las peripecias del ser. Puesto que, en más de un sentido, en la conversación que abren los textos poéticos y los textos icónicos del *Muestrario*... se reinscribe el periplo propuesto *En la Calzada*: son "las estaciones del año" como instantes de epifanías. Ellos nos ofrecen, además, el horizonte de devenir otro a expensas de la contemplación, o de ser el reciente por la capacidad extasial, bestial, de la tardanza. Este ser tardío, entonces, que rítmicamente se ciñe y se pierde en la alabanza de Diego aprende a mirar, a contar, a nombrar y a soñar lejos de los sueños de la utilidad. Por el contrario, es en la íntima compenetración que le propone la ética destinación de los oficios, o el "sabor difícil de cruzar de la materia" -ya se trate del duro nudo en que cae la madera del cuerpo cuando duerme, o de la mudez de los cristales; de la limpieza de la piedra o de la extrañeza de estar de las mamparas- donde las criaturas son capaces de fundar el horizonte irreductible del misterio. Ese horizonte no sólo nos incita a trascender lo más menesteroso de la realidad. También nos invita a rasgar la superflua opacidad de los fenómenos, a soñar, en el sentido absolutamente material, real, del término con la resistencia que abre la diatriba más sutil frente a las amenazas de la unanimidad y de los dogmas, que tiende en su apartamiento, el decir del poema.

Desde los hallazgos que despliega el vigor de la musicalidad de la frase, - "el sonido del sentido"³⁸ que según Diego habríamos perdido -, hasta el sopesamiento de las distintas texturas jugadas a configurar un diálogo indomeñable entre los hombres, los ángeles, los niños, las cartas de azar y las bestias, la obra de Diego escenifica la dimensión crítica y utópica, invulnerable, a la que accede, a cada paso, una búsqueda de frontera.

A través de aquellos haces se abre la palpación de la monstruosa ambigüedad con la que, para saber por medio de la poesía, se invisten algunas figuras. Pero también se ausculta la dimensión sagrada de un tiempo ajeno al imperio de la causalidad, la unión indecible de la vida y el sueño³⁹, o los avatares de la atracción que invitan a permanecer en el seno de la magia: "... esa inocente disponibilidad, esa tranquila indiferencia y bienestar que es todo el ser del Instrumento", según leemos en la "Introducción y Homenaje a Don José Severino Boloña"⁴⁰.

Diego abre la escena augusta, por momentos fuertemente asentada en la arquitectura de una serie de "jerarquías cerradas" o en la creación de ámbitos retóricos⁴¹, en la cual se hacen y relatan para

nosotros los henchimientos de las preguntas y los golpes del azar. Relación de unas huellas, se diría, que han sido sonsacadas en las revueltas del esplendor desatado por el hallazgo de felicidad que brinda la configuración de un horizonte siempre preservado como enigma o la posibilidad de hacer visible algún instante de la existencia. O reconocimiento del terror, podríamos sugerir, que a veces se deja trazar como una suerte de escudo. "Mi nombre -escribe en "Historia del negro haragán"⁴² -, mi palabra escrita en las letras holgadas, limpias, como una estela o huella de luz en lo oscuro, revelaba mi imagen al fondo del espejo y del sueño. Qué hondo estremecimiento era en el mueble, como una piedra que, lanzada dentro de un lago, va allí labrando ondas cada vez más grandes, hasta hacerse infinitas...". El nombre propio irradia impropiedad en la fijeza, las ondas de una aventura que asimismo valen como amable crueldad con la que tachar los fantasmas o como la consumación de algún desencanto desatado por la pasión del hombre en el juego, el amor elocuente por los detalles y el cuidado de la feérica distancia en que yacen las versiones más grotescas, dinámicas y entrañables de la infancia. «Como el San Jorge de las ilustraciones, negro y blanco, -leemos en el mismo relato- eternamente inmóvil, quieto siempre, con el dragón dormido a sus pies, o como el San Jorge que se inclina sobre el agua gris del grabado, sobre flores negras, y mira los inconcebibles peces de aquella agua de otro mundo, la tarde terrible y mía era un dibujo al que iba a entrar yo, en cuanto pasase las puertas, para ocupar mi puesto tranquilo e inmóvil: nadie podría cambiar una línea de la ilustración de mi victoria, donde estaría la torre, destrozada, a mis pies, como perro cansado y vencido...»⁴³. Puertas a un tiempo las más graves y sencillas, las imágenes del recuerdo señalan la vida apartada del hombre que, para no renunciar a su humanidad, al mismo tiempo no debe renunciar a la terrible inocencia del niño.

A expensas de una lengua transparente puesto que hace transparecer la conquista breve pero plena de lo que en ella se ilustra, Diego busca el conocimiento primordial de zonas que permanecen ocultas en su microscópico paso⁴⁴, huella de absoluto ascendida a ceñir el espesor del tiempo y de las acciones, cerca de "la vigilia del sueño"⁴⁵.

Enfrentadas al mundo de las apariencias, las cosas - ya se trate de las "sábanas familiares", de una "casa perdida", de "los zapatos viejos", "del perro", de los "terribles inocentes" o "del objeto cualquiera"- custodian una capacidad extrema para

revelar. Esenciales, resistentes a amonedarse -a ser cambiadas por otras - pero maleables, puesto que condensan una disponibilidad especial para metamorfosearse- ellas configuran el don plural de un secreto. A medias misteriosas, a medias luminosas desatan el deseo de seducción de lo más real, virginal, pesante o adánico en el seno de los nombres. Como "el lagarto de liviana sombra", incapaz de confundirse con la tierra, o "el viejecillo de cándido sombrero" que invisten de necesaria lejanía y de lacio abandono a la tarde.

Entonces, se nos llama a habitar la calidad irredenta de la atención y la elongación extrema del ensueño. En "Historia del daguerrotipo enemigo" leemos: "...Decidme: de qué materia están hechos el niño, las paredes, el retrato, sino de la misma pulpa eterna de los sueños, la misma que forma la noche y los días de ayer y de antes de ayer. Qué de extraño hay, entonces, en que la imagen descienda y se acerque al niño y le llame: Eliseo. ¿ Veis el peligro tremendo, el derrumbe del orden y la ley, que debo yo mantener incesantemente, como un campeón, hasta la muerte ? ¡ Ah, si la imagen desciende y llama al niño, si la sombra desciende y llama a la luz ⁴⁶, si el caos desciende y estrecha al sueño! ¡Qué miserable bestezuela es el orden, qué débil corazón el suyo!..." ⁴⁷. Pero, además, se nos llama a saborear la espesa llama de espera en la que se consuma la capacidad de crear unas aventuras gozosas con las que se podría captar el horizonte luminoso por el que viven los objetos. Se trata, entonces, de saber cómo "...uniaremos los pedazos, trizas, minucias y despojos// si es que a las últimas y a tiempo, si es que a las tontas y a las locas, si es que a ciegas y al fin no aprendemos a *usar, amansar, dulcificar y manejar* las herramientas todas del hombre" ⁴⁸.

¿Pero, por qué sería necesario, según se nos dice, aprender a "usar", "dulcificar" y "manejar las herramientas todas el hombre"? ¿Cuáles son los alcances de esa instrumentalización tan poco afecta, según decíamos, al pragmatismo que desencadenan en aquella serie los efectos de una "naturaleza" donde otro orden parece hacerse necesario y evidente? y ¿qué sentido sustenta la construcción de tal jerarquía de valores donde pareciera que han sido borrados los juicios o los atributos morales, para presentar, en su lugar, un modo de existir que se quiere tan indómito como carente de equivalentes?.

En principio, parece posible señalar que aquella serie de acciones -próxima en la poética de Eliseo Diego al diálogo que en el saber por la poesía abre la labor de la mirada⁴⁹, la enumeración y la nominación, según estamos intentando describir -

nos propone que no todas las cosas son nada más ni nada menos que eso: una cosa. Y una cosa, aquella que necesita "una lámina de cada clase" ⁵⁰ es esencialmente aquello que está sobredeterminado por la monstruosidad. Pero la monstruosidad no significa necesariamente algo del orden del exceso ni tan siquiera del horror, aun cuando en parte cite, este último valor; monstruoso es, podríamos sugerir, todo aquello que puede permanecer gravitando porque accede a habitar o estar en otra parte: caído o altivo en su soberanía. Al mismo tiempo es monstruoso aquello que por la intensidad de su autonomía está dado a transparecer, a exponerse, a darse a ver. Pero, además, es monstruoso aquello que le señala a alguien su límite, que sella la propia muerte como reverso claro soñado por la angustia. Tal cuestión, aprender de la sobriedad y de la desnudez en que insisten las cosas esenciales, no sólo presenta un compromiso férreo con el dibujo de las fronteras entre la obviedad y la excepcionalidad, sino también, entre el destino funcional de los objetos y el diálogo que ellos pueden abrir, cada uno en su sitio, con la ausencia. Así, "Del objeto cualquiera" ⁵¹, texto al que ya hicimos alusión y cuya atmósfera nos remite en más de un sentido a las modalidades que asume en las Mil y una noches la sabiduría ⁵² nos ofrece habitar la extrañeza a partir de la calidad casi infinita de un objeto para metamorfosearse. Extraño movimiento de intelección, puesto que él nos dice que lo más propio es lo que nunca habrá de pertenecernos; o para formularlo de otro modo: que lo más íntimo es aquello que puede sustraerse en un instante como efecto de universalidad, como salto de un frenesí dado al límite. "El sordo -leemos en aquel texto- cuyos ojos eran de águila, sorprendió en el pedestal un resorte. Al apretarlo comenzaron a danzar las doncellas. Pero luego el sordo comprendió que jamás llegaría a poseerlas enteramente, y regaló las tres danzantes a un amigo que vino a visitarlo (...) ¡Las Tres Gracias! -exclamó el sabio-. ¿Sabe usted lo que tiene? ¡Son las Tres Gracias que hizo Balduino para la hija del Duque de Borgoña!». El hombre comprendió que aquéllos eran los nombres del misterioso apartamiento que había en los rostros ⁵³ de las danzantes...».

Una cosa, podríamos entonces sugerir, admite ser percibida y situada, pero más allá de aquel gesto, admite ser sopesada como una maravilla o prodigio, siempre y cuando acepte ser simultáneamente marcada por el apartamiento que enfatiza su singularidad.

Sobreabundante por los dones que le concede

la soberanía a la que más arriba hicimos referencia, o por la disponibilidad íntima de la materia que la constituye al metamorfosearse, la nominación encarna así un plus en el decir que coexiste escandalosamente con la sobriedad evanescente de su presencia. A medias dibujo del eterno ensueño y de la incertidumbre, punto de condensación de un infinito relevo, los nombres que encarnan en la obra de Diego "la grave magnitud de la simplicidad" o el movimiento del "giro a giro hasta ganar la pompa" ⁵⁴ comparten como horizonte el ineludible sentido del misterio que reverbera entre los origenistas. Pero especialmente encarnan el ritual asiduo de la semejanza y de la distancia: una conjunción que se divide en el seno de la espera tras el acto de hacer ver, una partición que halla unitiva consumación de su deriva en la epifanía con la que se le concenden figuras y espesor, espíritu y libertad a los hallazgos de breve conquista del habla.

Doble movimiento, que en sí mismo siembra el poder de la ambivalencia antes que de la contradicción, la monstruosa ambigüedad que entre otras máscaras ofrecen en el "Muestrario del mundo de las maravillas de José Severino de Boloña" los rostros del payaso, del tiempo y del equilibrista ⁵⁵. "¡Qué bien estás todo de bestia entero./ sudado el corazón, oliendo a muerte./ qué trozo vivo de avaricia y furia!" leemos en el poema dedicado al payaso: "...¡Un delicado rostro que se esfuma/ y ya no es más entre las duras cosas/ que duran más que la belleza humana!..." ⁵⁶.

A medias seres que son cosas, o cosas observadas en la actitud de cuidar su calidad de seres, el payaso, el tiempo y el equilibrista, cifran en la extrema ambigüedad de sus figuras una permanencia furiosa: unos modos de ser aparentemente inertes, donde bulle el horizonte a conquistar las aventuras del "niño que nos mira en toda máscara" ⁵⁷. Como los amercillos que asustan en los efectos incontrolables de sus rostros, o el destino de andar a oscuras del peregrino ⁵⁸, ellos emplazan la vacilación de un tonto que es rey; el destartalamiento de lo que viene antes respecto de lo que viene después, o el anonadamiento que ofrece la simultaneidad de estar y de no estar al mismo tiempo. Se diría que son el sueño más puro y el escándalo, casi obscenos, en su nimio poder. Son la carnadura graciosa y eficaz de las peripecias de las "duras cosas" -arduas de curar, en el sentido etimológico del término- que duran, sin par cuidadas, como el silencio, la dicha o el vacío, más allá del espejo: "...una cosa es soñar el bosque de Pulgarcito -anota Eliseo en "A través de mi espejo" ⁵⁹ - y otra estar en él; una cosa es oír

hablar del diablo y otra es pasar frente a su Cueva. Las incursiones que los niños hacen por tierras de cuentos les ganan el don de mirar su casa desde lejos, don utilísimo."

Sin par: con una singularidad conquistada en el juego paradójico de la escisión y de la especularidad, el payaso, el tiempo y el equilibrista habitan el orden más inhumano. Ellos tachan las ilusiones menesterosas que ofrecen los espejos, la presencia coagulada de la muerte. Han sembrado el espacio de incertidumbre, y en la auténtica duda desnudan al hombre: lo despojan de los sueños falaces de coherencia o de identidad, de modelo y de reflejo. Así, refiriéndose al tiempo, jamás visto, a un transcurrir que escapa a la dimensión de lo meramente existente, Eliseo Diego escribe en las "Coplas del tiempo":

*"...Pues cuando más lo miramos
a este tan raro enemigo
nos abruma
cómo es también nuestro amigo,
cómo está en todas las cosas
escondido,
y vuelto aquello que amamos..."* ⁶⁰

En la poética de Diego los objetos no sólo nos proponen una especial capacidad para sustraerse y metamorfosearse a los ojos de los hombres hasta llegar a ser el reloj o la sombrilla y las peinetas de dama ⁶¹ que nos enamoran, sino que también disponen de una íntima mutación que empuja la travesía singular en la que cae la noción de destinación inmediata.

En ese sentido, hacer uso de "las herramientas todas del hombre", a las que ya hicimos referencia -ya se trate de un mortero, un reloj, o de las máscaras del rey-tonto que, como ya señalamos, sustenta el payaso- implica disponerse a saber de cierta constancia ejemplar que abre la nominación en el seno de la labor prolija de diferenciación.

Una cosa esencial, por lo tanto, es y no es al mismo tiempo, un objeto cualquiera. Tal afirmación, ligada a la vocación de Diego para argumentar con sutileza acerca de la imaginación popular, nos lleva a aquilatar los sitios en los que se abre una vigorosa interacción entre el gesto de mirar y contar (con la doble tensión de enumerar o inventariar el asombro, y de relatar o conquistar la distancia necesaria entre la voz y los acentos horrorosos que, en su intensidad, desata la observación).

Pero más allá del relato, en una anterioridad poco afecta a la cronología, el acto de nombrar -de

volver finito lo infinito- insinúa los umbrales del hombre, los rituales de costumbre poco domeñables donde es posible comprender las aventuras del ser como una cortadura. ¿ No es ese, uno de los "Riesgos del equilibrista" ? ¿ No es acaso aquél quien alza con sentido pleno de la belleza, un estar que al mismo tiempo emplaza un no estar entre barras ? "Por un filo te vas/ en el vacío/ tan contento de ser/ a sueño puro/ equilibrio y verdad/ y maravilla..."⁶² escribe Diego. Vive de milagro, en el doble sentido del término: ama la vida en libertad en el hilo corto de su trayecto y por él la festeja inaugurando otro espacio.

Lejos de lo que se supone que es un hombre a secas, esto es, lejos del ángel, del niño y de la bestia, el hombre común y el escritor, quien soporta la "carga penitenciaria de la letra", estas figuras comparten la condensación de fortaleza y fragilidad por la que se realiza la figura de todas y cada una de aquellas criaturas.

Entre los seres angélicos y las bestias, las cosas exponen el desafío de "inventariar el asombro". Cerca de la brutalidad en la que vive la inocencia terrible que porta Hans Cristian Andersen, arrojado a la intemperie de la indiferencia brutal a la que lo enfrentan los hermanos Grimm, o de la excepcional agudeza con la que él puede separar una aguja de la chatarra en el canal de Holmen. Participan del hiato con el que iluminar la realidad, como es plena la libertad que pronuncia la danza siempre irreconciliable entre la bella y la bestia⁶³. Y porque no se dejan asimilar a las criaturas participando sin embargo de la posibilidad de ser diferenciadas y jerarquizadas como aquéllas, las cosas se invisten de un fulgor irreductible: siendo del orden de lo más real se enmascaran con el poder de lo que no existe. A expensas de ese investimento, proclaman la negación de cualquier valor que se atreviera a imponerse sobre otro; más bien proclaman que es por la contigüidad labrada en el abismo que se abre entre una y otra, donde se dibuja la promesa de la distancia entre los seres y las cosas; el horizonte ajeno a la conformidad, al sentido común, a la estabilidad...

BIBLIOGRAFIA

Catelli, Nora. La expresión americana de José Lezama Lima. Tesis doctoral, en mimeo. Universidad de Barcelona, Facultad de Filología, Departamento de Filología Hispánica. Programa de doctorado: "Poética del verso y

de la prosa"; Director: Dr. Luis Izquierdo; Tutor: Dr. Adolfo Sotelo Vázquez;

Bonnefoy, Y. "El haiku". Revista Tokonoma nro 5. traducción y literatura. Bs.As., agosto de 1997. pp. 66-78. (Trad. de A. Carrera y de Silvio Mattioni);

Chiampi, Irlemar. "La Historia tejida por la imagen". La expresión americana de José Lezama Lima. México: F.C.E., 1993. pp. 9-33;

Del Barco, Oscar. El abandono de las palabras. Córdoba: UNC, Colección Tantalía, 1994;

Diego, Eliseo. Muestrario del Mundo o Libro de las Maravillas de Boloña. Madrid: Visor, 1978;

----. Prosas escogidas. La Habana: Letras Cubanas, 1983;

Díaz Quiñones, Arcadio. Vitier: la memoria integradora. San Juan de Puerto Rico: Editorial Sin Nombre, 1987;

Grüner, Eduardo. "Fragmentos de amor, de locura y de muerte". *sync* nro. 6, Bs.As., agosto de 1995, pp. 173 - 182;

Herrera, Ricardo. "Cintio Vitier: un destino matinal". Palabras a la aridez. Bs.As.: Ediciones Último Reino, 1989;

Lezama Lima, José. "Otra página sobre los Divertimentos de Eliseo Diego". Tratados en La Habana. Bs. As.: Edics. de La Flor, 1969;

López Velarde, Ramón. "La derrota de la palabra", "Predominio del silabario", "Novedad de la patria", "El bailarín" y algunos poemas tales como "El retorno malféfico", "La suave patria" y "Mi prima Águeda", entre otros, México: F.C.E., 1971;

Marty, Eric. René Char. París: Editions du Seuil, 1990;

Paz, Octavio. "Poesía de soledad y poesía de comunión". Las peras del olmo. México: F.C.E., 1971;

Pelegrín, Benito. "Las vías del desvío en Paradiso. Retórica de la oscuridad". Paradiso. México: Colección Archivos de la UNESCO, 1988;

Pereira, Manuel. "El Curso Delfico", ídem anterior;

Praz, Mario. Imágenes del Barroco. Estudios de emblema. Madrid: Edic. Siruela, 1989;

Quintero, Aramis. "La sombra y el oro en el taller de Diego". Poesía y prosa selectas de Eliseo Diego. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991;

----. "La humildad suficiente", s/r;

Sicard, Alain. "En un roce inocente de la luz". Bs. As.: Rev. Crisis, agosto de 1986;

Vallejo, César. El arte y la revolución. Barcelona: Laia, 1978;

Vitier, Cintio. "En la Calzada de Jesús del Monte". En Orígenes (La Habana) 6 (21): 52-59; primavera de 1949;

----. La luz del imposible. La Habana: Úcar García, 1957

----. Poética. 1961;

----. "La poesía de la memoria en Diego". En Lo cubano en la poesía. La Habana: Instituto del Libro, 1970;

----. Los papeles de Jacinto Finalé. Montevideo: Monte Sexto, 1986;

NOTAS:

1. Transcribimos la frase del Muestrario del mundo o libro de las maravillas de Boloña. "Único y curioso libro del ajedrez". Madrid: Visor, 1978, p. 128.

2. Este trabajo forma parte de un programa de investigación en curso, cuyo título es «Proyecto estético, imaginario nacional y modernidad en algunas experiencias poéticas en América Latina en el Siglo XX (Cuba, México y Perú)» que desarrollo para el C.I.U.N.R. Continúa algunas reflexiones inicialmente esbozadas en la sección «Literatura en lengua española» del C.I.L.H.T. (Centro de Investigaciones Literarias Hipertextuales), donde se ha publicado un web sobre el tema «El origenismo cubano». El trabajo puede consultarse en la siguiente dirección de Internet:

<http://www.bibliete.com/CILHT/idxesp.html>.

Cuenta con la coordinación general del Lic. Héctor Piccoli, Director Editorial de la Biblioteca eLe (editorial del libro electrónico). La versión que publicamos en el presente número de la Revista de LETRAS es parcial por razones de espacio. El texto original - en mimeo- tiene una extensión de 46 págs. y ofrece las ilustraciones decimonónicas de Boloña, aparecidas en la edición del Muestrario del mundo hecha por Visor. cit. ut supra. Aspecto que, por cierto, vuelve a la edición española especialmente recomendable.

3. Cf. op. cit. Uruguay, Monte Sexto, 1986.

4. Entre otros movimientos, sigo aquí el que nos propone Aramis Quintero en el "Prólogo" a Prosas escogidas de Eliseo Diego (La Habana: Letras Cubanas, 1983), y en «La sombra y el oro en el taller de Diego», prólogo a Poesía y prosa selectas del mismo autor (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991, pp. IX-XXXIV) cuando señala:

«El amor de Diego por la filigrana y el grabado minucioso, por las barajas y los días "cuyos reversos forman

las finísimas hebras doradas de los astros", no son sino la forma -una de las tantísimas formas- que tiene el hombre de encontrar el sentido trágico de la vida. Porque para Eliseo Diego, el desarrollo de la filigrana en la estampa, la fijeza y la minuciosidad del grabado, es decir, la orfebrería del mundo, la tradición miniatúresca del hombre, son la magia inocente con que éste trata de alcanzar la permanencia, de sustraerse al tiempo y la caducidad, y a la muerte...», op. cit. p. IX. Todas las citas de la obra de Diego que haremos en adelante se corresponden con aquella edición, por lo tanto, evitaremos reiterar sus datos; las citas correspondientes al libro Muestrario del mundo o libro de las maravillas de Boloña, en cambio, aluden a la edición preparada por Visor. Alberto Corazón, Editor. Madrid, 1978.

5. Cf. "En la paz del domingo", E. Diego, op. cit. pág. 14.

6. Cf. Eliseo Diego, "Calle transversa", En la Calzada..., op. cit. pág. 32.

7. Cf. "El segundo discurso: aquí un momento", op. cit. pág. 5.

8. Cf. E. Diego "La casa", op. cit. pp- 16-17.

9. Cf. E. D. "El Segundo Discurso: aquí un momento", op. cit. pág. 9.

10. Cf. "El Segundo Discurso...", op. cit. pág. 8.

11. Cf. "El Segundo Discurso: Aquí un momento", pág. 9.

12. Cf. "El Primer Discurso" op. cit. pp. 3-4.

13. Cf. E. Diego "El primer discurso", op. cit. pág. 3.

14. Cf. op. cit. pág. 14.

15. Cf. "El Segundo Discurso: aquí un momento", op. cit. pág. 4.

16. Cf. En la Calzada..., op. cit. pág. 15.

17. Cf. op. cit. pág. 30.

18. Cf. "El primer discurso", op. cit. pág. 4.

19. Tomo aquí, un movimiento esbozado a propósito de la lucidez por Eduardo Grüner en su ensayo "Fragmentos de amor, de locura y de muerte" cuando al argumentar acerca de la desfeticización de los medios y los fines del pensamiento señala la destitución de toda posibilidad de cálculo y de instrumentalización del pensar "correcto". "...Cuando la resistencia es eficaz, y no simplemente una reducción de la inquietud desestabilizadora de la pasión -escribe Grüner- a la conformidad de una paz a cualquier precio, lo es porque interroga permanentemente aquéllos estereotipos sin por ello desconocer su existencia (que es la mejor manera de confirmarlos en su inmovilidad): esa es su lucidez crítica, tan semejante a la del arte, por ejemplo el de la auténtica escritura, que parte del reconocimiento de las reglas de la lengua para introducir su estilo intranferible y singular...". Cf. *sync* nro. 6, pág. 181.

20. Propongo, aquí, un movimiento que, en más de un sentido, se constituye en una huella de escritura vigorosa de la poética de Lezama: las tentaciones del "eros cognoscente" que afirma el contrapunto entre lo estelar y lo entrañable o la construcción de una suerte de partitura musical, cuyas notas por cierto se modifican, y que se expone tendida desde la inicial "teleología de la insula-

ridad " esbozada entre el " Coloquio con Juan Ramón Jiménez" (1937) y la " Imagen de América Latina ". Puesto que entiendo que la vacilación que abre la mirada inicial de Diego en el libro de 1949, focaliza entre otros aspectos un contrapunto abierto entre la isla de Cuba y los astros, así como también, la traslación de una suerte de hálito o ánimo hacia la constelación de estrellas del firmamento en el primer poema de la calzada puede ser iluminada y ampliada con aquella otra tensión. Pero, además, porque esta labor de apertura al que apela insistentemente Diego en los movimientos más genuinos de su obra admiten ser leídos contra el telón de fondo de la teoría poética elaborada por el etrusco de La Habana. En ese sentido, en "Imagen de América Latina" de José Lezama Lima -ensayo reunido en América Latina en su Literatura, México: Siglo XXI, 1972, pág. 467; texto que, según sabemos, retoma varias de las argumentaciones ya afirmadas en La expresión americana (1957)- leemos:

"...Lo que hemos llamado la era americana de la imagen tiene como sus mejores signos de expresión los nuevos sentidos del cronista de Indias, el señorío barroco, la rebelión del romanticismo. Ahí la imagen actúa como un *quantos* que se convierte en un *quale* por el hallazgo de un *centro* y la proporcionada distribución de la energía. El destierro y el cautiverio están en la misma raíz de esas imágenes. El cronista de Indias trae sus imágenes ya hechas y el nuevo paisaje se las resquebraja. El señor barroco comienza su retorcimiento y rebrillos anclado en los fabularios y los mitos grecolatinos, pero muy pronto la incorporación de los elementos fitomorfos y zoomorfos que están en su acecho, lagartos, colibries, coyotes, ombú, ceiba, hylam-hylam, crean nuevos fabularios que le otorgan una nueva gravitación a su obra. La rebelión romántica entre nosotros es algo más que una ruptura o la simple búsqueda demoníaca de otra cosa, por el contrario se avecina y expresa la circunstancia histórica. La rebelión verbal de los grandes románticos americanos, de Sarmiento a Martí, igualan sus inauguraciones en el lenguaje con sus configuraciones como constructores de pueblos. El romanticismo entre nosotros fusionó a Calímaco y Licofrón con Licurgo y Solón(...)En la historia americana el más grande constructor y renovador del lenguaje que hemos tenido, sin duda alguna José Martí, crea una revolución en la más novedosa fundamentación. La imagen termina por encarnar en la historia, la poesía se hace cántico coral...". El subrayado es nuestro.

21. Pienso aquí en un movimiento notable que pone en escena Maurice Blanchot en ocasión de comentar la calidad del testigo o del gesto de decir la palabra como un " último en hablar" desplegado por un poema de Paul Celan, cuando habla de un tiempo que transcurre en las grietas del tiempo, el "testigo sin testigo -según leemos- al que Celan dio voz, uniéndolas a las "voces templadas de noche, voces en el momento en que no hay ya más voces sino solamente un rumor *tardío*, extraño a las horas, ofrecido como presente a todo pensamiento...". Cf. " El último en hablar " (Sobre Paul Celan). Bs. As.:

Último Reino, Revista de Poesía nro. 21, pp. 63 - 74.

22. Cf. op. cit. pág. 28.

23. Cf. "El sitio en que tan bien se está", op. cit. pág. 29.

24. Cf. op. cit. pág. 4.

25. Cf. E. Diego « A través de mi espejo », op. cit. pág. 359: «...Pero todo lo anterior y todo lo que había de venir luego, los más fantásticos personajes de mis figuraciones de niño y, barajados los días, de mis cuentos fantásticos; los conversadores de «El sitio en que tan bien se está» -tres o cuatro o no sé cuántos- y los raros animales de *Versiones* y los niños de *El oscuro esplendor*; todas estas figuras están tramadas sobre la urdimbre de mis creencias católicas. En ellas tengo, como sucede con todas las creencias y causas, muy buena y muy mala compañía; tengo a San Agustín, el primero que se atrevió con el océano de la memoria, y a San Francisco, que le escribió al sol el más hermoso poema del mundo, y con ingenua familiaridad lo llamó su hermano; y tengo al Padre Camilo, que se fue a guerrear por los pobres de su tierra y les dio la vida, probándose así el mayor de los amigios, cuyas botas de guerrillero no fuera yo digno de atarle; pero también, es verdad, tengo a Judas y a los hombres de alma gorda que van a misa y negarían su mesa al hijo del carpintero. Triste paradoja es que muchos que no creen en Cristo lo sigan por las treinta monedas, mientras otros se apartan de él para dar de comer a los hambrientos...». Por otra parte, es obvio, que en varios momentos de En la Calzada de Jesús del Monte (1949), especialmente, en el fragmento II "El Segundo Discurso: Aquí un Momento" trabajan hebras de algunos relatos bíblicos tales como los sucesos del Rey David, el descendimiento y la resurrección de Cristo, o el enfrentamiento de Caín y de Abel.

26. Cf. E. Diego "Así", Muestrario del mundo, op. cit. pág. 23.

27. Cf. E. Diego, En la Calzada... fragmento IV, op. cit. pág. 13.

28. Estrictamente hablando, nos referimos a las líneas que en el poema mencionado dicen

"... Y las campanas, jueces de voz terriblemente bella que nombran en el bronce la estatura de la tierra donde tus huesos crujen, calle, con la promesa enorme de mi muerte ... "

29. A este respecto se nos ocurre que es imprescindible consultar el texto de Fina García Marruz "Lo exterior en poesía". Revista *Orígenes*, III (16), invierno de 1947, pp. 180-186.

30. Con esta alusión, me refiero a la posibilidad de sopesar el horizonte de trascendencia, la ficción aurática del origen del alzamiento, o del henchimiento del decir en esta poética, a partir de la reminiscencia de los "grandes números del alma" esbozados en la prosa de César Vallejo como "tournoure". Es decir, como giros de intraducible radicalidad o extremosidad: huellas que no son del poeta sino de la poesía y que, según el peruano, se resisten a ser trasladadas de una lengua a otra. Allí se afirma la invulnerabilidad del tono por sobre las ideas, allí también se anuncia la evolución inconquistable de la vida por sobre la estética. Esta afirmación implica hacer

un arte para la vida antes que para la belleza, concepto que, como ya sabemos, aparece en "Electrones de la obra de arte" y en "Magistral demostración de salud pública", entre otros textos. Sin embargo, nos parece que, desde otro lugar, no es desacertado articular ciertas zonas de recurrencia de los "giros" afirmados En la calzada... como un movimiento del habla que funda abisalmente el rehacerse de la materia en el sentido de una conversación soberana y la búsqueda de "a partes" vallejana. Conversación que, como venimos afirmando, acontece más allá de la voluntad o de la intención, en ocasión en que alguien o algo se enuncia en el seno de la partición " Tendrán que oírme decir no me conozco,/ no sé quién rie por mí la noble broma,... " etc. Giros que preludian el trazo del « amplio gesto » en la pausa, en el abrazo de la noche, o el "relato" del poblamiento del aire. Obviamente, no se nos escapa el hecho de que la búsqueda de Vallejo jamás renuncia al fragmentarismo mientras que en Diego, por el contrario, tiende al esplendor retórico.

31. Sigo aquí algunas de las proposiciones esbozadas por Oscar del Barco en El abandono de las palabras. Córdoba: UNC, 1994. Especialmente " El 'peligro' y lo que salva ", y " Racionalidad y represión ".

32. Cf. E. D. "Nostalgia de por la tarde", op. cit. pp. 25-26.

33. Cf. Muestrario..., op. cit. pág. 24, el subrayado es nuestro.

34. Cf. "La sustancia de lo inexistente. Poesía, imagen e historia en la escritura de José Lezama Lima". Tesina final de la Licenciatura en Letras de Rodolfo Bonino. Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Artes, abril de 1997.

35. Al respecto me parece que es clave pensar en esa serie que se abre desde "Sobre el lenguaje figurado" de Cintio Vitier (Cf. su *Poética*, 1961) cuando discute con Carlos Bousoño y Dámaso Alonso a propósito de la tentación de las vertientes filológicas a traducir los textos barrocos, La expresión americana de Lezama Lima (1957) donde se emplaza un escenario vigoroso de argumentación a propósito de una lengua más potente en su decir que se desataría en el espacio gnóstico americano, y el mapa dado al imaginario nacional que abre el libro de Cintio Vitier de 1958, Lo cubano en la poesía. Sospecho que todos y cada uno de estos textos defienden la dimensión emblemática del lenguaje poético, su dimensión visionaria, que cuenta desde distintas argumentaciones, con el horizonte de una lengua que puede ilustrar o que puede poner en presencia el fulgor de algo que está destinado a hacer ver o a darse a ver.

36. Véase al respecto el pasaje de "Esta tarde nos hemos reunido". op. cit. pág. 282, donde se lee: " Existen, por supuesto, lugares sagrados. No me refiero a los sitios donde vivió algún santo personaje y a los que rodean las tradiciones humanas de un aura de veneración piadosa. Me refiero a sitios donde la tierra misma o las rocas están, por decirlo así, empapadas con la tiniebla de «la otra parte» (...) Sitios sagrados como el Monte de Cuarentena o el Calvario, sitios expuestos, sitios augustos; y sitios llenos de un perpetuo crepúsculo como los crom-

lech celtas..."

37. Motivo que re-aparece en uno de los más bellos poemas del mismo poemario -me refiero a "Nostalgia de por la tarde" cf. op. cit. pp. 25-26-; en el "Segundo Discurso: aquí un momento", "El sitio en que tan bien se está", y en el ensayo " A través de mi espejo " pp. 351-364, entre otros.

38. Cf. E. Diego "La música del significado". La sed de lo perdido. Edic. de Eliseo Diego hecha por Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Siruela, 1993.

39. Obsérvese que En la calzada de Jesús del Monte se abre con un epígrafe de Calderón de la Barca que dice: «que toda la vida es sueño».

40. Cf. Eliseo Diego Muestrario del mundo o libro de las maravillas de Bolofia. Madrid: Visor. Alberto Corazón, Editor, pp. 9 - 15.

41. Al respecto, comentando En la calzada de Jesús del Monte, Cintio Vitier escribe: «...En ese momento esencialmente posterior de la sobrenaturalidad y la alabanza coloca el libro de Eliseo Diego a nuestra poesía; mas no debemos olvidar la atmósfera y los caracteres ya adquiridos con que nuestra poesía necesariamente ha de condicionar los rasgos específicos de su empresa. Destacamos en primer término el impetuoso signo de su *insaciabilidad*; en seguida, el propósito visible de cuajar un *organismo retórico* cerrado y perdurable. Ambos caracteres se entrelazan para propiciar el rico y espeso equilibrio de los poemas que comentamos; y evidentemente no había entre nosotros nadie mejor dotado que Eliseo Diego para verificar esa nueva proporción que descubre un alimento poético y religioso de inesperada magnitud: la forma razonable del frenesí, el hogar fundado en los tuétanos de la aventura...» Cf. *Orígenes. Revista de arte y literatura*. La Habana, 1944-1956. Vol. IV (Nros. 19-24). Edic. El Equilibrista de México/ Ediciones Turner de Madrid. Madrid: España, 1989. p. 166.

42. Cf. E. Diego En las oscuras manos del olvido op. cit. pág. 181.

43. Cf. E. Diego, op. cit. pág. 179.

44. Huellas minúsculas en las que, en más de un sentido, parecen reinscribirse varias de las tensiones del pensamiento de Ramón López Velarde. Nos referimos a la fuerte interpelación que le impone al imperio de la lógica y a un criterio unidireccional o cronológico del tiempo la experiencia que nos ofrece, según nos cuenta López Velarde en " El predominio del silabario ", la posibilidad de escudriñar "la majestad de lo mínimo". Recordamos ese pasaje en el que el jerezano anota: " El lenguaje literario de hoy no se casa con la popularidad. Juan Ramón Jiménez ha escrito estas palabras singulares: "el ruido del mar en el teléfono". ¿ Existe algo menos popular que la facultad de emocionarse al oír el ruido del mar en el teléfono ? El roce de las ideas, el contacto con una vitrina de las piecillas desmontadas de un reloj, los pasos perdidos de la conciencia, el caer de un guante en un pozo metafísico, el esfuerzo de la burbuja, el filamento sanguíneo en una conjuntiva, el vagido de la hormiga que acaba de nacer, el aleteo de una imagen por

los ámbitos de la fantasía, el sobresalto de las manecillas al ir a ayuntarse sobre las XII, la angustia del pabito cuando va a gastarse el último gramo de cera, la disgregación del azúcar, el júbilo de las vajillas, el rubor de las sábanas de Desdémona antes de que se vierta su sangre, el recelo de las patas del conejo y de las pezuñas del venado, la pesadumbre del azogue, la espuma veleidosa, la balanza con escrúpulos, la queja repentina de los armarios y el aleluya sincopado de la brisa, no suenan bastante para ganar un plebiscito.

Los que se consagran a tales episodio minuciosos, escudriñando la majestad de lo mínimo, oyendo lo inaudito y expresando la médula de lo inefable, son seres desprestigiados...". (agosto de 1916) Cf. Ramón López Velarde. *obras*. México: F.C.E., 1979, pág. 421. Por otra parte, no parece ocioso insistir en el hecho de que el adensamiento de los escenarios que hacen a la extrañeza que impregna los ámbitos de la costumbre en "El sitio en que tan bien se está" en *En la calzada* de Jesús del Monte aparece atravesado por la mirada lópezvelardiana que se juega en el poema de 1916 "Mi prima Águeda". De igual modo, la insistencia en los lugares dados a la interioridad y el mapa de la provincia que expone aquel libro de Diego recuerdan en más de un aspecto la "provincia mental", la "suave patria" y el "retorno maléfico" de López Velarde. Como una suerte de reverso del episodio de la visita de la prima Águeda aludido en el poema del jerezano, Diego nos muestra en "Historia de la casa perdida" su opuesto no complementario en los deslices de un huérfano que en este caso atrae incestuosamente a cierta "tía" Águeda (Cf. op. cit. pág. 218).

45. Cf. op. cit. pág. 180.

46. El subrayado es nuestro.

47. Cf. "Historia del daguerrotipo enemigo"; *En las oscuras manos del olvido*. Eliseo Diego *Poesía y prosa selectas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. p.187.

48. Cf. E. Diego "Las herramientas todas del hombre", op. cit. pp. 82-85. Este pasaje bordeado como sabemos por gran número de figuritas de tijeras, serruchos, anteojos, palitas de albañiles del Muestrario de José Severino de Boloña, presenta una notable reminiscencia del texto "The House that Jack built" en el que se trabaja la proliferación de la frase a partir del agregado de subordinadas relativas, en un juego que señala permanentes reenvíos, o vínculos muy fuertes entre los referentes de cada una de ellas. Por ejemplo: "1. This is the house than Jack built; 2. This is the corn that lay in the house than Jack built; 3. This is the rat tha ate the corn that lay in the house than Jack built; 4. This is the cat that killed the rat, that ate the corn, thay lay in the house that Jack built; 5. This is the dog that worried tha cat, that killed the rat, that ate the corn, thay lay in the house that Jack built..." y así sucesivamente. Cf. A. S. Hornby *Oxford Progressive English for Adult Learners*. London University Press, Book One, 1963. pág. 101.

49. Con esta formulación pretendemos afirmar la dimensión crítica de la utopía. La capacidad de algunas imágenes de constituirse como auténtica intervención de algunas operaciones del lenguaje en la realidad. Mirada de lo real como travesía, como disponibilidad a hacer una jerarquía cerrada dada a la interioridad o atravesada por el desafío de ofrecer figurabilidad a las peripecias del ser, en el sentido místico del barroco español (del Siglo de Oro). La utopía no sólo desencadena una pluralidad indomeñable ante el discurso científico, el discurso histórico o la técnica, sino que también libera el ejercicio de apertura en la cual se trata de captar la potencialidad que late en el seno de la materialidad de la imaginación, más allá de las meras sensaciones o percepciones.

50. Nos referimos a la serie que componen los poemas reunidos bajo el título «Una lámina de cada clase» en el *Libro de las maravillas de Boloña*, pp. 33-47.

51. Cf. E. Diego, op. cit., pág. 248.

52. Nos referimos específicamente al movimiento de sopesamiento de lo real a través de los sentidos que abre el relato cuando se nos cuenta que "un ciego tropezó con un objeto que llegó a ser su única posesión sobre la tierra".

53. El subrayado es nuestro.

54. Cf. op. cit. pág. 29.

55. Nos referimos al poema VII de "Único y curioso libro de ajedrez" pp. 122-126; a "Riesgos del equilibrista" y "Otra vez el equilibrista" en "Una lámina de cada clase" y "Coplas del tiempo" también incluido en el ítem anterior, pp. 97-99.

56. Cf. op. cit. pp. 123 y 125, respectivamente.

57. La frase cita el poema VII del "Muestrario del mundo..." dedicado al payaso.

58. Véase en *Muestrario del mundo o Libro de las Maravillas de Boloña*. La Habana, 1836 - 1967. Madrid: Visor, 1978. "Peregrino", *Una lámina de cada clase*, pág. 37.

59. Cf. op. cit. p. 358.

60. Cf. op. cit. pág. 99.

61. Me refiero al texto "El juego de salón", poema agrupado en el "Muestrario del mundo...", donde leemos "...vuestros curiosos abanicos,/ cómplices de la brisa y el perfume,/ y aquellas candidas peinetas que anticipaban el roce de la viviente seda, y/ las etéreas cintas, y las flores!...", así como también me refiero al poema "A unas peinetas" reunido en el poemario "Cuatro de oros" (México: Siglo XXI, 1991) donde leemos:

"Alabaré ahora los adornos, las minucias
que escoge para sí cada muchacha.

No los collares, pendientes, brazaletes
de materias preciosas, las que suelen
durar y perdurar y tanto más
que la candida muchacha

Sino los broches, las cintas, las peinetas
de materias livianas, que se rompen,
se gastan y se acaban.

Los adornos que escoge para sí
desde el secreto de su aroma.

Tan frágiles, tan leves,
que tiembla mi corazón sólo de verlos.
Tan únicos, tan irremplazables
como el fugaz fulgor de su ser ella".

Cf. op. cit. pág. 17.

62. Cf. "Otra vez el equilibrista", *Muestrario del Mundo o Libro de las Maravillas de Boloña*, Madrid: Visor, 1978, pp. 94 - 95.

63. Concretamente nos referimos a la celebración de la magia en "Las maravillas de la Bella y la Bestia", ensayo de Eliseo Diego reunido en *Poesía y prosas selectas*. Caracas: Ayacucho, 1991. pp. 325-332.

LOS USOS ANÓMALOS DEL IMAGINARIO SENTIMENTAL (SOBRE *BOQUITAS PINTADAS* DE MANUEL PUIG)¹

ALBERTO GIORDANO

I

La estética *camp*¹, con su reivindicación del mal gusto y su culto al pasado, funciona para la segunda novela de Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, como un horizonte de posibilidad y de legitimación. A este horizonte doble remiten sus guiños paratextuales (el subtítulo *Folletín*, la designación de los capítulos como "entregas", los epígrafes que citan letras de tangos y boleros) destinados a seducir o a provocar a los lectores y a los críticos. Pero *más acá* de estas efectuaciones institucionales, de estas estrategias retóricas que se evalúan en términos de respuesta a expectativas creadas y que apuntan a la "colocación" cultural y comercial de *Boquitas pintadas*, Puig recomienza en su segunda novela experiencias narrativas singulares que exceden los códigos que las hacen posibles y las vuelven aceptables. El universo de los folletines y de las otras formas literarias triviales, como el de las comedias y los melodramas cinematográficos en *La traición de Rita Hayworth*, tiene para Puig un valor literario que no se agota en las valoraciones sentimentales y sofisticadas de la estética *camp*. Ese universo es un medio para que su *escucha literaria* vuelva a encontrarse con voces que llegan desde su pasado para hablarle de y desde un mal gusto que insiste en fascinarlo. Si en *Boquitas pintadas* se muestra algún interés de Puig por los folletines, ese interés no tiene que ver simplemente con las convenciones del género ni con la posibilidad de criticarlas, sino más bien con las relaciones múltiples (posiblemente más complejas que las que se advierten desde un punto de vista sociológico o ideológico) que establecían con el imaginario folletinesco los sujetos (que la narración transforma en voces) de una determinada época. Puig se "sumerge" en el universo de la literatura trivial para interrogarse, narrativamente, por lo que pasa con esos lenguajes degradados, con

esas retóricas excesivas en el mundo pequeño-burgués de las décadas del '30 y el '40, *tal como él lo recuerda* (es decir, *tal como él todavía lo escucha*); para interrogar cómo se articulan las creencias melodramáticas con las que presupone la circulación de los otros discursos sociales; qué ocurre en el encuentro de las interpelaciones que individualizan a los sujetos desde las morales de la conveniencia social y desde las codificaciones de lo sentimental y lo sublime; qué fuerzas dominan sobre otras, qué voluntades de poder y qué ejercicios de resistencia se efectuaban en la enunciación y en los enunciados de esas voces.

Para Puig, que declaró en una entrevista no haber leído jamás uno², los folletines son, en el momento de subtitular *Boquitas pintadas*, algo más que objetos *camp*, algo más que testimonios de la actualidad de sus gustos anacrónicos: son emblemas de una época que le habla a través de voces vulgares, ganadas por el resentimiento y la infelicidad, expropiadas por la cursilería, pero que él transforma en presencias literarias cuando se le imponen (y las impone) como irresistibles. La época de los folletines, a la que *Boquitas* remite desde su subtítulo, no es simplemente la Argentina de las décadas del 30 y del 40. Del mismo modo que lo que Puig escucha escribiendo no es la voz de algo en general (una clase social, una ideología, una doxa), sino algo irreductible a la generalidad que domina en todas las voces, la época a la que volvió dos veces para comenzar su literatura es una época definida por una trama de relaciones singulares. "El sujeto al que Puig le da la palabra --escribe César Aira³-- es plural: yo lo llamaría 'la época de la juventud de mi madre'". Las voces que salen al encuentro de Puig para reencontrarlo con la fascinación de su infancia (su fascinación por el mal gusto, por los chismes, por las banalidades) son múltiples, no porque sean

muchas sino porque en cada una habla una multiplicidad de afectos en tensión, de relaciones heterogéneas. Más que por su referencia a un estilo o a una ideología de época definidos en términos puramente históricos, la multiplicidad de estas voces encuentra su unidad paradójica (porque es fuente de dispersión) en una figura que es ocasión tanto de atracción como de rechazo: la madre⁴. La "época de los folletines" que habla en *Boquitas pintadas* es la época del aprendizaje de la lengua materna (la lengua en la que hablan todas sus voces): época de feroces disciplinamientos y de secretas traiciones. Una época a la que no se puede dejar de volver si se quiere volver a experimentar el vértigo y el goce de la extrañeza, el deseo de fugarse. ¿No tuvo que volver Puig al castellano, después de intentar con el inglés, para poder escribir su primera novela, para poder transformarse recién entonces en un *extraño*, en un auténtico "extranjero"?)

Más acá de la "relación extremadamente sentimental" con el pasado, del culto a la nostalgia que caracteriza a la sensibilidad *camp*, en la escritura de *Boquitas pintadas* insiste un vínculo apasionado, demasiado intenso como para poder ser recuperado sentimentalmente, con unas voces que no dejan de pasar, que no dejan de tensionar, entre la fascinación y el rechazo, la escucha literaria de Puig. Desde la *inactualidad*⁵ del acontecimiento de esa escucha, desde el misterio de una proximidad con el mal gusto del sentimentalismo que desborda y se sustrae a la actualidad del gusto *camp*⁶, Puig narra los diferentes modos en que unas voces femeninas adhieren a los estereotipos de la cultura folletinesca, para experimentar tanto con las fuerzas de sujeción que actúan en todo acto de creencia como con las fuerzas de suspensión, de desprendimiento, que se afirman secretamente en ciertos actos de creencia anómalos. Una *microfísica* del acto de creer en el valor de los estereotipos triviales en la que se realiza una *micropolítica literaria* de los usos del mal gusto que desterritorializa el sistema de valores de la estética *camp*.

II

Como ocurre alguna vez con todos los personajes femeninos de *Boquitas pintadas*, Nené imagina un "final feliz" para su historia de amor con Juan Carlos apropiándose, hasta de sus mínimos detalles, de una escena romántica vista en alguna película o leída en alguna "novela rosa". Se imagina encarnando el papel de una heroína resuelta, apasionada, mientras se distrae por un momento, sin consecuencias, de sus preocupaciones "reales". El

jueves 23 de abril de 1937, aproximadamente entre las 19:30 y las 20 hs, después de secarse las manos y de comprobar que el jabón barato no se las había dejado con olor a desinfectante, Nené "pensó en que la madre de Juan Carlos volviendo de la novena los saludó sin entusiasmo el domingo a la salida del cine, pensó en la muerte natural o por accidente de la esposa de Aschero, en la posibilidad de que Aschero la pidiese por esposa en segundas nupcias, en la posibilidad de casarse con Aschero y abandonarlo después de la luna de miel, en la cita que se daría con Juan Carlos en un refugio entre la nieve de Nahuel Huapi, Aschero en el tren: en bata de seda sale del retrete y se dirige por el pasillo hacia el camarote, golpea suavemente con los nudillos en la puerta, espera en vano una respuesta, abre la puerta y encuentra una carta diciéndole que ella ha bajado en la estación anterior, que no la busque, mientras tanto Juan Carlos acude a la cita y llega al refugio, la encuentra con pantalones negros y pulóver negro de cuello alto, cabellera suelta rubia platinada, se abrazan, Nélica finalmente se entrega a su verdadero amor. Nélica pensó en la posibilidad de no secar el piso del baño. Después de vestirse lo secó."⁷ En un momento de distracción, en el que la vulgaridad de lo cotidiano deja de ser el único principio de realidad, Nené "se deja llevar" por su imaginación, pero no llega demasiado lejos. Para poder transportarse hasta la consumación sexual y sentimental de su amor con Juan Carlos en un refugio patagónico, se exige pasar antes por un matrimonio y una luna de miel con el doctor Aschero y, previamente, por la muerte, accidental o natural, de la mujer de su futuro esposo. La falta de imaginación con que imagina Nené su entrega al verdadero amor se demuestra no sólo en lo convencional de la puesta en escena (el "glamour" obvio del vestuario y el decorado), sino, fundamentalmente, en la imposibilidad de dejar de responder, aún en un contexto tan irreal y apasionado, a lo que ordenan las conveniencias morales. Nené puede imaginar a Juan Carlos viajando hasta las nieves de Nahuel Huapi para encontrarse, definitiva y espectacularmente, con ella, pero sin embargo no puede imaginarlo no reprochándole, aún en esa circunstancia, la falta (real) de su virginidad. Antes de permitirse imaginar el triunfo del amor y la pasión, necesita imaginar un casamiento de conveniencia con el único hombre que no podría reclamarle la virginidad perdida, para legalizar su situación y estar segura entonces de que nada podrá interponerse entre ella y su felicidad. Incluso cuando se trata de fantasear en términos ideales, para poder

hacerlo, Nené no puede dejar de calcular en términos miserables.

Los personajes de *Boquitas pintadas* son inconsolables. No pueden encontrar consuelo en el imaginario sentimental, al que sin embargo ocasionalmente se adhieren, porque están en todo momento demasiado conscientes de que se trata nada más que de imágenes, de representaciones deseables pero ilusorias. La realidad, que debieron dejar en suspenso para poder "abandonarse" a la imaginación, los reencuentra rápidamente en el mismo lugar en el que la dejaron (reencontrándolos con sus carencias y sus desdichas) o, como en el episodio de Nené que acabamos de comentar, continúa ejerciendo su influjo incluso mientras la imaginación actúa.

La novela de Puig es una crítica del funcionamiento del imaginario sentimental y melodramático, al que muestra al servicio del disciplinamiento social: como un código convencional al que alguien debe sujetarse para, distrayéndose de la realidad, soñar despierto con un destino sublime y para impostarse ante los demás como se supone ellos lo exigen, como una persona "sensible". Aunque a medias, es decir, con menos fuerza que con la que adhieren a los lugares comunes de la conveniencia social, los personajes de *Boquitas pintadas* creen en los estereotipos folletinescos *porque tienen que creer*: sus identificaciones con la cultura del sentimiento son una de las tantas formas en las que responden al mandato de individualizarse en términos convencionales; los estereotipos sentimentales son una ocasión más para que actúe sobre ellos la "voluntad de querer-asir" (Barthes) que domina en la circulación de todos los discursos. Pero algunos de esos estereotipos en los que se efectúa el trabajo de disciplinamiento social, el del "final feliz" por ejemplo, pueden ser también, en ciertas circunstancias particulares, la ocasión de un desvío de lo convencional, de un movimiento extraño que no se deja apreciar en términos de sujeción a los imperativos de la realidad (social, moral). A veces las voces que narra Puig usan los lugares comunes triviales sin una finalidad precisa pero de un modo tan singular que exceden, sin proponérselo, el límite que fijan los usos codificados en términos de respuesta, que abren esos lugares comunes "hacia intensidades inauditas"⁸. El imaginario producido, o mejor, experimentado en esos casos se afirma como otra cosa que un doble negativo de la realidad, como algo más que un sustituto consolador ineficaz: se afirma como otra realidad, como otra dimensión de la realidad.

Roxana Páez⁹ ha sabido llamar la atención sobre un momento excepcional de *Boquitas pintadas*: el "monólogo interior" de Nené narrado en la "Decimoquinta entrega", la escritura del pensamiento de Nené mientras viaja en ómnibus desde Cosquín a La Falda. Acaso porque siente que ya "no tiene nada que perder" (acaba de dejar su casa y de separarse de su marido, después de que este recibió, de manos de Celina, las cartas que ella le escribió a la madre de Juan Carlos confesándole sus desdichas matrimoniales), o, lo que es lo mismo, que ya no tiene nada real que ganar, Nené se abandona a su pensamiento casi sin reservas, trama en lo imaginario una realidad melodramática más potente que cualquiera de las realidades que sirvieron hasta ese momento de referencia para sus palabras (incluida la realidad de las convenciones del melodrama). Acaso porque siente por primera vez que se desplaza, o, lo que es lo mismo, que está por primera vez fuera de lugar (fuera de su lugar de esposa, sin un lugar reconocible), Nené experimenta, desde su interior, la presencia de un más allá de las representaciones familiares; traza, desde su borde exterior, las fronteras que separan y "protegen" a su mundo de otros mundos extraños. Sí, como suele decirse, nunca se llega tan lejos como cuando ya no se sabe hacia dónde se va, la imaginación de Nené llega hasta el límite de sus potencias cuando ella se entreduerme en mitad del viaje, cuando la pérdida de dominio de la conciencia se vuelve casi completa, y puede experimentar otra frontera imposible (imposible de experimentar si se está, simplemente, de uno u otro lado), la del encuentro sin reunión de la vigilia y el sueño.

Nené viene de encontrarse con la viuda Di Carlo, la mujer que acompañó a Juan Carlos hasta su muerte; viene de conocer la última habitación en la que vivió su amado y de oír, de boca de la viuda, que ella, la buena de Nené, era la única mujer con la que Juan Carlos había pensado casarse:

"...-Mientras que de usted hablaba siempre bien, que fue con la única que pensó en casarse'... Señor que estás en el cielo, eso Tú lo has de escuchar ¿verdad que Tú no lo olvidas? 'A LA FALDA 40 KILÓMETROS' sin rumbo voy ¿hacia dónde? sin rumbo.. '-¿Y qué más decía de mí?... -Y, eso, que usted era una buena chica, y que en una época se iba a casar con usted'... ¿conmigo? así es, conmigo, que solamente a él amé en la vida, 'GUÍE DESPACIO CURVA A 50 METROS' ¿y al corazón quién lo guía? porque sin que nada nos lo haga sentir se oirá un clarín a lo lejos, y cuando aparezcan los ángeles buenos en el cielo azul, de

oro los cabellos y los vestiditos todos de organdi '¿LO MEJOR DE CÓRDOBA? AGUA MINERAL LA SERRANITA' ¿lo mejor del cielo? muy pronto los ángeles me lo han de mostrar ¿adónde me llevan? la tierra abajo quedó, eclipse de vida en la tierra, las almas ya vuelan hacia el sol, eclipsase el sol de repente y es negro el cielo de Dios. A lo lejos un clarín se oye ¿anuncia que quien mucho ha amado por su ser querido no habrá de temer? tinieblas sin fin del espacio, y los ángeles ya junto a mí no están... 'GRAPPA MARZOTTO, LA PREFERIDA EN LA ARGENTINA' ¿y yo de quién soy la preferida? ¿lo seré en la muerte si no lo fui en la vida? (...) y en nombre de este amor y por el bien de él propongo un trueque a Dios, 'GUÍE DESPACIO, CURVA A 70 METROS' si yo habré de salvarme antes ha de salvarse él ¿estará cerca o distante? esas nubes de azabache entrever dejan un cementerio blanco, creo reconocerlo... (...) junto a una humilde tumba de pie está mi padre, se me acerca y me dice que en nombre de Juan Carlos y por mi bien me dice adiós, con un beso en la frente ya se apartó de mí y del brazo de mi madre se alejan paso a paso ¿y es cierto lo que veo? sus pasos polvo elevan, ¿los muertos recobraron su bagaje carnal? ¿dónde estoy? ¿quién soy? ¿quién fui? ¿Dios ha absuelto a mi alma de toda culpa y cargo? yo viví entre espinas herida sin saber de un momento de amor, si Juan Carlos se acerca y me dice 'querida', todavía sangrante me arrancará cual flor. Juan Carlos, si puedes tú con Dios hablar, que olvidarte no puede te responderá, ...la vida, con sus platos sucios y pañales y los besos de otro que debí esquivar ¿pretendió la vida de este modo tu amor borrar? ja, ja... pero tú, quién sabe hacia dónde irás, quién sabe a cuál de tus ex novias hoy elegirás..."¹⁰

Aunque no se trata de un producto artístico, hay tal pretensión de "belleza" en este monólogo de Nené, tal interés por lograr un efecto "decorativo" a través de las palabras, que puede decirse que el pensamiento se desenvuelve según un impulso *kitsch* irrefrenable. El exceso de los signos más vulgares de poeticidad¹¹ habla con elocuencia de su deseo de construir un discurso que parezca suntuoso y conmovedor, de su pretensión de elevarse por el pensamiento hasta las cumbres de lo sublime y lo bello. Pero es tan irrefrenable el mal gusto de Nené por lo que ella supone es de buen gusto, que sus palabras desbordan el cauce de la mera cursilería sentimental y producen, en lugar de una imagen simplemente conmovedora y agradable, una especie de "monstruo". A fuerza de excesos, Nené inventa

una forma monstruosa de la cursilería, algo similar a lo que Gómez de la Serna¹² llamó "cursei perpetuable o sensitivo" o "cursei "naturalmente exagerado" (el de quienes actúan "por su propia turbulencia sentimental"), para diferenciarlo del convencional "cursei sensiblero", el de las imposturas sociales. Nené se excede no sólo porque usa demasiadas formas cursis, sino fundamentalmente porque las usa de un modo excesivo, demasiado intenso como para no transformarlas.

Los diálogos imaginarios de Nené con Dios, con su padre y con Juan Carlos (modalizados por formas de invocación al otro tomadas de las oraciones religiosas y de las letras de los boleros "Nosotros", "Una mujer" y "Perfidia") y el relato imaginario de la consumación de su matrimonio celestial con Juan Carlos (que es una transposición melodramática del dogma cristiano de la "resurrección de la carne")¹³ se producen en simultaneidad a-paralela con la permanencia de la realidad, representada por la continua aparición de los carteles que, desde la orilla de la ruta, señalan destinos, anuncian cambios de dirección o publicitan los productos de la zona. Mientras que la realidad sigue en su lugar, como una serie de lugares establecidos que hay que recorrer para llegar al destino previsto, la imaginación de Nené se mueve en un sentido imprevisible, experimentando sus posibilidades. Y cuando lo imaginario y lo real se encuentran no es para que aquel quede anclado a la presencia obvia de este, sino para que, por el contrario, la imaginación recomience su marcha a partir de una transformación de la realidad: la transformación del mensaje de cada cartel en una interpelación personal, dirigida al corazón del imaginario amoroso de Nené ("A LA FALDA 40 KILÓMETROS' sin rumbo voy ¿hacia dónde? sin rumbo..."; "GRAPPA MARZOTTO, LA PREFERIDA EN LA ARGENTINA' ¿y yo de quién soy la preferida?"). Si la "consolación" supone un dominio de la realidad sobre lo imaginario --que sólo existe para suplir o enmascarar una carencia real--, en la imaginación excesiva de Nené lo imaginario se libera del peso de lo real, no se deja explicar completamente desde él (desde los códigos morales, ideológicos y estéticos que le fijan a la subjetividad de Nené un lugar en la realidad), se impone como heterogéneo. La imaginación de Nené se desenvuelve según una legalidad propia: la de su pasión (que es, en primer lugar, pasión por lo cursi), pero no para perder toda relación con la realidad sino para, a partir del alejamiento en el que lo imaginario se constituye, proyectar sobre la realidad una nueva luz, una luz

extraña que la haga aparecer de un modo inaudito.

Aunque las construye con los mismos discursos triviales y estereotipados que modelan su sensibilidad de mujer pequeño-burguesa (el discurso del catecismo y el de los melodramas), en estas fabulaciones excesivas de Nené oímos su voz como hasta entonces no la habíamos oído, nos hacemos sensibles a la presencia de fuerzas enunciativas que inquietan, desde dentro, la trivialidad de los estereotipos. Oímos en su voz algo diferente, diferente no sólo de lo que podemos oír en las otras voces femeninas alienadas en los mismos lugares comunes, sino también de lo que podemos oír en esta misma voz cuando la dominan las exigencias de responder a la realidad (a lo que, por obediencia, se supone que es la realidad) en sus propios términos. "Juan Carlos, si puedes tú con Dios hablar, que olvidarte no puedo te responderá, ...la vida, con sus platos sucios y pañales y los besos de otro que debí esquivar ¿pretendió la vida de este modo tu amor borrar? ja, ja...". Nené no se conforma con imaginarse protagonizando una historia de amor como la que cuentan las letras de bolero, imagina su reencuentro con Juan Carlos escribiendo ella misma una de esas letras, la letra de un bolero atípico, en el que se mezclan las vulgaridades más nimias (los platos sucios, los pañales) con sus deseos de sublimidad. Nené sujeta su pensamiento a exigencias "poéticas" de metro y de rima (piensa en versos) para liberarlo de la oposición simple entre lo vulgar y lo sublime instituida en la realidad. Se sujeta a lo anómalo (un discurso que mezcla en forma inaudita lo poético y lo prosaico) para desprenderse de lo convencional. Escribe --parafraseando el comienzo de "Perfidia"-- una letra de bolero en la que el romanticismo se contamina con las vulgaridades cotidianas para decir su creencia en el poder del amor a pesar de todo. Nené dialoga imaginariamente con Juan Carlos inventándose un estilo de interlocución en el que los amaneramientos *kitsch* transmiten, no el encanto vulgar e impostado de unos sentimientos "agradables", sino la afirmación crispada de una voluntad secreta¹⁴, irrealizable e inconforme: un "flujo pulsional destemplado"¹⁵ que precipita el encadenamiento de los "versos", de las sensiblerías, hacia una carcajada brutal ("ja, ja...").

Más acá del sentimentalismo y del resentimiento, de las afecciones que la inmovilizan a los lugares comunes desde los que hablan todas las voces, la voz de Nené se singulariza en un uso anómalo de las formas triviales. Este uso supone una creencia en el poder de transmisión de esas formas estereotipadas que desborda la creencia en

su poder de representar verdades morales y estéticas socialmente convenidas. Una creencia anómala en la autenticidad de lo cursi, irreflexiva e indisciplinada, que resiste a cualquier criterio de veridicción, a cualquier interpretación en términos de falso o verdadero, porque extrae sus fuerzas, no de una certeza, sino de una convicción. "Cuando la pasión surge --escribe Alberto Laiseca, a propósito de *Boquitas pintadas*¹⁶--, la cursilería se destruye." Cuando la pasión de Nené por ciertos estereotipos surge, se destruyen los estereotipos de la pasión. La creencia apasionada de Nené en la cursilería, en su poder de transmitir lo singular de una experiencia (su amor por Juan Carlos), descompone la consistencia de los estereotipos cursis del "amor-pasión", con los que se identifica para "consolarse" o para sentirse en falta. Nené experimenta la autenticidad de ciertas formas triviales por un exceso de creencia en sus imposturas que la pone en estado de invención. Porque cree apasionadamente en que los boleros dicen las verdades del amor (y no sólo porque es algo en lo que una mujer sensible debe creer), Nené no se conforma, como otras veces, con reproducir una de sus letras, para forzar una identificación en la que cree a medias, sino que escribe su propia letra de bolero, la que señala, de un modo torpe y cómico pero convincente¹⁷, el lugar intransferible en el que la sitúa su amor. Porque cree en el dogma cristiano de la "Resurrección de la Carne" con más intensidad que el común de los creyentes¹⁸ y, sobre todo, porque esa creencia se alimenta de un interés por el cuerpo que va a contramano de la tendencia espiritualizante que caracteriza al discurso religioso (el imaginario cristiano queda puesto al servicio de una imaginación erótica), Nené transforma la actualización narrativa de ese lugar común en una versión apoteótica del "final feliz" melodramático: "...con que la llamada Resurrección de la Carne esto era... (...) ¡Dios nos devuelve a la vida en cuerpo y alma! es la voluntad de Dios ... (...) Juan Carlos ¿me pides que junto a ti hoy me acueste? para dormir la más reparadora de las siestas ¿recuerdas que me pediste en una carta que me acostara vestida de uniforme? ¿y ese beso qué es? ¿qué significa? ¿estará permitido que me beses? ¡Juan Carlos! en este momento lo veo claro ¡por fin me doy cuenta de una cosa!... si Dios te hizo tan lindo es porque Él vio tu alma buena, y te premió, y ahora de la mano arrodillados miremos a lo alto, por entre los volados de las cortinas nuevas, junto a esta humilde camita de soltera ¿nuestro nido? y preguntemos a Dios Nuestro Señor si él nos declara, por una eternidad, yo tu mujer y tú mi marido..."¹⁹.

En la aparición de la diferencia de la voz de Nené (ese acontecimiento que, desde el punto de vista de la lectura, llamamos *la escucha de su tono*) se manifiestan las tensiones que singularizan su creencia en el valor de los estereotipos triviales; las tensiones entre la aceptación de la verdad social y moral presupuesta en los usos disciplinados de un estereotipo melodramático como el del "final feliz" (la verdad que dice que este estereotipo vale -poco- porque niega imaginariamente las infelicidades de la realidad) y la creencia apasionada en la autenticidad de la euforia que transmite ese estereotipo cuando se lo usa de un modo anómalo, desprendiéndolo de las codificaciones sociales y morales (la autenticidad de la afirmación de un mundo imaginario, envuelto en el estereotipo, que vale porque es un mundo heterogéneo a la realidad, inventado según leyes propias y secretas). En la aparición de la diferencia de la voz de Nené se manifiestan simultáneamente la singularidad de un modo de usar los lugares comunes de la cultura del sentimiento y la singularidad de una forma de creer en ellos. Y en la aparición de esas dos experiencias singulares se manifiesta, como una condición de posibilidad presupuesta en todo lo que aparece, la singularidad de la posición narrativa de Puig²⁰: la tensión irreductible, que define su *escucha literaria*, entre la atracción amorosa y el distanciamiento crítico por los imaginarios triviales. Atracción en la que se experimentan las potencias de invención de esos imaginarios subculturales; distanciamiento que revela los juegos de poder que determinan sus efectuaciones en la circulación (alienante) de los discursos sociales.

"Un gran novelista es ante todo un artista que inventa afectos desconocidos o mal conocidos, y los saca a la luz como el devenir de sus personajes"²¹. Puig inventa una afectividad excesiva, un modo extraño de creer en los excesos retóricos y sentimentales propios del mal gusto, que sale a luz en el devenir-anómalo de voces triviales. Las voces que narra Puig se desterritorializan de los lugares comunes de la cursilería pero por un exceso de sentimentalismo que impide su reterritorialización en los lugares comunes de la crítica ideológica o de la mera trivialidad. En *Boquitas pintadas* puede leerse una reivindicación *camp* del placer que dan, incluso a los lectores cultos, las formas literarias triviales. Pero puede leerse también algo más potente: la afirmación de los poderes literarios de las experiencias con formas triviales fundadas en el goce (en la atracción "misteriosa") de esas formas. Como ocurre con todo "gran novelista", la inven-

ción de nuevos afectos implica en Puig la invención de un punto de vista nuevo para formular los problemas referidos al poder de la literatura y para evaluar, por lo tanto, el sentido político de su literatura. Antes de señalar los alcances de la intervención social de *Boquitas pintadas* en términos institucionales, identificándola conforme a alguna de las evaluaciones culturales aceptables (es decir, aceptadas), hay que remontarse hasta el encuentro con los usos anómalos de los estereotipos sentimentales que singularizan a cada voz; hay que partir de los puntos de resistencia a las codificaciones sociales y morales que trazan esos usos en cada voz para experimentar, en los términos de su propia ética narrativa, lo que la literatura de Puig puede. Allí donde cada voz se da a oír en la extrañeza de su tono, en esas experiencias de suspensión de las voluntades de poder que hablan en los discursos, la literatura de Puig se afirma como una experiencia de extenuación de las voluntades de poder que actúan en las morales estéticas referidas al mal gusto.

NOTAS

1. Este trabajo forma parte de una investigación sobre "Manuel Puig: la invención de una literatura menor", que realizamos bajo la dirección de María Teresa Gramuglio (C.O.N.I.C.E.T., 1995-1997).
2. Para una caracterización de los vínculos entre las experiencias narrativas de Manuel Puig y las estéticas del mal gusto dominantes a fines de los 60 (el *pop*, el *kitsch* y el *camp*), ver Alberto Giordano: "Manuel Puig y las estéticas del mal gusto", en *e.t.c.* 8, 1997, págs. 29-40.
3. Sus vínculos con las formas del relato por episodios se limitaban a los "seriales" cinematográficos, los radioteatros y, más tardíamente, a las telenovelas.
4. En "La prosopopeya" (inédito).
5. Para una lectura de la narrativa de Puig centrada en la figura de la madre, ver César Aira: "El sultán", en *Paradoxa* 6, 1991.
6. Lo *inactual* es la dimensión temporal de lo que acontece, de lo que insiste en el presente pero sustrayéndose a la identificación con sus signos (los de la "actualidad").
7. En la que, de todos modos, se efectúa y con la que, inevitablemente, tiende a confundirse.
8. Manuel Puig: *Boquitas pintadas*, Bs. As., De. Sudamericana, 1974, pág. 55.
9. Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ed. Era., 1978, pág. 37.
10. En *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. Bs. As., Ed. Almagesto, 1995, págs. 21-23.
11. Manuel Puig: op. cit., págs. 230-232.

12. Nos referimos al uso abusivo que hace Nené de: el pronombre "tú", en lugar del cotidiano "vos"; el hipérbaton y el "se" enclítico, para desviarse de las formas sintácticas habituales; las interrogaciones retóricas y las frases exclamativas, para garantizar el énfasis; un léxico pretendidamente culto; metáforas ascendentes ("bagaje corporal") y los infaltables clichés temáticos (la marcha "sin rumbo", el amor "vencedor de la muerte", etcétera).
13. En *Lo cursi y otros ensayos*, Bs. As., De. Sudamericana, 1943, pág. 26.
14. Este relato ocupa casi la totalidad del monólogo de Nené a partir del momento en que interrumpimos su transcripción.
15. *Secreta* no sólo porque no se la comunique a los otros, sino porque es incommunicable incluso para ella misma (irrepresentable para los códigos morales y estéticos que la individualizan).
16. Roxana Pérez: op. cit., pág. 46.
17. En "Centro/periferia", en *La caja* 2, 1992, págs. 18-19.
18. Una comicidad involuntaria, que acaso pueda ser pensada desde el punto de vista de la ironía (aunque no se trata de un contraste, sino más bien de una mezcla de lo vulgar y lo pretendidamente sublime), pero que no debe confundirse con una estrategia paródica (porque el uso excesivo desborda el juego simple de la inversión de un modelo).
19. Desde el comienzo de la novela, por lo que escribe en una de las cartas narradas en la "Segunda entrega", sabemos que Nené sostiene en su creencia en el dogma de la Resurrección de la Carne todas sus expectativas de que la consumación sexual de su amor con Juan Carlos finalmente ocurra: "...cuando sea el diluvio universal, y el juicio final, yo quiero irme con Juan Carlos, qué consuelo es para nosotros, la resurrección del alma y el cuerpo, por eso yo me desesperaba si me lo cremaban..." (De. cit., pág. 32).
20. Manuel Puig: op. cit., págs. 233-4.
21. Para un desarrollo de la singularidad de la posición narrativa de Puig desde este punto de vista, ver Alberto Giordano: "Manuel Puig y la fascinación del mal gusto", en *Paradoxa* 8, 1996, págs. 46-58.
22. Gilles Deleuze y Félix Guattari: *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Ed. Anagrama, 1993, pág. 176.

USOS DE LA TRADICIÓN EN LA NARRATIVA DE CÉSAR AIRA (A PARTIR DE *LA LIEBRE*)¹

SANDRA CONTRERAS

1. Entre los estereotipos y los textos de la tradición nacional

Viaje de un naturalista inglés -cuñado de Darwin- a las tolderías indígenas, en la primera mitad del XIX, *La liebre* de César Aira vuelve a contar cuentos ya contados: el de los viajeros ingleses por la pampa, que tiene en *Journal and Remarks* de Charles Darwin su forma más acabada, y el del viaje a los indios que Mansilla consagró en *Una excursión a los indios ranqueles*. Precisamente, dos hitos en el "género", dos emergentes entre la cristalización del modelo y su refutación: el de Darwin, por el modo en que con su caudal de información, experiencias y objetivos holgadamente superior al de los viajeros anteriores, confirma a la vez que relativiza y disuelve los elementos configuradores de la serie (cf. Prieto, 87-88); el de Mansilla, por el modo en que refuta el libro de los viajeros ingleses -a través de la refutación de la representación romántica de la pampa (cf. Ramos)-, a la vez que tiene el poder de constituirse como convención narrativa de la tradición: no el viaje de la cultura a la naturaleza sino, en términos de política nacional, el viaje de la civilización a la barbarie.

Consideremos, para empezar, la reescritura del "cuento nacional" de Mansilla. Como ha sido señalado reiteradamente por la crítica, la relativización y la transformación de la dicotomía civilización-barbarie que articula la *Excursión* debe leerse como una empresa de autolegitimación contra el discurso hegemónico sarmientino, estrategia de recuperación del poder en el espacio simbólico de la palabra. En una primera aproximación y si se considera que desde el punto de vista de la organización formal retoma el esquema anecdótico elemental de la *Excursión*, *La liebre* de César Aira puede leerse como una inflexión de esta relativiza-

ción de la dicotomía. Por un lado la novela apela a definidos y claros estereotipos de identidad cultural: el inglés -el extremo de la civilización- y el indio -el extremo de la barbarie. De un lado, "un razonamiento muy inglés" (80), "la delicadeza del estilo europeo" (119), el "acartonamiento británico" (244). Del otro, señalando inclusive su condición de *estampa* convencional,

"la figura típica, estereotipada [del indio]: la chuza en una mano, las bolas en molinete en la otra, el cuerpo desnudo cubierto de grasa, las mechas al viento, la cara deformada en un grito feroz, el caballo tendido en un galope largo, sin riendas, a la atropellada" (150).

A la vez, los rasgos que en su constelación fijan estas representaciones culturales, estos bloques-valor, empiezan a intercambiarse. A relativizarse, si queremos formularlo desde la perspectiva de la *Excursión*. De un lado, a la par de la más extrema barbaridad (el puro gusto por las degollinas injustificadas, la más repugnante animalidad), la imagen de los indios se constituye incorporando rasgos de civilización: los razonamientos filosófico-lingüísticos más sofisticados, la más alta capacidad para la teatralidad y la simulación, la más extrema cortesía -diría Mansilla: "la mayor finura araucana". Del otro lado, y como remedando y literalizando los efectos de teatralidad del coronel Mansilla entre los ranqueles, Clarke, compenetrado cada vez más con la cuestión indígena, poco a poco encarna la figura estereotípica del indio. Como en un traspaso de máscaras o de disfraces, antes de revelarse que *es* indio, Clarke se *vuelve* indio encarnando y actuando su figura prototípica al modo de una figura de *estampa*:

...engrasado a la *moda indígena*, con su piel mate, sus cabellos negros que habían crecido desmesura-

damente durante la expedición, su contextura sólida, y en cueros sobre el caballo "parecía un indio más. Incluso le gustó, le daba a todo el asunto un matiz carnavalesco, de fiesta de máscaras" (196-197, subrayados nuestros).

Para acentuar el carácter estereotipado de esta transformación -que llega a su extremo cuando el sosías indígena, ataviado con sus ropas y su pipa, parecía "un viajero inglés, un gentleman, mientras él [Clarke], desnudo y chorreando, debía parecer el más miserable de los salvajes", 206)- el paso de una identidad a otra empieza a revelarse en la irrupción del *clisé* en el discurso: en medio del ataque a la tribu de Coliqueo, Clarke -dice el narrador- advierte que "tenía sed de sangre" (154); treinta páginas antes, cuando cuenta el episodio del glaciar, Clarke dice que los indios "[lo] miraban con torpe sed de sangre" (114). En el primer momento del pasaje, entonces, la novela empieza por atribuirle a Clarke el mismo *clisé* con el que, en su relato etnocéntrico de viajero europeo, Clarke había apelado a la figura exótica del bárbaro.

Ahora bien, se ha visto en la construcción de estas figuras duales -y no sólo a propósito de *La liebre* sino también a propósito de *Ema, la cautiva* o de *El vestido rosa*- un borramiento de las fronteras: la literatura de Aira -se dice- mezcla los rasgos que definen los estereotipos de identidad, los vuelve intercambiables, *in-diferentes* y, de este modo anula las antinomias, disuelve las diferencias.² Sin duda, sea que la consideremos como una forma de "micropolítica", como un "índice de despoder" o como un "poder de contestación", la literatura -también desde nuestra perspectiva- resiste las consignas, las funciones identificatorias y representativas de los discursos mayoritarios. Y sin duda también la paradoja -una de las formas básicas de la poética de Aira- constituye uno de los procedimientos privilegiados de esa resistencia al desestabilizar la lógica dual de la oposición. No obstante, cuando se convierte en el espacio de una mezcla y esa mezcla se concibe como una disolución del orden de la diferencia, la paradoja -entendemos- pierde toda su potencia, todo su efecto de tensión. La literatura de Aira abre el espacio de la paradoja cuando instalándose en el filo que separa los dos términos se constituye, por el contrario, como una experiencia y una singularización de la diferencia. En este sentido, entendemos, *La liebre* trabaja con y en la diferencia³: lejos de borrar las fronteras, la construcción de estas figuras duales marca la diferencia:

"[Clarke] No parecía inglés, pero había ingleses así,

que parecían indios, incluso eran prototípicos, eso lo había notado Rosas quien por su parte parecía un inglés de los otros, rubio y coloradote" (17).

Allí donde la diferencia parecería disolverse (el inglés parece indio) se vuelve en cambio *diferencia máxima*: los ingleses que parecen indios son *prototípicos*. Asimismo, si los vorogas eran una facción totalmente latinizada, no por eso, dice el narrador, era "menos india, todo lo contrario, algunas peculiaridades se *acentuaban sideralmente*" (129, subr. mío). Como si pasar al otro polo de la duplicidad supusiera no tanto la anulación cuanto la acentuación de la diferencia. Como Juan Dahlman, podría decirse, que en la discordia de sus dos linajes (el inglés y el criollo) eligió el de ese antepasado romántico (su abuelo lanceado por los indios de Catriel) *tal vez a impulso de su sangre germánica* ("El Sur", 525), la *vuelta* de la identidad acontece en Clarke sobre la singularización de la diferencia más absoluta: es precisamente en el momento en que decide participar de la guerra indígena ("Clarke se compenetraba cada vez más", p.184), cuando "la cosa inglesa le salía de adentro" (185).

Mencionar "El Sur" supone mencionar también aquí otros dos cuentos claves: "Historia del guerrero y la cautiva" y "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", y esto en la medida en que el pasaje de uno a otro polo de la duplicidad (la barbarización de Clarke) acontece en la *forma* -¿o según el estereotipo?- de la *revelación*, la *iluminación* borgiana: casi al modo del guerrero lombardo y de la cautiva inglesa que, dice Borges, "acataron un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, que no hubieran sabido justificar", cuando Clarke advierte que "tenía sed de sangre", advierte también que "algo más, algo desconocido despertaba dentro de él" (154). Y al modo quizás de Tadeo Isidoro Cruz, cuando Clarke se barbariza se convierte en *lo que ya es*. Ahora bien, cuando Silvia Molloy analiza estos dos cuentos subraya cómo dentro de la duplicidad y *más allá del doble*, siempre hay un tercer elemento que cuestiona, circunstancialmente, la provisoria tranquilidad de la oposición y que de este modo -desenfocándolo, dinamizándolo- determina el relato: la mirada de la abuela inglesa del narrador, quien acaso haya visto en la india rubia "un espejo monstruoso de su destino", o la pesadilla tenaz del padre de Cruz de la que no se sabe qué soñó. Tanto la mirada de la abuela como la pesadilla del padre quedan excluidos de la conjugación y de la confusión de los opuestos, pero permanecen como interpolaciones dentro de la narración, como interrogantes que abren, *potencialmente*, otro re-

lato, otra variante de la serie. Coartadas, apenas insinuadas como posibles relatos secundarios, marcan más bien, con su particularidad nunca explícita, el lugar de paso entre el anverso y el reverso iguales: constituyen el *filo* que los separa. (*Las letras de Borges*, 80-82) En este sentido quisiéramos leer el trabajo con el doble en la novela. Hay un punto en el que, más allá del doble, se interpola entre los estereotipos de la novela un tercer elemento que queda excluido de la complementariedad de los opuestos. Hay un punto en que, más que confundirse unos con otros en el traspaso de los rasgos, todos los personajes-estereotipos de la novela parecen *chinos*: Clarke -el inglés- "era pequeño como un oriental" (17); Prilidiano -el patricio- era "muy moreno, con ojos de orate, asimétricos, *chinos*" (25); Gauna -el gaucho- "debía ser medio indio, aunque por la cara amarillenta y arrugada parecía chino" (40); Coliqueo -el jefe indio- era "negro como un africano con *cara de delincuente chino*". Lo chino, lo oriental, aunque también aquí en la forma del estereotipo y en la forma de la máscara, es no obstante una línea de fuga que abriéndose entre los estereotipos, en el filo que los separa, precipita a la duplicidad en otra cosa por completo diferente. Más allá del doble -la novela no lo recupera luego en ninguna dualidad- este rasgo de orientalismo queda, podría decirse, flotando, suelto, como una diferencia pura: una *pura distinción*.

La liebre -dice Matilde Sánchez- puede ser leída como un manual de usos de la tradición. Más que una recreación, una modalidad de la cita o de la reescritura, el trabajo con los motivos centrales de la tradición literaria argentina opera en esta literatura como un reciclado automático: Aira los usa como si nada significaran. Se trata -dice Sánchez- del gran arte menor, de la invención suprema de las vanguardias históricas: la técnica surrealista del bricolage -cortado, pegado, montaje, superposición- con la cual la narrativa de Aira sustrae los motivos de su contexto convencional -de allí donde hacen sentido y componen una tradición-, y los injerta en un nuevo contexto. Un trabajo de bricolage con la tradición que niega toda noción de esencias y de jerarquías: así, no hay gauchos ni indios ni cautivas originales -"verdaderos"- sino una colección de palabras-imagen que *vienen con la lengua*: símbolos patrios, arcanos, como las cautivas, los indios, el Desierto, la Patagonia; o *motivos*, como el gaucho ensartado por atrás, el niño malparido, el criollo que prefiere morir a desnudarse, el advenimiento del monstruo peronista, que Aira pondría a funcio-

nar en *El Bautismo*. (Cf. "Los atributos del fantasma").

La lectura de Sánchez, entendemos, tiene la virtud de darle a la mentada indiferencia de Aira su justo valor: al proponer la descontextualización de los motivos de la tradición como un trabajo de "borrado de la historia, un ejercicio de olvido", la estética de la indiferencia puede entenderse no como una anulación de las diferencias -donde todo volvería a lo *in-diferenciado*- sino, en otro sentido, como una operación a través de la cual la literatura se sustrae a la negatividad de la reacción, a la dialéctica de la oposición. En este sentido, la ventaja de esta interpretación reside en que permite, por un lado, concebir el *uso* de la tradición en un sentido *afirmativo*, como una técnica de construcción que pone a funcionar el relato hacia adelante más que como un procedimiento negativo (desenmascaramiento, parodia, inversión) que lo haría ir hacia atrás por el camino del significado y de la memoria.

Por otro lado, en que permite leer la literatura de Aira según una de las claves fundamentales de su poética: la dimensión del *mito*. Entre la repetición y la novedad, el interés y el aburrimiento, el relato -dice Aira- se juega entre el mito y el sueño. De un lado, el sueño es el extremo de lo nuevo e imprevisto, que sin embargo, al contarse, produce el más irritado aburrimiento; del otro, el mito es el cuento que todos ya conocemos y que sin embargo no nos cansamos de volver a oír. (Cf. *Copí*). Si el sueño es pura interpretación, el mito es lo ininterpretable, lo que renace intacto en cada interpretación, y al mismo tiempo lo que suscita, al repetirse, la expectativa de lo nuevo: *el estilo como variación de lo idéntico*:

"Nos interesan las variaciones de lo idéntico -dice Aira- pero sólo en tanto son necesarias. Nada más inútil y de peor gusto que las variaciones deliberadas: un Fausto tecno, un Fausto entre esquimales, un Fausto Disney. No. ¡Queremos *el* Fausto! El genuino, el idéntico, el que resultará verdaderamente distinto." ("Esquema para una representación...")

Poner a la literatura del lado del mito supone concebirla como el espacio de una *transfiguración* radical, de una torsión entre repetición y singularidad, reproducción y diferencia. En este sentido, si la narrativa de Aira *vuelve a contar cuentos ya contados*, es en la medida en que los somete al proceso creador del olvido, no a un proceso de indifferenciación sino a un proceso creador de diferen-

cia: repetición y transfiguración. Una variación sobre lo idéntico. En este sentido, podría decirse que si la figura de Rosas vuelve, en la primera parte de *La liebre*, como un mito -como un fantasma para decirlo con Sánchez- es en la medida en que la variación a que lo somete el olvido en esta nueva representación nos desvuelve el Rosas que, por ejemplo, Sarmiento immortalizó en *Facundo*: literalmente, el Monstruo de sueños turbados por las pesadillas⁴.

Un uso instrumental, entonces, que incorpora todo el material de la tradición y lo pone a funcionar: no sólo motivos-estereotipos fantasmales; también textos muy específicos, textos con título y con firma.

En relación con *Ema, la cautiva*, por ejemplo, ya Estela Cédola observó que el primer capítulo de la novela no sólo retoma la tradición y la perspectiva de los viajeros europeos del siglo XIX sino que, más concretamente, establece una clara vinculación con los *Relatos de la frontera* que Alfredo Ebelot publicó en la *Revue de deux mondes* entre 1876 y 1880: a la par que retoma la perspectiva exótica-hegemónica de Ebelot, la novela de Aira parodia las modulaciones de la escritura nacida del contacto del hombre europeo con el locus utópico americano, e ironiza los tópicos del exotismo europeo en tanto perspectiva hegemónica. Hay, no obstante, otro modo de entender estas relaciones textuales, más allá del movimiento negativo de la reacción que suponen la ironía y la parodia.⁵ Poniendo a funcionar la categoría de uso en el sentido más instrumental, más afirmativo del término, diremos que la literatura de Aira se hace con retazos de otros textos: extrae imágenes, frases, párrafos y los somete a un proceso de traducción que adopta dos formas: una literalización de lo figurado, y una paráfrasis que a veces llega hasta la copia.

En este sentido, en *Ema* hay imágenes, fragmentos, que podrían leerse como traducciones de otras tantas imágenes o frases de *Relatos de la frontera*. Para dar algunos ejemplos: la ironía de Ebelot en relación con los signos de civilización de Catriel (la casa de barro que pasaba entre los suyos "por un palacio", 27), se vuelve literal en *Ema*: los caciques indios efectivamente tienen palacios y son reyes y príncipes con cortes y pajes; el pasaje en el que se refiere, también irónicamente, a la melancolía de Catriel -"Catriel medita hoy en la isla Martín García sobre el vacío de las pompas humanas." (*Relatos*, 216)- es parafraseado en la melancolía de Evaristo Hugo (*Ema*, 164) o, copiado casi textualmente, en la melancolía filosófica y en los tristes

balbuceos del príncipe Hual: "La vida -dijo- es un fenómeno primitivo, destinado a la más completa desaparición..." (144-145).⁶

Pero es en el *Moreira* (1975), en la génesis de su literatura, donde la literatura de Aira pone a funcionar estos dos procedimientos de un modo más nítido, más acabado. El *Moreira* de Aira no sólo recupera el más célebre de los gauchos malos de la tradición sino que trabaja con y sobre el *Juan Moreira* de Gutiérrez, con el texto. Siguiendo punto por punto las secuencias de la escena final del folletín (227-239), la escena final de la novela (69-81) extrae los clisés románticos y grandilocuentes y los lleva al extremo de lo literal: la "magnífica apostura" y "lo verdaderamente descomunal" del final de Gutiérrez se transforma en la "pupila fosforescente" y en el "aspecto espantoso" del *Moreira* de Aira, "recio y deseoso de terminar con todos". Y si la "magnífica daga" del *Moreira* de Gutiérrez, esgrimida con "pujanza sobrehumana" "amenazaba todos los pechos" y llevaba "la muerte allí donde ella tocaba" (*Juan Moreira*, 231), Aira lleva al extremo el clisé y entonces su *Juan Moreira*, que no muere, mata todo lo que encuentra: "La muerte tocaba a todos"; hasta sus cantos mataban a lo lejos: hacen brotar "fuentes de sangre" y "saltar los miembros". En este caso, la literalización de los clisés retóricos muestra claramente el proceso de la traducción: Aira traduce la retórica del *Juan Moreira* de Gutiérrez con el "estilo vil" de *Hormiga Negra*⁷: con el puro vigor de muerte lo precipita por la "pendiente del crimen" y con la brutalidad del estilo lo arrastra por la "pendiente del clisé".⁸ Pero más aún, siguiendo la pendiente de la brutalidad del clisé, llevando al extremo la lógica de la literatura mala, la novela de Aira llega a copiar, directamente, párrafos enteros de la novela de Gutiérrez: la descripción de *Juan Moreira* en las páginas 17 y 18 copia exactamente la descripción que hace Gutiérrez de *Juan Blanco* en la página 184; y la descripción del prostíbulo en las páginas 31 y 32 copia un párrafo de la descripción de Gutiérrez en la página 225.

En *La liebre*, no sólo resuenan párrafos de la *Excursión* en las conjeturas y en la confusión que generan el movimiento y las distancias en el desierto⁹, sino que la lógica del continuo y la felicidad que en la novela es una forma de la velocidad realiza una frase puntual de Mansilla: "vi a los indios desparramarse como moscas en todas direcciones y desaparecer veloces como la felicidad" (T.II, 106). Lo mismo en relación al *Viaje de un naturalista*: no sólo *La liebre* se vale del relato que

hace Darwin de su encuentro con *Juan Manuel de Rosas* en su paso por las pampas -la elocuencia y el entusiasmo de Rosas en la conversación, la demostración de su cualidad de perfecto jinete, el pasaporte y los caballos de posta que el General le da para que pueda seguir su viaje (cf. *Viaje*, 87-90)- sino que el horror de Clarke por las degollinas (123-124), más que el horror reprobatorio de Ebelot, más que el asco de Mansilla ante la orgía, se cuenta en los mismos términos de Darwin: una "urgencia inglesa" por "reivindicar lo humano" cuando se escucha el cuento del degüello ("...yo, en nombre de la humanidad, protesté..." *Viajes*, 120)¹⁰.

En ninguno de estos casos se trata de la cita, ni siquiera cifrada -y en este sentido coincidimos con Matilde Sánchez en que el procedimiento de sustracción y recontextualización aleja a la narrativa de Aira tanto de la recreación como del homenaje. Pero los relatos de Aira efectivamente aluden a otros textos: la irónica referencia a "las elucubraciones del inepto Alsina" en la que el coronel Leal se exploya frente al ingeniero francés Duval, ponen en evidencia la alusión -en *Ema*- a Alfredo Ebelot; la entrevista de un viajero naturalista inglés con Rosas alude, en efecto, al diario de Charles Darwin; la incursión de un civilizado en los toldos indígenas, viaje al que la novela no deja de referirse como la *excursión* (48, 97), alude sin dudas al relato de Mansilla. La escritura de Aira se detiene -con fijación catatónica podría decirse- en imágenes, escenas, frases o pasajes cualesquiera de esos textos -no necesariamente los que hacen a su organización estructural-: los sustrae y pegándose a ellos -ya sea porque los lleva al extremo de la literalidad, ya sea porque los parafrasea hasta la copia- los usa, directamente, como otros tantos componentes del relato.

2. Entre estilos, formas y acentos extranjeros.

La literatura de Aira no sólo se hace con estereotipos de identidad nacional, con retazos textuales de la tradición, sino también con convenciones narrativas, con clisés ligados a géneros y estilos que se han consolidado, o definido, en otras lenguas, otras literaturas.

Remitámonos una vez más a *Ema*. Podría decirse que del texto de Ebelot lo que *Ema* recicla es fundamentalmente la sorpresa de hallar, en medio del desierto, a un oficial que puede citar a Homero y a Tasso en su propia lengua (*Relatos*, 47) y al comandante Eliseo Acevedo, el más francés de los porteños: "Era verdaderamente una cosa excitante esas perpetuas evocaciones de París en el confin del

desierto inexplorado" (*Relatos*, 81, subr.mío). Y es precisamente esta presencia de París en el desierto lo que Aira realiza en su escritura. Allí están, explícitamente, Baudelaire y su "Invitación al viaje", y hasta una explicitación de decadentismo: "Todo es tan decadente...". Allí están, claramente, los tópicos que convierten a los oficiales argentinos de fin de siglo en "retratos de héroes decadentes", réplicas de Des Esseintes (Cf. Gramuglio, M.T.): el refinamiento en los modales; la embriaguez por el cruce de salvajismo y de crueldad; el aburrimiento y la indolencia, el abandono voluptuoso al ocio y a la melancolía; esa imaginación decadente que en su predilección por lo vago y el misterio, se liga al orden de la ensoñación, de lo legendario; y fundamentalmente, la preeminencia del artificio y de lo artístico¹¹. Ahora bien, no se trata sólo de los tópicos decadentistas; se trata, ante todo y fundamentalmente, de lo que podríamos llamar una inflexión del estilo decadente en la escritura, una inflexión del estilo -francés- de *À rebours*. En este sentido, un estilo peculiarísimo singulariza a *Ema* en la obra de Aira: un detallismo de una minuciosidad exacerbada en la descripción de todos los objetos -naturales y artificiales: plantas, animales, cielos y palacios- que, colmando las páginas de la novela, le confieren al relato una morosidad extrema. Así, por ejemplo:

"A veces se encaminaban por vastas alfombras de flores minúsculas rojas y amarillas, cubiertas de abejas, o bien sobre leguas de manzanilla que al ser pisada soltaba un aroma embriagante; o pequeñas violetas, tan numerosas que volvían azul todo el campo sin dejar ver la tierra. Ninguna hierba se alzaba más de diez o doce centímetros, con excepción de algún cardo solitario con el penacho lila impregnado de polen en el que se teñían los tábanos perezosos. ...La tierra transformada en barro producía un ruido sensual bajo las patas de los caballos. La profusión de insectos que subía del suelo húmedo era interminable: grandes mosquitos que saltaban como langostas, arañas que tejían redes en forma de cúpulas, hermosas chinches verdes de la forma y dimensiones de una moneda, con arabescos siempre diferentes." (37-38)

Un "naturalismo", podría decirse, a tal punto extremo que si el signo de la pampa en la novela es la soledad, y el de la travesía la monotonía, el gusto en la sensación y el detalle en la percepción llena el espacio de formas, de colores, de matices. Si en esto pudo leerse un recurso extremo a la fantasía que despegó a la novela de las expectables condiciones

de verosimilitud que se derivan de los exponentes tradicionales del desierto (cf. Gramuglio), esta descripción microscópica puede entenderse aún en otro sentido: como un naturalismo vuelto decadente por efecto de la sensualidad; al modo de *À rebours*, como un "estilo decadente" en tanto *exacerbación del naturalismo*. (Cf. Rest)¹² En otra oportunidad habíamos interpretado esta minuciosidad descriptiva como una variación sobre el realismo.¹³ Ahora advertimos que se trata, en principio, de una experimentación con el *estilo*.

Volvamos a *La liebre*. El relato que hace Clarke del episodio del glaciar se recorta de un modo evidente, casi ostentoso (110-115 y 221-225). De golpe, el tono y el estilo del relato cambian y los clisés propios del relato de aventuras ("sueño de conocer estas tierras"), del viaje exótico en tierras lejanas y pobladas de peligros (el "ataque feroz" de los "indios aullantes" con "torpe sed de sangre"), del relato sentimental y de la descripción romántica ("la maravillosa Rossana, de la que me enamoré perdidamente", "una esplendorosa primavera") empiezan a precipitarse y a ocupar todo el relato. No se trata, no obstante, de cualquier relato de viajes ni de cualquier romanticismo: lo que el relato de Clarke parece seguir, casi punto por punto, es claramente el *Atala* de Chateaubriand. Por un lado, la descripción de lo que Chateaubriand llama las "magnificencias en las escenas de la naturaleza" y sus "admirables contrastes": desde la tranquilidad y la inmensidad que reinan en el desierto ("bosques de gigantescos pinos azules", "valles cubiertos de flores hasta el último centímetro", "ciclópeas cornisas de nieve",) hasta la "fatalidad" que en la segunda parte conduce al "aterrador y magnífico espectáculo" de la tormenta en medio del bosque, la "apoteosis del horror" ("aguas de lago irguiéndose en rugientes olas negras", "los mirtos se sacudían con espasmos de látigo", "sonidos escalofrantes que arrancaba el viento de sus anfractuosidades afiladas")¹⁴. Por otro, la misma estrecha vinculación que Chateaubriand establece entre amor y naturaleza, una vez en el momento idílico ("En cada manifestación del poderío de la naturaleza, encontrábamos una confirmación de nuestro amor.", 111), otra vez en medio de la tragedia ("El bosque amado me pareció amenazante, tétrico.", 115). Que el estilo de *Atala* y de Chateaubriand se conviertan en la "estética" con la que encarar el relato (Carlos advierte más adelante que Clarke había adoptado el "estilo clásico"), no sólo confiere verosimilitud al relato de Clarke sino que importa en la medida en que se trata de nombres propios singularísimos:

Atala es el texto que funda emblemáticamente la descripción romántica de la naturaleza americana en el siglo XIX (cf. Prieto, 122-123); Chateaubriand, "el primer viajero específicamente moderno" que en *Les Natchez* configura por primera vez el espacio americano como un mundo de cruzamientos. (Cf. Todorov: *Nosotros y los otros*, 326-327). Queremos decir: no se trata sólo del uso de los estereotipos, de la apelación a ciertos estilos, sino de reescribir textos emergentes de la serie, de escribir entre el anonimato del clisé y la singularidad de la firma.

Pero *La liebre*, que es el texto de la proliferación del sentido, también hace proliferar sus ascendencias. Y si en el relato recortado de Clarke se escucha el estilo -francés- de Chateaubriand, en lo que hace a las formas del relato se leen formas provenientes de la novela inglesa.

En principio, *La liebre* pone en marcha lo que Borges llama una fórmula elemental: el héroe se echa a andar y le salen al paso sus aventuras. Obviamente, que un viajero se interne en tierras extrañas y desconocidas abre de entrada la expectativa del género; como en los primeros capítulos de la *Excursión*, establece de entrada un pacto novelesco con el lector fundado en la curiosidad y en el suspenso. Ahora bien, la aventura, la transformación que *La liebre* pone en escena es, concretamente, el proceso de barbarización de un viajero inglés. Y este proceso se realiza no tanto según el modo en que Mansilla finge volverse indio entre los ranqueles sino en la forma en que Richard Lamb se *acriolla* o, mejor, se *barbariza* en medio de una proliferación de historias amorosas y en medio de una guerra civil feroz, es decir, en medio de los amores y las aventuras que lo encuentran a lo largo del camino y en los que, sin buscarlo, se va precipitando. Si se admite entonces que *La liebre* reescribe una fábula de identidad nacional, hay que decir que lo hace, en principio, según el estilo inglés-argentino de ese idilio y de esa aventura "uruguaya" que es *La Tierra Purpúrea* de William Hudson. Que es también -lo sabemos- *La Tierra Púrpura* de Borges¹⁵: lo que resuena en la conversión de Clarke es el "temple venturoso de Richard Lamb", esa "felicidad" y esa "hospitalidad para recibir todas las vicisitudes del ser, enemigas y aciagas" ("Sobre *The Purple Land*, 736), el "venturoso acriollamiento" que para Borges es, ante todo, una cualidad inglesa: "Los ingleses, algunos, los trashumantes y andariegos, ejercen una facultad de empaparse en forasteras variaciones del ser: un desinglesamiento despacito, instintivo, que los americaniza, los asiaticiza, los

africaniza y los salva." ("La Tierra Cárdena", p.33). Como en el "venturoso acriollamiento de Lamb", pero también como en la romanización del guerrero lombardo y en la barbarización de la cautiva inglesa, como en el acriollamiento de Juan Dahlman y como la vuelta del gaucho matrero en Cruz, la conversión de Clarke ocurre al modo de una conmoción de la identidad en medio del enfrentamiento y de la guerra¹⁶. Y es precisamente en el relato de la guerra donde *La liebre* lleva al extremo el reinado de lo simultáneo y la tensión de la paradoja que organizan el tiempo y el espacio en la novela (ver 188-208). A un punto tal, por otra parte, que inclusive "hubo motivos para decir que la batalla que duró dos días con sus dos noches no había tenido lugar" (204). Ahora bien, que a este trastocamiento de los patrones identitarios de tiempo y espacio, la novela lo defina nada menos que como la "la apoteosis de la simultaneidad del nonsense" (p.195, subrayado nuestro) no es sin duda indiferente. Al nombrarlo y señalarlo de ese modo, la novela dice: la guerra en la que Clarke se vuelve indio es una guerra -si no acaecida por lo menos contada con Lewis Carroll- al *mejor estilo inglés*; el clima lluvioso y la neblina, y el toque de humor -inglés- (los indios guardaban la grasa en latas inglesas de té), no hacen sino acentuar y ostentar el contexto formal del estilo.

Ahora bien, al mismo tiempo que el relato de aventuras, la novela de Aira pone a funcionar otra fórmula elemental del relato popular: el encuentro con sus *origenes*¹⁷, el reencuentro de la identidad ligado, en el final, a la recuperación del amor, al descubrimiento de la ascendencia y de la auténtica relación de los principales personajes del relato, permite recomponer hacia atrás la forma de lo que Northrop Frye llama el *romance sentimental*, esa historia "sensacional" de amor y de aventuras que se consolida en la narrativa del siglo XVIII y XIX por contraste con la novela realista, con la literatura seria. No sólo *La liebre* se organiza en torno a lo que Frye considera su meollo estructural -el problema de la identidad, su pérdida o confusión, desarrollada a través de los tópicos del nacimiento misterioso, los niños expósitos, los dobles, los mellizos, los espejos, las reproducciones- sino que toma del romance dos principios formales básicos: la *ritualización de la acción*, es decir, la concentración del relato en unidades de fórmula y la lógica del "y entonces" que permite el desplazamiento discontinuo de un episodio a otro¹⁸: precipitándose cada vez en las aventuras que le van saliendo al paso ("Yo a todos les digo lo mismo: sí", p.216),

Clarke se desplaza de un episodio a otro, y lo único que importa saber, desde el punto de vista de la fascinación del relato, es "qué va a suceder después". Así, hasta esa escena de reconocimiento final, ese "final feliz" en la que la explicación del misterio transforma al relato en una especie de adivinanza, de juego cómico.¹⁹

Desde la perspectiva de la aventura amorosa y la aventura familiar, *La liebre* convoca el género del romance. Pero también -y avanzando por el camino de las filiaciones inglesas- la novela convoca un nombre propio dentro de la convención, una vez más una obra maestra y un maestro del género: *La piedra lunar* de Wilkie Collins -para Borges "maestro de la vicisitud de la trama, de la patética zozobra y de los desenlaces imprevisibles" ("Prólogo"); para Eliot, "maestro de la trama y de la situación, esos elementos del drama que son esenciales para el melodrama" ("Wilkie Collins y Dickens"). La novela de Aira se hace, en un sentido, con los elementos que componen esta historia de amor, de intriga y de misterio: desde uno de los puntos de vista del relato, la pérdida del diamante ligada a la historia familiar de la herencia y a una historia de amor; desde otro punto de vista, la pérdida del diamante ligado a lo que, desde el punto de vista inglés, son las fábulas exóticas hindúes -indias; y aún desde otro punto de vista, la pérdida de un diamante que pertenece a una diosa de la luna. Según el punto de vista del relato (la historia del testamento de Gauna, las fábulas exóticas de los salvajes, o las refracciones de la luz lunar que definen la atmósfera de la novela), la novela de Aira reescribe uno u otro aspecto de *La piedra lunar*.²⁰ Y es precisamente en la multiplicación de los puntos de vista como tantos relatos hay, que *La liebre* extrae del relato de Collins, ante todo, el *perspectivismo* que define su estructura narrativa.

La guerra y el amor, entonces, los dos tópicos del relato popular y también los dos nudos de la novela inglesa-argentina de W.Hudson, se cuentan en *La liebre* al *mejor estilo inglés*. Si la dicotomía civilización-barbarie ha modelado las fábulas de la identidad nacional, Aira retoma esos tópicos de la tradición y los vuelve a contar desde la perspectiva de una literatura extranjera: con la aventura y el idilio de Hudson, el nonsense de Carroll, la intriga y el melodrama de Wilkie Collins, *La liebre* de César Aira reescribe las fábulas de identidad nacional en la forma de la novela inglesa. Si la literatura vuelve a contar la nación, la nación y la tradición -dice la literatura de Aira- están ante todo en los *estilos*.

A esta altura del recorrido, diremos que la literatura de Aira se hace no sólo con los estereotipos y con textos sino también con los estilos que vienen con la tradición literaria. En este sentido, si la noción de bricolage pudo servir para dar cuenta del uso que los relatos de Aira hacen de los motivos de la tradición, y las de literalización y copia para dar cuenta del uso que hace de los textos a los que alude, aquí, la noción de *estilización* en el sentido bajtiniano nos sirve para dar cuenta del uso que hace de los estilos y las convenciones. A diferencia de la parodia o de la ironía -discursos bivocales que introducen en la palabra ajena una orientación de sentido absolutamente opuesta a la del discurso ajeno (cf. Bajtin, *Problemas*, p.270)- la estilización incorpora el estilo ajeno en una sola dirección que es la de su propio propósito:

Lo que al estilizador le importa -dice Bajtin- es el conjunto de procedimientos del discurso ajeno, precisamente en tanto que expresión de un peculiar punto de vista. Por eso una cierta sombra de objetivación cae sobre éste, a consecuencia de lo cual se vuelve convencional. (...) Es lo que distingue la estilización de la imitación. La imitación no convierte en convencional a la forma porque toma en serio lo imitado, se apropia de él, asimilando inmediatamente la palabra ajena. En este caso tiene lugar una completa fusión de las voces. (...) También la estilización puede convertirse en imitación si el entusiasmo del estilizador destruye la distancia y debilita la deliberada palpabilidad del estilo reproducido, en tanto que *estilo ajeno*. Porque fue precisamente la distancia la que había creado el convencionalismo. (Cf. *Problemas...*, pp.264-265.)

En la narrativa de Aira los estilos son deliberadamente palpables y se convierten a su vez en la marca de una convención. El estilo como "variación de lo idéntico", como la absoluta novedad, y al mismo tiempo el estilo como etiqueta, "como arte de la cortesía", de los modales. (Cf. Aira, "Esquema para una representación...", 22) En este sentido podría leerse la narrativa de Aira en el marco de lo que Fredric Jameson denomina el "pastiche postmodernista": una "canibalización al azar de todos los estilos del pasado, el libre juego de la alusión estilística" (*Ensayos*, 37). Sobre todo, si se considera con Jameson que los estilos y los géneros de los que echa mano no son meramente citados sino incorporados a la propia sustancia del relato. Incluye el historicismo que define Jameson -el abordaje del pasado mediante una connotación estilística y no como una representación de un contenido histó-

rico o de un referente- podría servirnos para dar cuenta del modo en que la narrativa de Aira aborda la tradición como una vasta colección de imágenes y el modo en que, en lugar de representar el pasado histórico, sólo representa nuestras ideas y estereotipos sobre ese pasado convirtiéndose por ello de inmediato en historia "pop".

No obstante, hay dos dificultades -que entendemos insalvables- para remitir sin más el uso de la tradición en Aira al historicismo postmodernista. En primer lugar, la tensión que la narrativa de Aira establece entre convención y nombre propio. Los discursos que Aira somete a un proceso de estilización no son meramente convenciones generalizadas sino estilos singulares, obras maestras o maestros del género: el estilo romántico y Chateaubriand, el estilo decadente y Huysmans, el romance sentimental y Wilkie Collins. Si el pastiche postmodernista de Jameson supone la creciente falta de disponibilidad del estilo personal, nada entonces más inapropiado que esta categoría para pensar una literatura que, por el contrario, se constituye de un modo eminente en torno al nombre propio.²¹

En segundo lugar, si los estilos muertos son "las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global" (37) y si la posliterariedad no sólo refleja para Jameson la ausencia de un gran proyecto colectivo sino también la desaparición del antiguo lenguaje nacional (35), la narrativa de Aira -por el contrario- pone en evidencia que esos estilos revisten siempre una *forma nacional*, que funcionan marcados nacionalmente, desde el punto de vista de la lengua o la literatura nacional en la que se consolidaron. Paradójica y precisamente, es en el uso de los géneros y en la experimentación -la transcripción y la reformulación- de los estilos que la escritura de Aira experimenta la diferencia *nacional*: las inflexión de los acentos extranjeros.

EDICIONES CITADAS:

Textos:

- AIRA, CÉSAR: *Moreira*, Bs.As., Achával Sóló, 1975.
 — *Ema, la cautiva*, Bs. As., Editorial de Belgrano, 1981.
 — *El vestido rosa - Las ovejas*, Bs.As., Ada Korn editora, 1984.
 — *La liebre*, Bs.As., Emecé, 1991
 ASCASUBI, HILARIO: *Santos Vegas o los Mellizos de la Flor en Poesía Gauchesca*, Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
 BORGES, JORGE LUIS: "El Sur" en *Ficciones* (1944) en *Obras completas*, ed. cit.

— "Historia del guerrero y la cautiva" y "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" en *El Aleph*, en *Obras completas*, ed. cit.

COLLINS, WILKIE: *La piedra lunar*, en Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, Bs.As., Hyspamérica, 1985.

CHATEAUBRIAND, F.R.: *Atala*,

DARWIN, CHARLES: *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Bs.As., Ed. El Ateneo, 1951.

EBELOT, ALFREDO: *Recuerdos y relatos de la guerra de fronteras*, Bs.As., Ed. Plus Ultra, 1968.

GUTIÉRREZ, EDUARDO: *Juan Moreira*, Bs.As., CEDAL, 1980.

HUDSON, WILLIAM: *La tierra purpúrea*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1928. [1885].

— *Allá lejos y hace tiempo*, Bs.As., Ed. Kraft, 1958.

HUYSMANS, JORIS-KARL: *Al revés*, Bs.As., Fausto, 1977.

MANSILLA, LUCIO V.: *Una excursión a los indios ranqueles*, Bs.As., CEDAL, 1980.

Bibliografía teórica, textos críticos, y reseñas:

AIRA, CÉSAR: "Esquema para una representación del Fausto de Goethe" en *La Papirola. Revista de Literatura*, N° 3, Abril 1988.

— *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1991.

AMOSY, RUTH: *Les idées reçues. Semiotique du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

BAJTÍN, MIJAIL M.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1993 [1979].

BORGES, JORGE LUIS: "La Tierra Cárdena" en *El tamaño de mi esperanza*, Bs.As., Seix Barral, 1993 [1926].

— "Eduardo Gutiérrez, escritor realista" en *Textos cautivos*, Bs.As., Tusquets, 1986.

— "Sobre *The Purple Land*" en *Otras inquisiciones* (1952) en *Obras completas*, ed. cit.

— "Prólogo" a Collins, Wilkie: *La piedra lunar*, ed. cit.

CÉDOLA, ESTELA: "Captives et transfuges dans la littérature argentine de frontière" en Antonio Gómez-Moriana et Danièle Trotter (eds): *L'indien, instance discursive. Actes du Colloque de Montréal*, 1991. Les Éditions Balzac, Québec, 1993.

CONTRERAS, SANDRA: "César Aira: una variación sobre el realismo" en *Revista de Letras*, N°4, Escuela de Letras, UNR Editora, Agosto 1996.

ELIOT, T.S.: "Wilkie Collins y Dickens" en *Los poetas metafísicos*, Bs.As., Emecé, 1948.

FRYE, NORTHROP: *La escritura profana*, Caracas, Monte Avila, 1982. [1976]

GARRAMUÑO, FLORENCIA: *Genealogías culturales. La reescritura en la novela contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.

GRAMUGLIO, MARÍA TERESA: "Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva", en *Punto de Vista*, n°14, 1982.

KOHAN, MARTÍN: "Las novelas de César Aira: una nación define sus fronteras", inédito, ponencia en *En-*

cuentro de Literatura, organizado por Revista Paradoxa y Escuela de Graduados, Facultad de Humanidades, UNR, noviembre de 1992.

MOLLOY, SYLVIA: *Las letras de Borges*, Bs.As., Ed. Sudamericana, 1979.

PIERROT, JEAN: *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, París, Publications de l'Université de Rouen.

PRIETO, ADOLFO: *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*. Bs.As., Sudamericana, 1996.

RAMOS, JULIO: "Entre otros: Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla" en *Filología*, Año XXI, 1.

REST, JAIME: "Prólogo" a Huysmans, Joris-Karl: *Al revés*, Bs.As., Fausto, 1977.

ROBERT, MARTHE: *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973. [1972]

ROSA, NICOLÁS: "El gaucho ensimismado" en Jitrik Noé (comp.): *Atipicos en la literatura latinoamericana*, Oficina de Publicaciones Ciclo Básico Común, UBA, 1996.

SÁNCHEZ, MATILDE: "Los atributos del fantasma" en *Narrativa argentina. Noveno Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*, Cuaderno N° 11, Bs.As., Fundación Noble, 1996.

— "Liebres, ranqueles y un regreso a los orígenes" en *Clarín*, 12-9-91.

STERN, MIRTA: "Una excursión a los indios ranqueles: espacio textual y ficción topográfica" en *Filología*, Año XX.

TODOROV, TZVETAN: *Nosotros y los otros*. México, Siglo XXI, 1991 [1989].

NOTAS

1. Este trabajo es una parte de un trabajo más amplio, el de tesis doctoral, que la autora realiza, bajo la dirección del Dr. Nicolás Rosa, en la Universidad de Buenos Aires. Es parte de una investigación desarrollada para el CONICET.

2. Entendemos aquí al estereotipo en el sentido en que le dan Anne Herschberg-Pierrot, en "Problématiques du cliché", y Ruth Amossy en *Les idées reçues* (pp.9-48): una unidad discursiva, una representación colectiva, inseparable del contexto enunciativo que lo vuelve perceptible y lo modaliza, que se recibe al modo de una evidencia inmodificable, un todo indisociable; un preconstituido que reenvía a una construcción anterior y define un horizonte de expectativa temática y formal institucionalizado. Los estereotipos son los "bloques-valor" en uso en una sociedad: fundan la coherencia del sistema ideológico dominante, y producen un efecto de sostén (reactiva un conocimiento que se presupone adquirido) y un efecto de encadenamiento (la información es preconstituida según secuencias de funcionamiento determinado).

3. Cf. "Las novelas de Aira: una nación define sus fronteras", de M. Kohan; "Captives et transfuges dans la littérature argentine de frontière", de E. Cédola. Especifi-

camente en relación con *La liebre* la lectura de F. Garra-muño en *Genealogía culturales* cristaliza esta perspectiva de lectura: si *La liebre* se inicia con la postulación y la clara delimitación de los estereotipos nacionales del siglo XIX en el momento de la construcción de la nación -el gaucho, el señorito criollo, el inglés, los indios-, la reconstrucción final en un mismo árbol genealógico los deconstruye, desestructura el sistema lingüístico de identidades opositivas en el que se fundan. Rastreando y poniendo al descubierto los mitos y los estereotipos de la nacionalidad, *La liebre* propondría finalmente el borrado de las identidades culturales y, con él, el de las fronteras mismas de la nación.

4. A diferencia, entonces, de la *Excursión* donde la relativización de la duplicidad constituye al "yo" como espacio de síntesis y confluencia: el yo intérprete de Mansilla -con todos los límites que puedan señalarse- es la bisagra entre la civilización y la barbarie. Cf. Stern, Mirta: art. cit.

5. Dice Sarmiento: "la prensa va a *turbar tu sueño* en medio del silencio sepulcral de las víctimas" (*Facundo*, 14, subrayado nuestro)

6. La parodia a los tópicos del exotismo europeo, ligado a la representación paradójica del mundo indígena y a la separación en la frontera entre la justicia y la ley, constituyen para Cédola formas figurativas con las que ejercer una crítica al discurso hegemónico del presente: a 100 años de la Campaña del Desierto, el exotismo de Aira -dice Cédola- denuncia el salvajismo de la dictadura militar.

7. Otro ejemplo. La imagen fantasmal de los indios en *El vestido rosa* -"Una banda de indios, melenudos, engrasados, fantásticos en su pequeña multitud *caracoleante*. Eran *fantasmas*, entre lo individual y lo colectivo" parafrasea y casi copia el siguiente párrafo de los *Relatos* de Ebelot: "Esos mil jinetes salvajes haciendo *caracolear* sus caballos como en una *fantasía*" (31, sub. mio). Y el germen anecdótico de *Las ovejas* -el de la supervivencia de una manada de ovejas con apenas unas semillas o granos- parece haber sido extraído del siguiente fragmento de Ebelot: "Era una necesidad cruel: descubrimos que algunos prisioneros que tenían algún puñado de espigas de cebada aún verdes, las asaban ligeramente sobre las brasas y luego las comían grano por grano, era la ración de un día, a veces de varios... No llegaban en total a 30 hectáreas cultivadas pero la imaginación de los indios se había habituado a ver en ellas recursos infinitos..." (219)"

8. A la pompa sentimental del *Juan Moreira* que dispensa por igual la muerte y la lágrima, Borges -se sabe- prefirió el sabor de la veracidad que hay en el *Hormiga Negra*: a pesar de la incivilidad del estilo, de la incomparable trivialidad de su prosa, el *Hormiga Negra* -en el que el crimen se desencadena y se acrecienta por "el gratuito goce físico de matar"- tiene la inmensa virtud de ser un libro *real*. Estableciendo un cruce de valores, el folletín mal escrito es para Borges el folletín bueno; el folletín bien escrito, el del clisé retórico y literario, es el

malo. (cf. "Eduardo Gutiérrez, escritor realista")

9. La novela de Aira se detiene a su vez en las dilaciones -desde el punto de vista de la acción- que suponen las incomprensibles explicaciones de Juan Moreira. Si la leyenda le hace esperar al público la determinación de Moreira para la acción (56), ahora ese auditorio, "atrapado" por sus palabras, empieza a "perder el hilo" en los "misterios silogísticos" en los que se enreda la voz de Juan Moreira: "nos perturbaba tanto que se entretuviese en acciones que no conducían a nada". (23-26) La novela de Aira trabaja con las *sin-razones* de Juan Moreira, con lo inexplicable de su determinación: ¿por qué no huye?, ¿por qué no se prepara para la acción en lugar de entretenerse en cuentos y explicaciones? Ahora bien, más que una desmentida de la leyenda puede leerse en esto una *literalización* del relato de Gutiérrez. La novela de Aira no sólo vuelve literal la increíble tranquilidad que el folletín le atribuye al personaje ("...fatigado por la lucha pero sereno y tranquilo como si ningún peligro lo amenazara...", 232), sino también sus "desvarios": basten cotejar las incongruencias en las razones que da el héroe de Gutiérrez a lo largo del folletín (en las páginas 97, 136-137, 189, 215, 224) para llegar, con Julián Andrade, a la misma conclusión de Aira: "Juan Moreira se había vuelto loco" (56). En este sentido también podría leerse en esta literalización, una traducción del *Juan Moreira* según la lógica del *Hormiga Negra*: como lo señala Nicolás Rosa, *Hormiga Negra* transforma el desafío de Martín Fierro en desafío lingüístico: *Hormiga Negra*, el provocador, habla mucho porque cortajea mucho. El de *Hormiga Negra* es el crimen *parlanchin*. (cf. "El paisano ensimismado", 411).

10. Por ejemplo, este párrafo de Mansilla: "La nube de arena se movía y avanzaba sobre nosotros, se alejaba, giraba hacia el poniente, luego, hacia el naciente, se achicaba, se agrandaba, volvía a achicarse y a agrandarse, se levantaba, descendía, volvía a levantarse y a descender; a veces tenía una forma, a veces otra, ya era una masa esférica, ya una espiral, ora se condensaba, ora se esparcía, se dilatba, se difundía, ora volvía a condensarse haciéndose más visible, manteniendo el equilibrio sobre la columna de aire hasta una inmensa altura, ya reflejaba unos colores, ya otros...; creíamos acercarnos al fenómeno y nos alejábamos, creíamos alejarnos y nos acercábamos, creíamos descubrir visiblemente en su seno algunos objetos y nada veíamos, creíamos algunos juguetes de la óptica lo que veíamos y descubríamos después patentemente la imagen de algo que se movía velozmente de un lado a otro, de arriba abajo, que iba y venía, que de repente se detenía partiendo súbito luego; íbamos a llegar y no llegábamos...." (T.I, 138-139)

11. Es también el horror inglés de Hudson ante "el saboreado motivo del degüello entre los gauchos". Cf. *Allá lejos y hace tiempo*, p.137.

12. Para los tópicos del imaginario decadente, cf. Jean Pierrot: *L'imaginaire décadent*.

Es esta artificialidad con la que se compone el mundo salvaje -las construcciones y los cuerpos indios como

emblema del artificio, la afectación y la elegancia"- la que -como lo señala M. Teresa Gramuglio- aleja la figura del indio de los estereotipos que lo fijan tanto en la categoría demoníaca como en la categoría del Buen Salvaje. (Cf. "Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva") Sólo una vez la novela apela a la imagen estereotipada del "indio amenazante y terrorífico" (120) y es cuando lo exige el tópico narrativo del rapto y la emboscada contado con estilo gótico.

13. A medida que avanza el siglo XIX -dice Jaime Rest- la preocupación documental y el deseo de precisión científica de los naturalistas se van desligando de sus metas sociológicas y se van convirtiendo en un fin en sí mismos. Si bien es cierto que la estética decadente se define fundamentalmente por un marcado antinaturalismo (cf. Pierrot), al mismo tiempo, desvinculada de la ideología social que debía informarla, la técnica de la verosimilitud expositiva podía convertirse fácilmente en una manifestación del arte por el arte. Es precisamente en Huysmans donde esta proclividad descriptiva se agudiza, es en el decadentismo de *A rebours* donde la recreación visual y la exactitud detallista se convierten en un objetivo casi excluyente, al punto de que la reproducción fiel de la realidad adquiere un matiz cada vez más esteticista. (cf. Rest, "Prólogo", 17-18).

14. Cf. Contreras, Sandra: "César Aira: una variación sobre el realismo".

15. Cotéjese, por ejemplo, con el siguiente fragmento de *Atala*: "...en breve, el estruendo lejano de un trueno lejano se prolongó por aquellos bosques tan antiguos como el mundo, haciendo salir de sus intrincadas espesuras sublimes ruidos (...) Rásganse de improviso los siniestros celajes y el relámpago traza en los aires rápidas espirales de fuego. ¡Aterrador y magnífico espectáculo! El rayo prende en los bosques, el incendio se extiende como una inmensa cabellera de llamas (...) y del seno de ese vasto caos se levantó un mugido confuso, formado por el fragor de los vientos, el gemido de los árboles, los aullidos de las fieras, los chasquidos del incendio y el repetido retumbar de los truenos, que mugían al perderse sobre las aguas" (*Atala*, 43-44).

16. Cuando hablamos de *La Tierra Púrpura* de Borges, pensamos más bien en el hecho de que Borges también tomará como "verdad" la construcción que hace Hudson de la pampa, así como Sarmiento tomó la de Head y Bello la de von Humboldt: como versiones primeras de lo americano. Allí -dice Graciela Montaldo- surge, para Borges, la ficción. (Cf. Montaldo: "Nacionalismo, regionalismo: identidades")

17. Drotftult se convierte a la civilización en el asedio a Ravena; el contexto de la barbarización de la cautiva inglesa es "el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra". Cruz se da vuelta en el enfrentamiento con Martín Fierro; Dahlman, si bien ya había elegido el pasado criollo, acata la ley del Sur en el desafío y en el duelo.

18. *La liebre* imprime una suerte de variación sobre la ficción genealógica de Mansilla: si en el viaje a la

barbarie, Mansilla se quiere, como el héroe mítico, "hijo de sus propias obras", un "self-made man", Clarke, por el contrario, no como el héroe de los mitos sino como el exposito de las leyendas y los cuentos populares, reencontra, sin quererlo, a sus padres. Para la diferencia héroe mítico-héroe legendario, cf. Marthe Robert, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*.

19. La ritualización de la acción y la lógica del "y entonces" definen para Frye la forma del romance sentimental -y de algún modo, por extensión, del relato popular- frente la forma figurativa y a la lógica causal del "por lo tanto" del realismo. Frente a la novela realista que obtenía toda su dignidad en una sabiduría y una clarividencia que apuntan al mundo que está fuera de la literatura, el romance sentimental se perfilaba y florecía como ese "relato que se narra primordialmente por el puro gusto de narrarlo". (53) Cf. Northrop Frye: *La escritura profana*.

20. Un final telenovelesco, como lo señala Matilde Sánchez (en "Liebres, ranqueles y un regreso a los orígenes"), que da la pauta para leer allí lo folletinesco. Al menos en el sentido de ese folletín de la pampa que es el *Santos Vega o los Mellizos de la Flor* de Ascasubi. No sólo están allí los mellizos huérfanos y adoptados (aquí con la fórmula más elemental del folletín, divididos en uno bueno y otro malo), no sólo están allí los "sucesos afortunados" que, al modo de una "serie de milagros prodigiosos", precipitan en el final (y recién a partir del verso 11595) desenmascaramientos y resurrecciones, una reunión familiar y un final feliz, sino también una *marca de nacimiento*, precisamente la marca del rabicano que Tolosa dibuja en el suelo: una Y con flor en el cabo (v.142).

21. Son muchos los elementos -obvios, evidentes- que *La liebre* extrae de *La piedra lunar* al modo de "componentes". Como en la historia testamentaria de Gauna, hay un heredero de un ducado que nunca pudo demostrarlo (*La piedra lunar*, 37), hay tres bellas hermanas que fueron surgiendo prestamente una detrás de otra (29), hay un testamento en el que se establece que el Diamante Amarillo, debe convertirse en un presente de cumpleaños para una joven de 15 años (58) y que en caso de muerte violenta debería remitirse a Amsterdam para dividirla (62). Como la fisonomía de Clarke, hay un inglés lo suficientemente delgado, moreno, curtido y silencioso, como para pasar -entre los hindúes- por un indostánico budista. Y fundamentalmente el influjo de la Piedra que variaba según el brillo de la luna y que la novela de Aira traduce en las refracciones de la luz lunar que ocupan un lugar preminente en la novela. Sobre todo en el último capítulo, en la escalada a la Sierra de la Ventana: la luna pasa por diversos avatares en su interacción con la orografía de altibajos, las perspectivas y las posiciones se distorsionan y las formas se transforman bajo el efecto de la noche. Cuando finalmente los protagonistas pasan al otro lado de la montaña y un inmenso recinto de aire oscurecido por las laderas se abre ante sus ojos, el último capítulo de *La liebre* -en el que por lo

demás no falta una *muerta viva* que alude a otra novela de Collins, *La muerta viva* parece seguir el último capítulo de *La Piedra Lunar* en el que al fin se da con el diamante: "Allí, envuelto en sombría y fría majestad, e inundado por la mística luz que caía del cielo, se hallaba el dios lunar".

22. Hemos trabajado este aspecto en "Las vueltas de César Aira".

CONTORNO.

UNA LECTURA POLÍTICA DEL REALISMO¹

NORA AVARO Y ANALIA CAPDEVILA

En "Imperialismo, Cultura y Literatura Nacional", artículo publicado en el nº 5/6 de la revista *Contorno*, Ramón Alcalde discute y refuta el libro de Abelardo Ramos *Crisis y resurrección de la literatura argentina*. La polémica es interesante por varios motivos. Uno de ellos señala que a lo largo de la literatura y la crítica de nuestro país en el último medio siglo los temas que ocupan a Ramos y a Alcalde no han dejado de reaparecer bajo un único y monopólico interrogante: ¿cómo se hace argentina la literatura argentina? Detenerse en las modalidades que adquiere esta pregunta en la disputa entre la flamante "izquierda nacional" de *Contorno* y el nacionalismo "de izquierda" más recalcitrante de Ramos, podría ser otro. No sólo porque Alcalde decide, aunque para rebatirlo de modo contundente y definitivo, discutir con Ramos, sino porque acepta los términos en que su libro piensa las "condiciones argentinas" de nuestra literatura: "la relación entre lo europeo y lo nacional", "el condicionamiento social de nuestros escritores", "la fundamentación de una literatura revolucionaria y popular"; en definitiva: las maneras políticas más correctas para ser correctamente nacionales y populares.

En *Crisis y resurrección de la literatura argentina*, Abelardo Ramos cae, para Ramón Alcalde, en una "distorsión política" que lo lleva a aplicar "métodos inconcebibles para un marxista". Pero aún así, aún sosteniendo un serie de equívocos inaceptables, Alcalde acepta del libro de Ramos el costado que considera más fructífero, el "intento de analizar nuestra literatura en función de categorías sociológicas". Se trata del planteo de una "moral de futuro" que consideramos esencial para los intelectuales de *Contorno* y que parece otorgarle uno de sus rasgos más vulgarmente políticos: el diseño de un pensamiento programático, en el sentido en el que en una contienda electoral se presenta un pro-

grama, capaz de sentar las bases para una literatura nacional¹. Un proyecto de compromisos serios y de responsabilidades claras que deberá dejar de lado la burguesa juvenil de la generación martinfierrista y adoptar un espíritu adusto y grave ("deprimente" opinará Carlos Correas en *La operación Masotta*), acorde no sólo con los tiempos que corren sino también con el "ajuste de cuentas" que guiará la lectura de los textos canónicos de la novela argentina. Sólo en este sartreano sentido es posible pensar, para los severos jóvenes de *Contorno*, el futuro de una literatura nacional. En el marco de esta esmerada voluntad, el reconocimiento de Alcalde a la modestísima sociología de Ramos apunta, por un lado, a concentrar esfuerzos para culminar "en una mayor claridad de todos los intelectuales jóvenes respecto de sus condicionamientos y sus deberes para con su contorno" y, por otro, a instaurar un método excluyente de análisis de los textos de nuestra literatura. Una incipiente sociología literaria de la que *Contorno* será el iniciador indiscutido y que le dará, dentro de la historia de la crítica en Argentina, una de las razones de su modernidad.

Los principios de esta nueva sociología destinada a revisar la historia de la novela se definen, de forma más acabada, en "Terrorismo y complicidad", único artículo firmado colectivamente que abre el número dedicado al género. "Este acercamiento a la novela es una toma de posición y, sin duda, un balance —tanto de lo que creemos encontrar como de nuestras mismas opiniones. Es parte del intento de comprender nuestra realidad, de efectuar una valoración de lo que aquí se ha hecho, y de ver a través de lo hecho. Aun no siendo la crítica la exclusiva ocupación de todos nosotros, nos asomamos a la literatura como a un testimonio". La elección de la novela como género válido para pensar cuestiones esenciales no sólo de la literatura

sino también de los procesos históricos en Argentina tiene su origen en dos factores: la utilidad de la prosa y la homologación entre ficción y documento. El primero de estos factores deriva de las lecturas de Sartre, específicamente de las distinciones entre lenguaje-instrumento y lenguaje-objeto de *Qué es la literatura* y de la elección de la prosa como un espacio de expresión bien diferenciado del de la poesía. El melancólico mundo de la poesía no pertenece, como el de la prosa, al de los signos transparentes sino al de las palabras opacas, incapaces de nombrar. La poesía está del lado de la pintura o de la música, no del lenguaje articulado donde el compromiso del escritor no sólo se vuelve factible sino también eficiente. *Contorno* valorará, con Sartre, los servicios que la prosa presta a la realidad, su distintiva vocación de documento de expresión del mundo. El segundo factor, unido estrechamente a esta concepción que está en la base de cualquiera de las sociologías de la literatura, define la función y utilidad de la novela: *testimoniar* "los contornos de una época". Los beneficios de este testimonio serán siempre históricos y sociales, y en consecuencia, para *Contorno*, políticos. Sociales en tanto, simplemente, afirman el cumplimiento de un rol en la sociedad de los hombres; históricos en tanto describan y revelen la situación de una época; y políticos en tanto ofrezcan, en el movimiento de la interpretación, una versión posible de la propia realidad y del propio presente, condición de cualquier proyección (calculada) del futuro.

Aunque para *Contorno* el poder testimonial de la representación, su habilidad para mostrar la realidad histórica, se sostenga en el incuestionable carácter reflejo de la novela (las distintas épocas pueden seguirse sin problemas en la serie histórica y en la serie literaria en un paralelismo simple que opera por directa correspondencia de causas y efectos³) hay momentos, los momentos más interesantes de la revista, en que las cosas no son tan sencillas. El caso Payró, por ejemplo, que pudo bosquejar pero malogró una de las tareas esenciales para *Contorno*: "el descubrimiento de nuestra realidad". Payró, que "hace humorismo con esos criollos de Pago Chico, está postulando secretamente una nueva ética para el hombre americano"³. La condición oculta e ideal de esta nueva ética (e "ideal" aquí adquiere un sentido peyorativo en oposición a "real" como término valorado positivamente) va a distanciar la narrativa de Payró de su primitivo efecto revelador para hacerla caer en la moraleja. El humor es para *Contorno* también un recurso del

testimonio, un "sistema de mostrar"⁴, develador, expresivo, cuyo mecanismo de representación funciona, según los autores, de manera peculiar y define en cada caso el éxito o el fracaso de su obra. En Payró, a diferencia del humorismo en clave de Marechal, el humor trabaja en dos niveles, dos niveles disímiles que no se corresponden pero que guardan una relación necesaria. Uno de los niveles, el nivel real, exhibe en los cuentos de manera burlesca un valor moralmente negativo; el otro nivel, tácito e ideal, repone el valor positivo de la moral criolla y denuncia en silencio la conducta reprochable de los personajes. Aunque de esta manera funde "la gran temática de su obra", Payró fracasará literariamente cuando la confunda con un alegato y, embarcado en una "dialéctica de abstracciones", olvide las sutilezas satíricas de su humor pagochiquense para caer en los esquemas ideales de *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. Pero ese fracaso literario que encuentra el origen de sus errores en una variación de la "actitud del autor" que desplaza "el centro de gravedad de la obra misma a su finalidad" será también un fracaso testimonial. En términos jurídicos el alegato es, en el proceso de búsqueda de la verdad, siempre posterior al testimonio. El alegato supone y utiliza los testimonios para dar una versión verosímil —que el alegato intenta hacer creer verdadera—, de la verdad. El alegato sabe, el testimonio registra. Cuando alega, cuando se hace sabiamente declarativa, la obra de Payró pasa por alto, en un desconocimiento que hay que evaluar no ya en términos jurídicos sino políticos, el registro de la realidad. "La actitud ética que Payró nos propone no se vincula ni puede referirse a nuestra realidad (...) es simplemente platónica, y su concepto de política, no es sino la idea pura de política."⁵ La obra de Payró deja de dar testimonio en el momento en que el alegato moralizante se apodera de ella. Así, "la voz satírica" de sus cuentos se torna "demasiado sabia", sus personajes dejan de ser "hombres" para ser "esquemas", el "plano ideal" de la moral de su humorismo constriñe el "plano real"; en definitiva: los fines de la representación, y no importa cuán sublimes sean estos fines, descuidan las pautas propias del relato novelístico, y en ese descuido se pierde la posibilidad de "nuestra propia expresión".

Las propuestas de *Contorno* en cuanto a las posibilidades efectivas de "nuestra" literatura funcionan en base a tres aspectos, afirmados como esenciales, del lenguaje literario. Por un lado, la creencia en su eficacia representativa (el lenguaje como "instrumento" de la representación); por otro,

la jerarquización de algunos de sus usos en la invención de un estilo (las discusiones sobre el voseo, por ejemplo); finalmente, la importancia de la posición del autor frente a su poder de *comunicar*⁶ una determinada situación histórica. En "Mujica Láinez y el gran cambio"⁷, Rodolfo Pandolfi responde a la pregunta sobre la literatura nacional en estos términos: "Ante todo la literatura debe conservar invicto su sentido primero: *ser comunicación*. Si esa comunicación es genuina, si ha surgido de un enfrentamiento vital único producido en un lugar y en una época, entonces será *nacional* aun a *pesar suyo*, aun si se refiere a paisajes exóticos, a "temas extranjeros", porque entonces lo nacional existe en el espíritu del autor, y esa *existencia se reflejará siempre en sus libros*." En la formación de nuestra identidad literaria *Contorno* no considera excluyente el respeto indiscriminado a determinados temas o ambientes sino la invención de un lenguaje *propio* equidistante de la impostación propia de las retóricas literarias y de las insuficientes resoluciones del realismo ingenuo. En la consideración de este aspecto, Ismael Viñas y Noé Jitrik encuentran en Enrique Larreta⁸ (el ejemplo es, en su obvia, fuertemente demostrativo), una serie de errores que es causa de un efecto histórico decisivo: *La gloria de Don Ramiro*, que para Amado Alonso constituye la cima de la prosa modernista, no es una novela argentina sino española. "Una obra que, en cierto modo, nada tiene que ver con nosotros. Podrá representar un momento del lenguaje español, ni un minuto de nuestro lenguaje." Estos errores que excluyen a *Don Ramiro* de la literatura nacional y que configuran una "pura arqueología sin validez ni vital ni literaria" tienen menos relación con la "realidad representada" en el relato, la España de Felipe II, que con las modulaciones extranjeras a que Larreta ha sometido su lengua. Y aunque la asunción de la geografía es, para *Contorno*, una de las decisiones a tomar en el proceso de construcción de la literatura argentina⁹, en el juicio a Enrique Larreta importa más la construcción de un lenguaje que sea "nuestro" lenguaje que la presentación de un ambiente nacional. Porque incluso cuando Larreta intente, en *Zogoibi*, su novela rural, volver a "lo argentino" su obra de "puro verbalismo", grandilocuente e inauténtica, "no nos dirá nada". Las faltas de *Zogoibi*— a diferencia de Benito Lynch cuyas novelas aparecen menoscabadas por su afán moralizante¹⁰ y de *Don Segundo Sombra* que no recoge del "pasado la realidad sino un dibujo embellecido"¹¹— responden a esa voluntad arqueológica que había primado en

La gloria de Don Ramiro pero que aquí, en el "reencuentro" con lo argentino, y quizá a causa de eso, alcanza un convencionalismo tipificador todavía mayor.

La lectura de la novela argentina que realiza *Contorno* implica algo más (y la agregación otorga seriedad e importancia política a su proyecto) que el simple acercamiento o análisis de las obras. Es, como vimos, "una toma de posición" y un "balance". Esta actitud con la que los nuevos intelectuales deciden abordar el género importa un afán revisionista y totalizador que, para Ismael Viñas¹², tiene como propósito "realizar el inventario de nuestra situación". Inventario, balance y, como ya hemos señalado, programa, diseñan los tiempos en que *Contorno* decide moverse. *Contorno* revisa, cataloga y ubica en una línea histórica trazada en función de los valores de un realismo que habrá que definir, las novelas canónicas de la literatura argentina sin subvertir el lugar al que ya las han destinado la historia o la crítica, también canónicas, de esa literatura. No se trata de recuperar o valorar algún texto marginal que las instituciones han olvidado o censurado y que vendría a reestructurar diacronías y demoler tradiciones. Aun el homenaje a Roberto Arlt del número dos de la revista (descontando las implicancias inaugurales y poderosas que dentro de la crítica arltiana y para la misma obra de Arlt tuvo la lectura de *Contorno*) coincide con un auge de la figura del novelista que, aunque Ismael Viñas no deja de considerar de mala fe, supone un movimiento de adopción del "ilustre muerto pobre de las letras" que resulta común a "las más diversas voces"¹³. De este modo *Contorno* no haría más que plegarse a ese movimiento de reparación de la figura de Arlt ya instituido. Sin embargo, y con los límites que intentamos trazar, dentro de las tareas que la revista juzga imprescindibles y que definen su "posición cultural", la reconsideración del pasado es prioritaria. No sólo porque posibilita una evaluación genealógica de la novela argentina que describe, interpreta y valora las obras en función de su capacidad para *revelar* ciertos momentos históricos sino, además, porque permite pensar en términos que, si bien suponen una didáctica bastante modesta y estereotipada ("de ese pasado tratamos de aprender"¹⁴ afirma, respetuosamente, la nueva generación), afianza a los escritores en la polémica, la crítica y la denuncia como claras opciones de *intervención* en el presente. "Balance" y "toma de posición", dos momentos ineludibles en el proyecto totalizador de *Contorno* que no busca inventar una nueva tradición cultural sino sostener

pero, al mismo tiempo, discutir, con posiciones propias, la heredada. Estos son los límites y los alcances de su parricidio: ni la corrección de las buenas maneras ni la irresponsabilidad en la crítica académica; la mesurada decisión de “enfrentar la realidad” para “revisar y confrontar hechos y valores, obras y figuras, replantear nuestros problemas, convencerse de que debe lograrse un clima de diálogo y de polémica”¹⁵.

Un realismo trascendente

El realismo funciona en *Contorno* como operador de la lectura crítica según el principio, como tal indiscutible, de la determinación de lo histórico. Las obras se acercan más o menos a un ideal del realismo siempre que expresen, a su modo —un modo que el crítico debe especificar en cada caso— el movimiento de las fuerzas de la Historia¹⁶. Así, en “Esquema de Sicardi”, artículo firmado por Víctor Assef, se determinan el sentido y el valor del *Libro extraño* en función del tipo de testimonio que allí se da del período histórico en el que fue escrito, el final del siglo XIX que concluye con la segunda presidencia de Roca. Según una lógica de la expresión, tan implacable como ineludible, que supone la subordinación del orden de lo literario al orden de lo histórico a partir de una ley de causalidad directa, las dos tendencias de signo opuesto que en la novela se yuxtaponen sin articularse jamás en una instancia superior de resolución son la expresión o el signo de “la indecisión del momento histórico”: “la obra de Sicardi es un producto híbrido de un momento histórico híbrido”¹⁷.

Paralelo y homólogo al de la Historia, el realismo es un proceso que avanza por la resolución de sus contradicciones internas. Es tarea del crítico reconstruir las etapas de ese proceso e integrarlo al de las transformaciones históricas, referidas, como se sabe, a las estructuras sociales, a partir del relevamiento de sus momentos más importantes —momentos de condensación del sentido, en los que se produce la densificación de un dato fundamental de la realidad. El resultado de ese relevamiento, en lo que respecta al género novela, es la postulación de una serie histórica de la que Roberto Arlt es la culminación —en un sentido que a continuación especificaremos— y en la que se suceden los nombres de Eugenio Cambaceres, Julián Martel, Francisco Sicardi, Roberto Payró, Benito Lynch y Manuel Gálvez. Serie que configura para *Contorno* “la tradición local del realismo”, y en la que cada término implica un progreso respecto del anterior y,

a su vez, es condición de posibilidad de la aparición del término que le sigue¹⁸. Es así como, aun cuando el realismo de Gálvez no sea “objetivo” ni “desinteresado” sino “militante”, aun cuando esté demasiado “cargado de intención” y se parezca mucho al naturalismo de Zola en su derivación costumbrista, “hay algo [en él] que, a pesar de todo, se impone”, “algo existe allí” —insisten los autores—: además de una cierta competencia en el manejo del tiempo narrativo, un uso correcto del lenguaje hablado, “apto para ser instrumentalizado como lo será luego por Roberto Arlt”¹⁹. Lo que diferencia a Arlt de Gálvez, y lo ubica en un estadio de evolución superior del realismo, es la conversión de lo dado —en este caso el habla popular porteña— en instrumento o medio de expresión de una realidad —el mundo de la ciudad. La instrumentalización o el uso de los datos de la realidad están asociados en *Contorno* a la eficacia testimonial de las obras, en un movimiento doble que va de la realidad a la literatura (representación) y de la literatura a la realidad (expresión). Lo que media entre un extremo y otro es el trabajo (literario) del escritor.

En este sentido es posible afirmar que para la poética esbozada por *Contorno* el realismo debe tener el valor de un *deictico*, siempre que se considere del concepto su doble propiedad de símbolo (representación de un objeto por medio de una regla convencional) y de índice (representación de un objeto a través de una relación existencial)²⁰. Para las obras, para los autores, se trata de dar cuenta de lo particular, de esta vida, de esta situación, de esta realidad, pero esa vida, esa situación, esa realidad, por su carácter representativo, adquieren, en su calidad ejemplar, el valor (en el sentido económico del término) de lo general. En la remisión inmediata al exterior “concreto”, que sin embargo preserva con él una cierta distancia, efecto de un trabajo estrictamente literario que lo convierte en una suerte de muestra de lo general, *Contorno* encuentra la capacidad de persistencia de las obras, su grado de perdurabilidad; causa del interés presente que ellas puedan despertar en el crítico. Es así como de *La Bolsa* de Julián Martel, Antonio Pagés Larraya²¹ destaca su alcance expresivo, lo que ella “devela y [que] sigue siendo, aquí y hoy, igual a aquellos días”, “el materialismo de la ciudad”. Alcance del que deriva su perfil “contestatario”: “*La Bolsa* enfrenta a las voces falsas y locuaces que nombraban progreso, modernidad, espíritu cosmopolita...”.

En todos los casos, el pasaje de lo particular

a lo general es concebido por *Contorno* como el resultado de un proceso que comprende dos etapas sucesivas, diferenciadas en relación al concepto de *trascendencia*. En principio, se trata de trascender el plano de lo puramente anecdótico o fáctico en lo que hace a la configuración de ambientes y personajes, intentando superar la presentación de lo meramente descriptivo de un paisaje o el esquematismo en la caracterización de los personajes (primera etapa o *trascendencia del realismo hacia adentro*). Errores ambos que Regina Gibaja reconoce en Ernesto Castro, y que hacen de su “novela regional” un intento fallido: “La tierra de Los isleros y Desde el fondo de la tierra es paisaje, costumbre, color, peor aún, telón de fondo para movimientos convencionales de personajes también convencionales”²². Y lo convencional es lo que para Gibaja hunde a los personajes en lo formal, transformándolos en arquetipos, en formas inmutables, imposibilitadas de trascender de “lo individual” hacia “lo social colectivo” en una situación —histórica— determinada (segunda etapa o *trascendencia del realismo hacia afuera*). Del mismo modo, sólo si se presenta como “un intento épico en el cual la trascendencia penda sobre los personajes como una nube, haciéndolos ‘sus objetos’”, David Viñas encuentra admisible la técnica del realismo al evaluar negativamente el proyecto novelístico de Juan Goyanarte en un artículo en el que se lee: “Quiso introducir *historia*, es decir, *novela*, es decir, *trascendencia*, donde no la había o no la sentía.”²³

En suma, la trascendencia es tanto el motor de la evolución del realismo, la instancia de resolución de sus contradicciones, como el valor a partir del cual se evalúan las obras novelescas. Entendida como “el impulso comunicativo que nos conduce a un aspecto de la realidad que desconocíamos” la trascendencia no es más que “la expresión del contorno”²⁴.

El caso Arlt

Si bien *Contorno* le dedica a Roberto Arlt su segundo número²⁵, en mayo de 1954, el nombre del novelista aparece en casi todas las entregas de la revista, siempre asociado al problema del realismo. Partiendo del presupuesto de que las posiciones literarias tienen su correlato en posiciones políticas, el esfuerzo de *Contorno* se dirige hacia la especificación de un realismo verdadero, o lo que es lo mismo, de un *realismo políticamente correcto* —y le quitamos a la expresión el matiz irónico que tiene en la actualidad—, que sea capaz de expresar (dar

testimonio de) la realidad nacional. En este sentido, el realismo arltiano importa una superación respecto de dos posiciones retrógradas, tanto en el terreno de lo político como en el de lo literario. En lo político, la literatura de Arlt implica un progreso en relación a la del costumbrismo de Boedo y de sus sucesores (Verbitsky, Castro, Varela: autores todos que “confían exclusivamente en la materia, en la anécdota, sin sujeción a exigencias artísticas”) y a la del virtuosismo puro, sin vida, de “la prosa del decoro” (Bianco, Mujica Láinez, “que trabajan sobre una materia inexistente”, presentando un mundo sin remisión al mundo real)²⁶. En lo político, por una correspondencia simple y directa, Arlt —tanto lo que hoy llamaríamos su “imagen de escritor”, como su obra— es la síntesis superadora de la izquierda tradicional —de allí la disputa que por su figura *Contorno* mantiene con el Partido Comunista²⁷— y del falso liberalismo de los representantes de una burguesía en decadencia.

El realismo de Arlt sería, para *Contorno*, auténtico²⁸ en tanto produce una “transfiguración artística de la realidad”, equidistante de la excesiva inmediatez del costumbrismo y de la distancia extrema del puro virtuosismo, promotores los dos de una mistificación de lo real. Operación compleja de la que *Contorno* analiza tres aspectos: la verosimilitud en la presentación de situaciones y personajes (la eficacia de la asunción de cierta geografía local y la caracterización de “el hombre de Arlt”), la constitución de un lenguaje literario propio, “uno de los pocos lenguajes que hemos tenido”, según la apreciación de David Viñas y la “actitud” del autor frente a la obra (que en Arlt se resuelve en “sinceridad” en “confesión” y en “autobiografía”).

Respecto de la primera cuestión Arlt realizaría para *Contorno* una ampliación de los límites del realismo al incorporar al espacio de la representación literaria una zona que había sido proscripta por “los literatos académicos”, la de los sectores medios y bajos, habitantes de la gran ciudad, desengañados respecto de la posibilidad del progreso indefinido y de la fluidez social, pilares en los que se sostenía el proyecto liberal. Su “realismo intencionado”, que presenta sin dejar de comprometerse con él un cuadro veraz de la vida contemporánea, le concede un lugar destacado dentro de la serie histórica del *realismo urbano*, de la que son representativas obras como *El matadero* y *Amalia* de la “etapa romántica” y las novelas de Cambaceres, *La Bolsa* y *La Gran Aldea* del “realismo pesimista”²⁹.

En la valoración del segundo aspecto *Contorno* es contundente: “la lengua que [Arlt] usa

naturalmente, la que le aflora cuando se expresa a sí mismo, ese dialecto inventado por él en tanta medida como el lenguaje familiar porteño, pobre, ruda, es ya en sus manos un instrumento que da expresión al alma, una lengua que se está legitimando cuando es él el que construye sus anhelos". Se trata de una lengua en formación, que se remonta sobre su materialidad, "lejos de toda pretensión folclórica" y de "todo alarde artificial". Una lengua que surge, ella también, de la síntesis superadora de dos tendencias presentes en su obra: la que lo lleva a una adhesión circunstancial al lunfardo, lenguaje "pobre, vulgar, material" y la que, con cierta pretensión impostada, lo sumerge en un lenguaje "afectado", "desmayadamente literario". En suma, un lenguaje propio, recreación literaria del habla dialectal porteña, que en tanto no se complace en la constatación de lo pintoresco, ni se pierde en la gratuidad de un esteticismo falsario, es apta para expresar, por su poder de "abstracción, de significación y de transindividualización", "el drama del hombre urbano" en lo que tiene de particular, y allí mismo, en su proyección nacional³⁰.

Por último, del análisis del tercer aspecto es posible inferir una concepción de la creación literaria en la que se juegan determinados valores que especificaremos a continuación y la incipiente formulación de una teoría del compromiso de la forma.

Cuando *Contorno* habla de "actitud" del autor frente a la obra está considerando la relación entre dos cuestiones esenciales, la de la elección de la materia a representar y la del tratamiento que se haga de ella. Cada materia exige un tratamiento acorde, que consistirá en la elección de la técnica apropiada según una evaluación práctica que define la eficacia de los medios en función de los fines predeterminados.

En este punto, la obra de Roberto Arlt es nuevamente paradigmática, esta vez en lo que tiene de "sinceridad lírica", de "confesión auténtica", de "interna autobiografía", instancias todas que se resuelven narrativamente en "obligatoriedad" para los personajes y en "dramatismo" para las situaciones; en suma: la vida como trágico destino. La angustia y la frustración que se desprende del mundo de Arlt -angustia y frustración frente a la pérdida de legitimidad de los valores del orden burgués- es la que el autor proyecta sobre los personajes cuando se deja llevar por un "exasperado frenesí expositivo", objetivación del "estado emocional inmediato en que se anega". De allí que su novelística pueda ser considerada "obra de picaresca", "el relato personal de quien se siente parte

de un mundo sin posibilidades, agotado y saturado, oprimente"³¹.

Y es en el "frenesí interno", en la "confesión" que no es "proclama", en suma, en la exacerbación y en el exceso "comunicativos" donde Arlt encuentra el término justo, el justo medio entre dos tendencias: la impostación de Mallea, cuya "moralidad de manual" responde en verdad a un "vacío de intención", y las "buenas intenciones" de los escritores comunistas, que encubren "populismo" y "demagogia literaria". Dos actitudes extremas, correlato de posiciones políticas retrógradas, que se convierten para *Contorno* en rasgos negativos de la novelística argentina³².

Para el *biografismo* de *Contorno*, que se manifiesta en la tendencia a leer las obras desde una coordenada que refiere la obra a la vida del autor, no hay lugar para ningún tipo de voluntarismo. Por el contrario, la *moral de la sinceridad* que la revista sostiene con insistencia, sobre todo cuando lee la obra de Roberto Arlt, y que podría ser considerada como una de las especificaciones de la teoría del compromiso sartreano, impugna todo intento consciente de "intelectualización" o de "racionalización" del proceso creador, sobre todo en la novela, donde, convertidas en tendencia, ambas operaciones atentan contra "el efecto de vida" constitutivo del género. Por eso falla Roberto Arlt cuando "en lugar de vivir y exponer directamente sus intenciones y sentimientos" "pierde la perspectiva necesaria e interfiere en la obra". "No sólo es su tiempo de narrador el que se introduce en el narrativo, no sólo son sus sentimientos los que salen al paso de los de sus personajes, sino que éstos, en el deseo de invocación de realidad, destruyen su presente íntimo, ejemplifican, tratan de definir a otros por actitudes, lo obligan a declarar su veracidad de cronista, paralizando de diversos modos el devenir novelesco." En el "ajuste de cuentas" que *Contorno* hace con la novelística de Arlt los desaciertos que se contabilizan son siempre de orden estructural y tienen que ver con la repetición de figuras y situaciones y con la reiteración de fórmulas verbales, por lo general explicativas, que desvían o cortan el hilo narrativo. Lo que demuestra por parte de los escritores de la revista un desarrollado "sentido de la estructura", o lo que es lo mismo, de "la unidad íntima de la novela", según los términos de Regina Gibaja en el artículo al que nos referimos antes.

Si la eficacia era el principio a partir del cual se medía, en el marco del problema de la representación, la adecuación entre medios (técnicas y procedimientos) y fines (contenido a representar), será

el riesgo el valor que se sostenga respecto de la relación del autor con las cuestiones propiamente formales, aquellas que configuran lo que se llama "el estilo" de una obra. En este espacio aún más reducido, en el que el autor se encuentra ya no con la realidad sino con la literatura, es posible reconocer la postulación de un incipiente "compromiso de la forma", o, en términos de *Contorno* de "responsabilidad de la creación". Compromiso que consistiría, básicamente, en el respeto hacia las "exigencias estilísticas" derivadas de la elección original de la forma. Evaluada desde esta perspectiva, la declaración de su "veracidad de cronista" significaría por parte de Arlt el renunciamento a su "autenticidad de novelista", garantizada sólo cuando se ausenta, allí donde su intención no está presente de un modo explícito³³.

Por último, podría afirmarse que es en la consideración de los tres aspectos apuntados —el tratamiento de la cuestión de la verosimilitud, la constitución de un lenguaje propio y la definición de una "actitud literaria"— donde comienza una verdadera revalorización de la literatura de Arlt, de lo que excede en ella los límites propios de las estéticas tradicionales de la representación. Tal vez la crítica arltiana, de *Contorno* en adelante, no haya hecho más que tratar de darle un sentido y una explicación a esta afirmación de Ismael Viñas que, por la entonación que modula, parece revestir la forma de una petición de principios: "Sería necesario hablar mucho sobre el realismo respecto de Arlt, y, ante todo, determinar qué se entiende por tal. Pero, salvo que se le dé una acepción entrecomillada y beata, todo realismo fue trascendido para siempre en el final de *El juguete rabioso*..."

NOTAS

1. Este trabajo pertenece a un proyecto de investigación más amplio sobre las revistas literarias en la década del 50 y su primera versión fue leída en las "I Jornadas de reflexión: la literatura argentina en el 'fin del milenio'", organizadas por la revista *Tramas* en Villa Carlos Paz, provincia de Córdoba, en el mes de mayo de 1998.
2. Las características de este programa varían según se trate de uno u otro de los escritores más representativos del espíritu de *Contorno*. Sin embargo, en esa variación de intereses pueden rastrearse algunas constantes. En el caso de los Viñas, por ejemplo, el claro intento de evaluar, en la lectura de la novela argentina, las condiciones para un realismo trascendente (ver infra). También el interés por definir las posibilidades de una "cultura proletaria" o "popular" que descrea de cualquiera de los

modos del populismo y que para Alcalde debe pensarse en los términos de *Literatura y Revolución* de Trotsky: "no bajar la alta cultura al nivel del pueblo sino levantar el pueblo a la alta cultura". Desde este lugar pueden leerse, además de la postura más claramente marxista de Alcalde, las críticas al realismo ingenuo de los escritores sociales y al costumbrismo y folklorismo de los regionalistas (ver infra).

3. "El matadero" de Echeverría y *Amalia* de Mármol para la trágica época rosista; *Una expedición a los indios ranqueles* de Mansilla para el confuso período sarmientesco; *La gran aldea* de Lucio V. López, *Juvenilia* de Cané y la inesperada obra de Cambaceres para la época posterior a la capitalización de Buenos Aires; *La bolsa* de Martel para el momento perplejo del 90; *El libro extraño* de Sicardi y *Teodoro Foronda* de Grandmontagne para la última década del siglo; Payró para el final de los satisfechos gobiernos de Roca; ciertas obras de Gálvez y algunas de Arlt para el período yrigoyeniano o para el oscuro hiato de la revolución setembrina". Viñas, David: "Benito Lynch: la realización del *Facundo*" en *Contorno* n° 5/6, setiembre de 1955.

4. Steffen, Guillermo: "Bosquejo de nuestra propia expresión: Payró" en idem.

5. Cfr. Jitrik, Noé: "Adán Buenosayres: la novela de Leopoldo Marechal" en idem.

6. Steffen, Guillermo: op. cit.

7. Cfr. Rozitchner, León: "Comunicación y servidumbre: Mallea" en *Contorno* n° 5/6; op. cit.

8. En idem.

9. "Enrique Larreta o el linaje" en idem.

10. Cfr. Viñas, David: "Los dos ojos del romanticismo" en idem.

11. Cfr. Viñas, David: "Benito Lynch: la realización del *Facundo*"; op. cit.

12. Cfr. Viñas, Ismael: "Güiraldes" en *Contorno* n° 5/6; op. cit.

13. Creemos que la figura de Ismael Viñas es decisiva a la hora de pensar y definir tanto las condiciones como los postulados de la nueva generación que se expresa en *Contorno*. Cfr. "La traición de los hombres honestos" en *Contorno* n° 2, mayo de 1954 y "Algunas reflexiones en torno a las perspectivas de nuestra literatura. Autodefensa de un supuesto parricida" en *Ficción* n° 15, setiembre-octubre de 1958, artículo al que pertenece la cita que sigue en el texto.

14. Las expresiones son de Ismael Viñas en "Una expresión, un signo", *Contorno* n° 2, mayo de 1954.

15. Viñas, Ismael: "Algunas reflexiones en torno a las perspectivas de nuestra literatura. Autodefensa de un supuesto parricida"; op. cit.

16. Viñas, Ismael: "Una expresión, un signo"; op. cit.

17. En "Realismo fantástico y pensamiento real" (*El Cronista Cultural*, 15 de marzo de 1993), Jorge Panesi caracteriza a la crítica sociológica argentina como "crítica realista" en el sentido en que plantea una fuerte relación de servidumbre de la literatura respecto de la Historia. En este punto habría que determinar en particular el

vínculo que *Contorno* mantiene con las teorizaciones sobre el realismo de Lukács y de Goldman.

18. *Contorno* n° 5/6, op.cit. Presentadas bajo la forma de pares opositivos, esas dos tendencias se especifican como "idealismo moral" versus "realismo ingenuo", "totalidad zoliana" contra "fragmentarismo romántico", "sinceridad objetiva" frente a "falsedad tipificadora", etc., terminología que parece de ascendencia lukacsiana.

19. Creemos que el caso de *Adán Buenosayres* de Marechal, incluido también en esta tradición, merece una consideración aparte por su relación con el martinfierrismo.

20. Molinari, Marta C. (Seudónimo de David e Ismael Viñas): "Manuel Gálvez: un realismo impenitente"; *Contorno* n° 5/6, op. cit.

21. Jakobson, Roman: "Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso" en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

22. "Julían Martel y la ciudad hostil", *Contorno* n° 5/6; op. cit.

23. "Ernesto L. Castro y la novela social", *Contorno* n° 5/6; op. cit.

24. Conte Reyes, Gabriel (seudónimo de David Viñas): "Realismo, virtuosismo y técnica: Juan Goyanarte", *Contorno* n° 5/6; op. cit. (Subrayado nuestro)

25. Jitrik, Noé: "Los comunistas", *Contorno* n° 5/6; op. cit.

26. La mayoría de los artículos que allí aparecen están escritos por David e Ismael Viñas (algunos firmados con seudónimos); también escriben sobre Arlt Francisco J. Solero y Adelaida Gigli.

27. Viñas, David: "Realismo, virtuosismo y técnica: Juan Goyanarte", op. cit. Para una caracterización de la llamada "prosa del decoro" cfr. el artículo de Adolfo Prieto "A propósito de *Los ídolos*" en *Contorno* n° 1, noviembre de 1953 y la bibliografía de Adelaida Gigli sobre la novela de Mujica Láinez en *Centro* n° 7, diciembre de 1953.

28. Para la polémica con los comunistas cfr. Viñas, David: "Arlt y los comunistas", *Contorno* n° 2; op. cit.

29. En una bibliografía sobre la novela de Valentín Fernando, *Desde la carne*, aparecida en la revista *Centro* n° 5, en mayo de 1953, Adelaida Gigli opone *veracidad* a *autenticidad*, haciéndole corresponder al primer término la vana presunción de verdad y al segundo la de efecto de realidad.

30. Arrow, Jorge (seudónimo de Ismael Viñas): "Arlt-Buenos Aires", *Contorno* n° 2; op.cit.

31. Viñas, Ismael: "Una expresión y un signo"; op. cit. En este artículo, uno de los mejores del número, se lee: "El hombre que Arlt descubre es el de nuestra urbe, cifra a su vez del país." (Subrayado nuestro)

32. Para este aspecto ver sobre todo: "Conte Reyes, Gabriel (seudónimo de David Viñas): "La mentira de Arlt"; Viñas, Ismael: "Una expresión, un signo"; Molinari, M.C. (seudónimo de David e Ismael Viñas): "Roberto Arlt: una autobiografía" y Arrow, Jorge (seudónimo de Ismael Viñas): "Arlt - Buenos Aires",

Contorno n° 2; op cit.

33. Rozitchner, León: "Comunicación y servidumbre: Mallea" y Jitrik, Noé: "Los comunistas"; op. cit.

34. La misma exigencia plantean David e Ismael Viñas a Marco Denevi cuando leen *Rosaura a las diez*. Para los Viñas, Denevi no acepta "los riesgos formales" de la elección del procedimiento de *hacer hablar* a los personajes, "los mismos riesgos que, aún fracasando, asumieron los autores de la picaresca española, Payró, Guiraldes" ("*Rosaura a las diez*, premio Kraft", firmado por Marta C. Molinari, *Contorno* n° 7/8, julio 1956). Con un énfasis semejante, David Viñas reclama al autor de *El inglés de los güesos* cierta dosis de incertidumbre frente a los resultados artísticos. El afán moralizante de Lynch va a contrapelo de su eficacia como narrador; la verdad que pretende demostrar aparece desnaturalizada por su "resolución anovelística", cuando debería brotar en una "forma natural" de las situaciones en las que se hallan los personajes y no de la intervención del autor ("Benito Lynch: la realización del *Facundo*", op. cit.).

J. R. WILCOCK: EXILIO Y UTOPIA*

JUDITH PODLUBNE

I

El ensayo de George Steiner titulado "Extraterritorial"¹ es uno de los primeros trabajos en advertir acerca de la importancia que alcanzó en la literatura contemporánea un hecho particular: "el surgimiento de un pluralismo lingüístico o 'carencia de hogar' en varios escritores"². Las producciones de Nabokov --que desterrado por la barbarie política del siglo escribió originales en ruso, inglés y francés-- y de Beckett --quien emigrado a Francia pasó del inglés al francés y viceversa, con igual dominio de ambas lenguas-- dan prueba, entre otras producciones importantes, de que "la literatura moderna puede ser considerada como una estrategia de exilio permanente"³ ya que el exilio parece ser su principal impulso. Multilingüismo y descentramiento cultural resultan entonces las consecuencias de un fenómeno más extendido y general, que encuentra su eje en la experiencia del viaje. Raymond Williams describe este fenómeno en términos de "inmigración a la metropoli"⁴ y Caren Kaplan, con el nombre de "exilio modernista"⁵. Ambos autores enfatizan las circunstancias históricas que propiciaron estos desplazamientos y dieron lugar a una nueva ubicación de los artistas e intelectuales en el reciente medio cultural al que accedían. "Liberados de sus culturas nacionales o provinciales, o en ruptura con ellas, colocados en relaciones completamente nuevas con otras lenguas o tradiciones visuales nativas, y puestos entretanto frente a un novedoso y dinámico ambiente común del cual muchas de las formas más antiguas estaban obviamente alejadas, los escritores, artistas y pensadores de esta etapa encontraron la única comunidad que estaba a su disposición: una comunidad del medio, de las propias prácticas."⁶ Dos convicciones fundamentales nuclearon a los miembros de esta comuni-

dad: la necesidad de un alejamiento de los límites de la nación-estado en busca de la ciudad cosmopolita y políglota, esto es, la débil afirmación de una identidad nacional considerada sólo en "*its distance from a present space and time*"⁷ y la creencia en la condición del artista como sujeto existencialmente atravesado por la soledad, el extrañamiento y la nostalgia que le provoca la experiencia del viaje y la residencia en el extranjero⁸. De acuerdo a estas convicciones, y tal como lo señala Kaplan, el exilio constituyó para los modernos una suerte de condición previa a la creatividad, un "*rite de passage*", en la medida en que la distancia comenzó a ser la perspectiva privilegiada para la producción estética. No fue accidental entonces que esta situación engendrara entre ellos lo que la crítica ha denominado "*an imperative of displacement*"⁹ si pensamos que el exilio les proporcionó un instancia de legitimación como puerta de entrada al dominio profesional y un punto de vista estético¹⁰.

En la segunda mitad del siglo veinte, la literatura argentina presenta varios casos de autores en los que la extraterritorialidad lingüística de sus obras se liga a su condición de exiliados¹¹, pero ninguno de ellos deja describir su viaje en los términos del "exilio modernista" tal como parece ocurrir con Juan Rodolfo Wilcock. En un determinado momento de su vida y en circunstancias muy particulares de su carrera literaria, Wilcock decidió radicarse definitivamente en Roma y cambiar de lengua. Con esta decisión dejó tras de sí la imagen prestigiosa con que se le reconocía dentro del campo literario nacional gracias a la recepción favorable que habían tenido, entre críticos y pares, sus primeros seis libros de poesías¹². El viaje a Italia representó desde el comienzo una ruptura con esa imagen de joven promisorio de la llamada "generación neorromántica de la década del '40" y

la aspiración de convertirse definitivamente en un *escritor moderno*. "La ecuación entre un eje lingüístico único, un arraigo profundo en el suelo nativo y la autoridad poética era puesta en duda una vez más"¹³. Este camino lo condujo, por obra de su doble exilio, a transformarse para el público argentino en un autor secreto, casi desconocido, "de culto" entre algunos iniciados.

A la determinación de trasladarse a Roma, Wilcock sumó por lo menos otras dos decisiones simultáneas: la de empezar a escribir en italiano y la de abandonar para siempre el español. Resulta sencillo conjeturar que su exilio se ve en gran parte justificado por su declarado antiperonismo. Sabemos que *Sur*, grupo que lo contaba entre sus colaboradores, se había convertido a partir de mediados de la década del '40 en el principal foro cultural antiperonista, y este rechazo, por su parte, fue más de una vez tematizado tanto en su poesía como en su prosa posterior. No obstante, como señala Daniel Balderston¹⁴, no se puede desconocer que "el tema del exilio aparece en la poesía de Wilcock mucho antes que en su experiencia vital", por lo cual, si bien es cierto que su antipatía al régimen contribuyó a la resolución definitiva, éste se venía preparando desde tiempo antes. El viaje estaba pensado como parte de un proyecto que no confrontaba sus razones sólo con los avatares de la realidad nacional, sobre todo si pensamos que a su partida definitiva, en 1958, el peronismo ya había caído hacía unos años. Wilcock parecía responder a ese "*imperative of displacement*" que lo había llevado a trasladarse y a residir años antes en Londres y también en Roma, de donde regresó siempre, hasta su radicación definitiva en el extranjero, con el plan de volver a irse nuevamente.

Bastante más complejas son las razones que dieron lugar al cambio de lengua. Para los modernos la distancia se había instalado también en las consideraciones sobre el lenguaje y esto había motivado el reconocimiento del carácter arbitrario y convencional del mismo, por lo cual, como sostiene Williams¹⁵, para los inmigrantes una segunda lengua recién adquirida "era más evidente como medio --un medio que podía modelarse y remodelarse-- que como costumbre social". Sin dudas, éste fue uno de los aspectos comprometidos en la decisión de Wilcock: en varias oportunidades su italiano fue definido como culto, filológico, académico e, incluso, Guido Piovene llegó a decir que "era un estilista en aquel idioma"¹⁶. El otro aspecto, el que involucró principalmente su drástica renuncia a seguir escribiendo versiones originales en español,

encontró sus motivos, según creemos, en una determinación estética mediante la cual el escritor tramitó, por un lado, el vínculo con su antecesor argentino, Jorge Luis Borges, y por otro, la relación con la tradición europea.

Las razones meramente lingüísticas que Wilcock insinuó al declarar: "Me voy a Italia a escribir en italiano, el castellano ya no da para más"¹⁷ son sólo un comienzo a partir del cual reflexionar sobre las insuficiencias y el agotamiento que experimenta en el interior de una lengua quien parece haber restringido las posibilidades de su escritura al cumplimiento eficaz de una función en el marco de la institución literaria. Durante sus comienzos, como ya dijimos, Wilcock había logrado rápidamente ser reconocido como una figura importante de la "generación neorromántica del '40" y ser consagrado como escritor y como traductor por el grupo *Sur*¹⁸. Esto significaba, para alguien como él, que se hallaba recién en el inicio de su carrera literaria, adherir y responder a los valores estéticos y culturales sostenidos por este grupo, que coincidían, en términos generales, con los valores de la generación a la que Wilcock pertenecía: una moral literaria presidida por un ideal de belleza ligada al decoro y al buen gusto, dispuesta a mantener y defender el *standard* literario y a difundir a autores extranjeros. *Buen gusto, riqueza idiomática y erudición*¹⁹ fue la consigna que sintetizó el espíritu de la época y que Wilcock cumplió con prolijidad durante sus primeros años como poeta. A cada uno de sus términos renunció cuando las lecturas de Borges y el aprendizaje de la literatura a través de la traducción despertaron en él "la necesidad de crearse un nuevo lenguaje"²⁰.

Como para su maestro, también para Wilcock la traducción está llamada a ilustrar aspectos decisivos de la discusión estética: ella propicia el juego infinito de las *versiones* en el que el *original* acaba por ser una versión más y no siempre la más fiel. *Il Caos*²¹ es, en este sentido, su libro más representativo: no sólo porque incluye algunos relatos inicialmente escritos en español y traducidos por el propio Wilcock al italiano, sino también porque de varios de los cuentos no es posible establecer con certeza cuál fue su lengua original, otros fueron luego retraducidos al español y presentados en versiones diferentes a las que aparecieron publicadas años antes en revistas argentinas, y el resto fue trasladado directamente del italiano. El propio Wilcock había decidido, varios años después de la aparición del libro en Italia, editarlo en la Argentina bajo el mismo título y reescribir luego todas las

versiones en italiano para volver a publicarlas con el nombre de *Parsifal. I racconti del "Caos"*. A partir de *Il Caos*, este enmarañamiento de traducciones, retraducciones, imitaciones inter e intralingüísticas, y pastiches de otros autores, ocupó un lugar central en su obra y la acercó a la *estética de la mezcla* propiciada por Borges. Wilcock trabajó en la reescritura literaria de noticias periodísticas, de artículos de divulgación científica, de recetas de cocina, así como también, de conversaciones registradas al azar.

Con su paso al italiano --alentado por la confusión de los límites del español con el uso estereotipado por parte de un grupo-- Wilcock escapó a la jerga de un lenguaje líricamente instrumentado por su generación de pertenencia. Con su abandono del español, en el que resignó también pactos de lectura claros y seguros con un público que ya le había manifestado reconocimiento, cumplió radicalmente el proyecto borgeano de afirmar por tradición toda la cultura occidental y fue aún más allá. No sólo se autorizó a manejar con "irreverencia" y "sin supersticiones" todos los temas europeos, sino que además eligió cambiar de lengua. Wilcock sintió tanto que la tradición occidental le pertenecía, como consideró que él --en su condición de huésped de varias lenguas-- pertenecía a ella antes que a cualquier otra patria que le brindara un pasado cierto y un idioma consolidado. Sin embargo, estas razones no agotaron los motivos de su renuncia definitiva y premeditada del español. Cambiar de lengua fue también, para Wilcock, según él mismo dijo²², cambiar de público y esto comprometió en su caso el esfuerzo de llevar adelante una doble empresa: la de apartarse, por un lado, de un horizonte de expectativas adecuado a una sensibilidad romántica, propensa a la expresión del sentimiento amoroso, y la de encontrar, por otro, un nuevo horizonte en el cual la centralidad de la figura borgeana no velara la lectura de su obra. Exiliándose en otra lengua, Wilcock saldó imaginariamente el costo de seguir escribiendo después de Borges. *Silencio, exilio, astucia*: la consigna joyceana inspiró a quien "valiéndose de ayudas y subterfugios, empezó a escribir una especie de italiano"²³.

II

El viaje, "la experiencia de la ajenidad visual y lingüística"²⁴, inauguró un nuevo punto de vista en la obra de Wilcock: el de la representación de un mundo siempre distanciado cuyas diferentes versiones se extienden desde la descripción negativa del

mundo social con su aparente reverso imaginario hasta la afirmación de una realidad absolutamente irrisoria y sin salida posible. En relación a esta nueva perspectiva, su obra sufrió en el exilio dos transformaciones importantes: un avance decidido hacia la narración y el paso de una sensibilidad romántica a una sensibilidad tragicómica, altamente grotesca. Ambas transformaciones presentaban ya algunos anticipos en español que lograron consolidarse en su producción italiana, pasando a constituir rasgos característicos de la obra durante este período.

En los relatos de *El Caos*, libro que media su ingreso al extranjero, abundan las representaciones críticas del mundo moderno acompañadas de imágenes invertidas del mismo (como el carnaval, la fiesta, el mundo interior, el mundo de las alturas) en las que por momentos parece plantearse una salida provisional e imaginaria para volver luego a decepcionarla inmediatamente. Así, el protagonista de "El caos", interesado en descubrir la verdad del universo, llegó al convencimiento de que "la sola realidad era el caos" y decidió por tanto vivir en "una fiesta permanente de ficción y de extravío". Présule y Anfio, los personajes de "La fiesta de los enanos", creían que "el mundo exterior estaba poblado de fuerzas incontrolables, influencias que por su misma inocencia no merecían ser llamadas malignas, pero que son de todos modos capaces de hacernos mucho más mal que una hueste de demonios" y esto los llevó a vivir encerrados sin permitir que nadie nunca más entrara a la casa; Martin, el protagonista de "Hundimiento", una persona que fracasaba en todo, encontró en la vida urbana una oportunidad porque, según explica el narrador, "la vida de las grandes ciudades estaba organizada de tal modo que hasta al ser más inútil le basta ser simpático o tener familia para subsistir durante años sin mayores inconvenientes porque las consecuencias de su inutilidad se compensan, anulándose, con las consecuencias de la inutilidad de los demás".

"La gama de posiciones culturales básicas dentro del Modernismo --sostiene Williams²⁵-- se extiende desde una ávida adopción de la modernidad ya sea en sus nuevas formas técnicas y mecánicas, ya en las adhesiones igualmente significativas a ideas de revolución social y política, hasta opciones conscientes por culturas pasadas o exóticas como fuente o al menos como fragmentos contra el mundo moderno." Esta segunda opción aparece tematizada en "La noche de Aix"²⁶, relato del que nos ocuparemos especialmente y en el que Wilcock

presenta, junto a una visión distanciada de la vida urbana, una suerte de alternativa utópica en la que se suspenden las coordenadas espacio-temporales de la ciudad y se proyecta en su lugar un espacio y un tiempo imaginarios, orientados hacia un comienzo premoderno y casi mítico.

Se trata de un cuento en el que suceden muy pocas cosas: narra el transcurso de una noche a la intemperie sufrida por Guido Falcone, un exiliado argentino, en Aix-en-Provence. Según dice el narrador, Falcone "se había alejado de Buenos Aires para eludir la perspectiva de una existencia monótona" y vivía en París, igualmente aquejado por este mal, enseñando lenguas en una academia y dispuesto a seguir tomando "decisiones incómodas" que le permitiesen escapar del aburrimiento. Así, contraviniendo su primer impulso de combatir la monotonía trasladándose de la periferia a la metrópoli, de Buenos Aires a París, Falcone eligió en esta oportunidad viajar en un sentido contrario, huir hacia el ámbito más tranquilo y reparador de una aristocrática ciudad de provincia. Con este viaje inició sin saber un camino de inversión que tendría para él consecuencias insospechadas pero no del todo involuntarias. El relato, como vemos, recrea las connotaciones positivas que el tópico del viaje tiene para los modernos y lo presenta a la vez como una posibilidad de evasión, aunque sea temporaria, de lo que se describe como una perspectiva baudelaireana de la vida moderna y como una oportunidad de ingreso a nuevas experiencias.

Inspirado en la lectura que Baudelaire y Eliot hacen de Dante, Wilcock avanza en la descripción crítica del mundo moderno y construye a lo largo de toda su obra en el exilio una visión infernal del universo de los vivos. "La noche de Aix" proporciona, en este sentido, una imagen desolada de la multitud urbana en la que los individuos se muestran inadvertidamente atravesados por la muerte. En *The Waste Land* el poeta, observando las multitudes en el Puente de Londres, repite una línea del Canto III del "Infierno" que parece alentar la mirada del narrador de Wilcock en este relato: "no creí que la muerte hubiera deshecho a tantos"²⁷. La descripción que el mismo brinda del trayecto que Falcone realiza hasta Aix "entre hombres que fumaban y leían revistas y de vez en cuando se levantaban para mirar por las ventanillas del corredor lo que creían un paisaje y era en realidad para cada uno una imagen distinta y casi aterradora de una condena permanente aunque aparentemente provisional" advierte sobre lo que decimos a la vez que insiste en mostrar al viaje como una tentativa por

apartarse de las multitudes infernales que habitan la ciudad. Pero quizás la imagen más elocuente en este sentido sea la que nos brinda el narrador cuando describe cómo Falcone, recién instalado en Aix y luego de haber salido a cenar, decide regresar a la pensión en que se hospeda y al llegar encuentra que es demasiado tarde y está todo cerrado. "Golpeó, llamó, pero con voz cautelosa -dice-, porque en cierto modo lo aterraba disturbar esa multitud invisible entre frazadas; tampoco habría gritado de noche en un cementerio, aun sabiendo que uno de los sepultos debía acudir a su llamado." La comparación de la multitud durmiente con el cementerio explicita definitivamente lo que venimos señalando.

En el momento preciso en que Falcone comprende que deberá pasar la noche afuera, el relato se abre al tiempo de la aventura, de una aventura mínima que terminará con la llegada del día pero cuyos efectos provocarán en el protagonista transformaciones importantes. Luego de comprobar que los hoteles aún abiertos estaban completos o bien eran demasiado caros, Falcone comenzó a deambular en busca de reparo por la ciudad mal iluminada, vacía, hostil a quien no respeta el ritmo ciudadano. "Aix invernaba resueltamente bajo las constelaciones incomprensibles del hemisferio norte; solamente las estatuas, figuras de muerte y olvido, se atrevían a ofrecer al pasante sus símbolos cotidianos: un rollo de papeles, un cedro, una fuente con frutas incomedibles." A pesar de la soledad y la penumbra, Falcone permaneció en todo momento orientado y sin perderse; se movió tomando pequeñas decisiones que lo mostraron como un avezado habitante de la urbe: sabía, por ejemplo, "que cuando hace frío no conviene distanciarse demasiado del centro de una ciudad porque siempre es más cálido que los suburbios". Su recorrido no tuvo un itinerario preestablecido pero tampoco abandonó el orden que traza el sentido de las direcciones y fija el camino a seguir. Sin embargo, el encuentro fortuito de un terreno baldío en una ciudad que -tal como lo había advertido el narrador- "carecía de baldíos y de jardines" lo internó de repente en una experiencia mítica en las que se quebraron las coordenadas urbanas, posibilitando la irrupción de un espacio natural y utópico en el propio corazón de la ciudad. La ruptura topográfica dio lugar entonces a lo otro de la ciudad: la naturaleza.

Con la decisión de pasar la noche en el baldío, Falcone ingresó, entre somnolencias y sueños entrecortados²⁸, en una especie de "viaje imaginario" que lo condujo hasta una geografía remota: "lugares donde uno encuentra gratis la generosidad

y las ventajas que la naturaleza prodiga en tierras lejanas, poco habitadas, inalcanzables para el ciudadano medio." En un tono nostálgico, provisto de cierto exotismo, el narrador describe la nueva geografía acentuando su distancia con el mundo urbano. Se produce en el relato un "hiato extratemporal"²⁹ que suspende provisoriamente la serie de acontecimientos que se venían desarrollando e interna al protagonista en una experiencia contemplativa cuyos efectos lo acercan a la convicción de que "basta una noche para desandar una civilización y volver al origen, al refugio del árbol y la almohada vegetal". El regreso a este estadio originario -localizado en el cruce metafórico de la noche y el baldío como símbolo del espacio-tiempo alternativo al de la ciudad- representa el desplazamiento hacia la contracara utópica de la vida urbana. La voz narrativa elige ahora el tono legendario, casi épico, que conviene al relato de los orígenes:

"En su inocente, modesto terreno baldío de Aix, donde los siglos pasados y los futuros parecían superponerse abolidos por la futilidad de sus acontecimientos importantes bajo el techo en ese momento helado de Europa y en el silencio sin ladridos de perros, un argentino se acurrucaba entre tejidos de lana de oveja como los primeros pobladores de Francia que tal vez eran negros, y a pesar de una preparación literaria de muchos años, o quizás gracias a ella, conseguía percibir la intensidad de la pureza nocturna que pudo haber exaltado cualquier instante de la vigilia del hombre magdaleniano cuando, exiliado en su cueva familiar por haber infringido un rito religioso, erraba por el valle del Ródano no totalmente liberado todavía de los hielos, durmiendo bajo los árboles como Falcone, esperando el ataque de otra familia o el salto letal del tigre prehistórico."

"En J. R. Wilcock -señala Luis Guzmán- la utopía se propone como un reverso del mundo."³⁰ Es en este sentido que "La noche de Aix" resulta, como dijimos, la narración de un viaje imaginario hacia el otro lado del mundo urbano, hacia un espacio soñado donde el hombre vive libremente en estado de naturaleza, lejos de la multitud y del tedio cotidiano. Sin embargo, no ocurre en ella -como indica la convención del relato utópico- que el protagonista se interese en asumir a su cargo la descripción de lo ocurrido, por el contrario, el desinterés de Falcone en reproducir su experiencia forma parte de los efectos reparadores que la misma tiene sobre él.

"Sentía -dice el narrador- como un símbolo más de

la noche la ausencia absoluta de cualquier deseo de expresar su soledad vertiginosa, de encarnarla en un esquema comunicativo cualquiera que no fuera un título sin más destinatario que el gusto de la evocación, por ejemplo "La noche que dormí en un baldío de Aix", o simplemente "La noche de Aix". Y esa certeza suya de que nadie en el futuro comprendería su experiencia, ni siquiera se interesaría en ella, constituía la mejor confirmación de la esencia misma de la experiencia, que era la soledad".

Sabemos que gran parte de la necesidad del relato utópico reside en que el narrador, que "casi siempre habla en primera persona"³¹, dé a conocer lo que ha vivido o experimentado en ese otro lugar al que tuvo acceso. "Es necesario -dice Bazco³²- que el prospector de tierras desconocidas regrese a su tierra natal, aunque sea provisoriamente para que nos cuente sus descubrimientos". El regreso del protagonista y la consiguiente difusión de lo ocurrido se relacionan directamente con un rasgo constitutivo de la utopía: el anhelo de ser una opción, "si no realizable, por lo menos representable"³³, es decir, la intención de describir y dar a conocer "una construcción multiplicable y modificable"³⁴ de alteridad social. No obstante, está claro en lo que citábamos más arriba que no hay, ni en Falcone ni en el narrador, voluntad de presentar la imagen de una construcción utópica alternativa al mundo criticado. No hay, por tanto, ni promesas de futuro ni representaciones de una sociedad mejor. En "La noche de Aix", la imaginación utópica limita su alcance al deseo de recuperar una situación original, de "revivir la beatitud y la exaltación de los comienzos"³⁵ y a esta situación -y no al hecho de haber encontrado una opción social diferente y mejor- obedece la metamorfosis que el protagonista sufre a lo largo del relato.

Así, cuando Falcone "salió del baldío por donde había entrado, con la sangre exaltada por la felicidad de la nieve" la percepción de la ciudad le había cambiado. Ya no se mostró como el ejercitado habitante del paisaje urbano; su consternación le impedía moverse con certidumbre. La "ciudad inmóvil" no sólo parecía no ofrecerle señales sino que además se le presentaba como un verdadero atolladero. "Se echó nuevamente a andar con el mismo criterio con que pasea un perro por Pompeya, o sea desvinculado por completo de la arquitectura que lo rodea y de su significado histórico, salvo bajo su aspecto de obstáculos de piedra que lo obligan, como al más consciente historiador, etnólogo o

poeta, a atenerse al trazado inmemorial de las calles hasta el momento excavadas." Pero, ¿cuál fue la transformación que la noche en el baldío provocó en él?, ¿de qué modo esta situación afectó su identidad? La experiencia de la soledad más radical, la sensación de ser "el último sobreviviente de una campaña de la que todos los demás hubieran desistido", resultó para Falcone una "prueba de iniciación" en el "ejercicio de desligamiento del ritmo social" que había emprendido inadvertidamente: "la primera jornada de un proceso de inversión que con la ayuda de la suerte podría hacer de él un verdadero viajero sobre la tierra".

La posibilidad del viaje permanente, del desplazamiento continuo hacia un territorio imaginario, siempre más allá de los límites urbanos, en el que poder evitar las obligaciones y los deberes de la ciudad, describe la última pretensión de la alternativa utópica propuesta en el relato. Sin embargo, Wilcock sabe que no hay tal *más allá*, conoce la "inutilidad de la huida"³⁶ y esto explica que Falcone regrese a su punto de partida, "sostenido por la seguridad de su pureza" pero dispuesto a acostarse a dormir "con la noche guardada en su memoria". La descripción del espacio retoma también su situación inicial: las calles pierden "su austeridad nocturna de telón poético de tragedia para retornar a su condición de hileras de casas sumisas al hombre." El fin de la aventura anuncia los límites y el quiebre de la utopía.

Habrà que reconocer entonces en este relato, antes un gesto de resignada aceptación de parte de Wilcock, que la afirmación de las capacidades transformadoras y constructivas de la utopía. La utopía wilcockniana se frustra en el mismo momento en que se concibe, surge para anunciar su fin. No proclama el advenimiento de la "Ciudad Nueva", ni proyecta la descripción de la ciudad "modelo y distinta". En su lugar, propone un malogrado camino de evasión, fundado en una prescindencia intencionada y en un aparente "desligamiento del ritmo social", del cual algunos episodios de la propia vida de Wilcock parecen haber sido el mejor ejemplo realizable. "Otra persona sobria - escribe Ruggero Guarini en la "Evocación" que presenta *La sinagoga de los iconoclastas*³⁷ - es mi amigo Juan Rodolfo Wilcock, que lleva años viviendo en el campo, en una casita sencilla, con pocos muebles, escasos cacharros y estantes de libros." Olvida decir Guarini que con este libro, *el sobrio escritor* alcanza su consagración definitiva en el campo cultural italiano, accediendo a la publicación en una de las más prestigiosas editoriales

europea. "A partir de 1972, cuenta Héctor Bianciotti³⁸ - después de haber visto editadas sus obras por Bompiani y Einaudi, entre otros, Wilcock tuvo la suerte de ser publicado por Roberto Calasso, gran ensayista y factótum de una de las mejores editoriales europeas: Adelphi. Fue una oportunidad de privilegio, por cuanto Wilcock ha sido uno de los primeros escritores vivos que figuró en un catálogo consagrado a escritores de Mitteleuropa y, principalmente, a los muertos ilustres."

Al menos en un aspecto -diremos para concluir- gran parte de la narrativa de Wilcock en el exilio puede ser leída a partir del eje "utopía y anti-utopía" en un progresivo y cada vez más definitivo acercamiento de su producción a la representación de sociedades contrautópicas. Si sus críticas a la vida urbana y el alcance limitado que la imaginación utópica posee en "La noche de Aix" prefiguran la visión pesimista y poco esperanzada que Wilcock tiene del mundo moderno, sus narraciones posteriores radicalizan esta visión presentando imágenes "cruelmente grotescas de sociedades que se proponen como ideales"³⁹. Los proyectos de Aaron Roseblum y Armando Aprile, los dos utopistas de *La sinagoga de los iconoclastas*, son una clara demostración de lo que decimos, así como también las declaraciones del narrador: "Los utopistas -sostiene con ironía⁴⁰- no reparan en medios; con tal de hacer feliz al hombre están dispuestos a matarlo, torturarlo, incinerarlo, exiliarlo, esterilizarlo, descuartizarlo, lobotomizarlo, electrocutarlo, enviarlo a la guerra, bombardearlo, etcétera: depende del plan". En este sentido, se ha señalado más de una vez su afinidad con Swift y con la tradición satírica inglesa pero no se ha especificado el valor y el alcance que lo satírico posee en su narrativa. Para decirlo con Marthe Robert, si aceptamos que se trata de una obra satírica, falta preguntarse "¿al servicio de qué causa y contra cuál enemigo?"⁴¹ ejerce su denuncia. No resulta simple contestar esta cuestión a propósito de Wilcock, ni siquiera, creemos, resulta pertinente. "La sátira presupone una manera de ver y de pensar que, por más que se exprese con amargura y virulencia, sigue siendo básicamente optimista, confiada en el triunfo final de un orden cualquiera (el de la naturaleza, de la razón, de la salud o del simple sentido común) y, por encima de todo, está persuadida de su propia enseñanza."⁴² La narrativa de Wilcock no sólo es profundamente pesimista sino que además se abstiene de cualquier pretensión pedagógica. La contrautopía se relaciona en ella más con la forma que la misma adopta en el siglo XX, en especial a

partir del período de entreguerras, que con el modo en que se presenta en Swift, y en todo el siglo XVIII. En Wilcock no existe ese otro mundo ideal con el cual confrontar el actual, no hay entonces intención moralizante porque no hay posibilidad de distribuir culpas y razones. "Wilcock sabe -dice Pasolini⁴³-, antes que nada, desde siempre y para siempre, que no existe otra cosa que el infierno. No se plantea ni siquiera en el modo más vago y genérico la hipótesis de que exista algo más que el infierno. No sueña ni remotamente en que pueda haber un modo, por ilusorio que sea, de no padecerlo o, al menos, ignorarlo. ¿Qué es lo que lo distingue entonces de la mayoría silenciosa? Algo evidente pero terrible: él acepta el infierno, como la mayoría silenciosa, pero no forma parte de él, por eso lo reconoce. Así se delinea una condición de *extrañamiento*". Volviendo a Marthe Robert, Wilcock sustituye "el o categórico de la sátira por un y desgarrador sostenido hasta los límites del absurdo"⁴⁴.

marzo 1998

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

a) General:

- BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BACZKO, Bronislaw: *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Bs. As., Nueva Visión, julio, 1991
- BENJAMIN, Walter: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980.
- BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Bs. As., Siglo XXI, octubre 1992.
- CAPLAN, Karen: *Questions of travel. Postmodern discourses of displacement*, London, Duke University Press, 1996.
- CLIFFORD, James: *Routes. Travel and translation in the Late Twentieth Century*, London, Harvard University Press, 1997.
- FRY, Northop: "Varieties of Literary Utopias" en *Utopias and utopian thought*, Boston, Beacon Press, 1965.
- ROBERT, Marthe: *Lo viejo y lo nuevo*, Caracas, Monte Avila, 1973.
- STEINER, George: *Extraterritorial. Ensayo sobre literatura y la revolución lingüística*, Barral, Barcelona, 1973.
- WILLIAMS, Raymond: *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Bs. As., Manantial, 1997.

b) sobre Juan Rodolfo Wilcock:

- AAVV: "Dossier J. R. Wilcock", *Diario de poesía* 35,

Primavera de 1995, págs. 13-25.

- BALDERSTON, Daniel: "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", *Revista Iberoamericana* 125, octubre-diciembre 1983, págs. 743-752.

- : "La literatura antiperonista de J. R. Wilcock", *Revista Iberoamericana* 135-136, abril-septiembre 1986, págs. 573-581.

- : "Civilización y Barbarie: un topos reelaborado por J.R. Wilcock", *Revista de temas hispánicos*, Oklahoma State University, 1989, págs. 57-61.

- CHITARRONI, Luis: "La nieve y su reflejo: un negativo del mundo. Notas desde (hacia) *El Caos*", *Sitio 3*, agosto 1983, págs. 10-15.

- HERRERA, Ricardo: *Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica en La ilusión de las formas*, Bs. As., El imaginero, mayo 1988, pág. 53-78.

NOTAS

* Este trabajo fue realizado en el marco del Seminario "Espacios representados, espacios imaginados, espacios textuales en la literatura argentina del siglo XX" dictado por la prof. Beatriz Sarlo en la Universidad Nacional de Rosario, octubre de 1997.

1. "En *Extraterritorial. Ensayo sobre literatura y la revolución lingüística*, Barcelona, Barral, 1973.
2. "Prefacio", op. cit., pág. 10.
3. "Sobre matices y escrúpulos", op. cit., pág. 30.
4. En "Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo", *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Bs. As., Manantial, 1997.
5. En "This question of moving" en *Questions of travel*, London, Duke University Press, 1996.
6. Williams, Raymond: op. cit., pág. 67.
7. Kaplan, Caren: op. cit., pág. 30.
8. "(...) the 'artist in exile' is never 'at home', always existentially alone, and shocked by the strain of displacement into significant experimentations and insights. Even more importantly, the modernist exile is melancholic and nostalgic about an irreparable loss and separation from the familiar or beloved". Idem, pág. 28.
9. Idem, pág. 36.
10. "Within this form of modernism, exilic displacement occupies a privileged position, legitimating points of view and constituting a point of entry into a professional domain." Idem, pág. 36.
11. Nos referimos a Manuel Puig, que dejó Argentina en 1973 y vivió en el exilio hasta su muerte, en 1990, donde escribió una serie de cuentos en italiano para la revista de actualidad *Chorus*, el guión de una comedia musical en portugués (*Gardel, uma lembrança*, 1982) y, además de varios guiones cinematográficos, la primera versión de una de sus novelas en inglés (*Maldición eterna a quien lea estas páginas*, 1980); a Copi, quien se exilió en París en 1962 y, salvo una novela escrita en castellano (*La vida es un tango*, 1979), escribió toda su obra en francés; y a Héctor Bianciotti, que llegó a Francia en 1961 y no sólo

escribió toda su obra residiendo en París, sino que luego de ver que sus primeros libros, escritos originalmente en español, fueron publicados antes en francés, empezó a escribir en esa lengua.

12. Wilcock había recibido, en 1940, el Premio Martín Fierro, el Premio Municipal de poesía y el de la SADE por su primer libro titulado *Libro de poemas y canciones* y, en 1948, ganó el concurso de cuentos de la Revista *Sur*, con su relato "Hundimiento".

13. Steiner, George: "Extraterritorial", op. cit., pág. 18.

14. En "La literatura antiperonista de J.R. Wilcock", *Revista Iberoamericana* 135-136, abril-septiembre, 1986, págs. 573-581.

15. En op. cit., pág. 67.

16. Recogido en *La opinión cultural*, 10/8/80, pág. 4.

17. Contado por su amigo Antonio Requeni en *Coherencia rilkeana*, suplemento Panorama cultural, *La Prensa*, marzo 1978. En algunos momentos de su obra en italiano Wilcock insistirá, sin demasiado énfasis, en las limitaciones del español. "Después de todo -dice uno de los personajes de "Escriba"-, recuerde que usted escribe en castellano, a todas luces una lengua muerta." (En *El Caos*, Bs. As., Sudamericana, 1974, pág. 156). "El Maestro era reacio a publicar libros en una lengua desprovista para él de toda lógica como el español (una lengua que ha renunciado desde hace siglos al máximo ornamento del pensamiento, que consiste, como es sabido, en concluir cualquier discurso con el verbo)." (En *La sinagoga de los iconoclastas*, Barcelona, Anagrama, 1981, pág. 48. Trad. Joaquín Jordá)

18. "José Bianco recuerda que *Sur* le había concedido el premio por un cuento y que no pudo darle otro por su traducción del *Markheim* de Stevenson porque "parecía que a él se le daban todos los premios". Piro, Guillermo: "El catecismo de Wilcock", Dossier J.R. Wilcock, *Diario de poesía* 35, primavera 1995, pág. 14.

19. "Tengo la certeza -afirma Wilcock en una declaración que realiza este ideal de *Sur*- de que la poesía mala no me gusta; pero no podría definir fácilmente los elementos que constituyen la gran poesía; quizás sean la concisión, la elegancia, la riqueza y flexibilidad idiomática, la penetración, la erudición; en fin, la buena educación unida al genio." (En "Noticia autobiográfica" recogida por César Fernández Moreno en *La realidad y sus papeles*, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 545)

20. Wilcock, J.R.: "Poesía española", Dossier J.R. Wilcock, *Diario de poesía*, pág. 22. Traducción de Ana María del Re. Introducción a la antología en italiano de su obra española, titulada *Poesie*, que él mismo seleccionó y tradujo de sus seis libros publicados en la Argentina.

21. Editado originalmente en Milán, Bompiani, 1960.

22. En "Poesía española", Dossier J.R. Wilcock, *Diario de poesía*, pág. 22

23. Idem, p. 22.

24. Williams, Raymond: "¿Cuándo fue el Modernismo?", op. cit., pág. 54.

25. En "Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo", op. cit., pág. 65.

26. Wilcock, J.R.: *El Caos*, ed. cit., págs. 108-118. En adelante los términos entrecomillados pertenecerán a este relato salvo que especifiquemos lo contrario.

27. Eliot, T. S.: *La tierra yerma* (*The Waste of land*). Edición bilingüe. Versión y notas de Alberto Girri, pág. 17.

28. A lo largo del relato el narrador, un omnisciente minucioso, registra los sueños, las asociaciones, las evocaciones y las imágenes hipnagógicas que Falcone va teniendo a medida que se interna cada vez en la profundidad de la noche. Para una lectura de estas escenas cfr. Chitarroni, Luis: "La nieve y su reflejo: un negativo del mundo. Notas desde (hacia) *El Caos*", *Sitio* 3, agosto 1983, págs. 10-15 y Balderston, Daniel: art. cit.

29. Bajtin, Mijail: "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 244.

30. En "La utopía del caos", Primer Plano, suplemento de cultura de *Página 12*, 1/11/92, pág. 8.

31. Baczo, Brosnilaw, "Utopía" en *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Bs. As., Nueva Visión, julio, 1991, pág. 81.

32. Idem, pág. 82. La cursiva es nuestra.

33. Idem, pág. 117.

34. Idem, pág. 67.

35. Idem, pág. 76.

36. Wilcock, J. R.: "Vulcano", *El Caos*, ed. cit., pág. 74.

37. Ed. cit., pág. 7. Versión original *La sinagoga degli iconoclasti*, Adelphi, Milán, 1972.

38. En "La felicidad del poeta", *La Nación*, 1/2/98, pág. 1, sección 6.

39. Baczo, B: Op. cit., pág. 83.

40. Ed. cit., pág. 22.

41. *Lo viejo y lo nuevo. De Don Quijote a Franz Kafka*, Caracas, Monte Avila, 1973, pág. 36.

42. Idem, pág. 36.

43. En "J. Rodolfo Wilcock, *La sinagoga de los iconoclastas. Historia Augusta*; Marcel Schowb *Vidas imaginarias*", *Descripciones de descripciones*, México, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 1995, pág. 33.

44. Op. cit., pág. 39.

OLVIDAR A NORAH LANGE.

PAOLA A. PIACENZA

Quién se acuerda de Norah Lange? No forma parte de las listas de lecturas obligatorias de las cátedras universitarias ni del índice de los manuales escolares de literatura argentina; **Cuadernos de infancia**, el único de sus textos reeditado, debe su suerte a un malentendido: fue leído como una obra para niños o adolescentes. Sin embargo, la presencia en los catálogos no modificó su destino de ausencia.

El nombre de Norah Lange aparece, no obstante, ineludiblemente unido al de las principales páginas del canon: amiga de Borges y de Macedonio, esposa de Gironde, única mujer escritora del grupo de *Martín Fierro* y de la *Revista Oral*, anfitriona de la vanguardia del '20, personaje de Marechal en *Adán Buenosayres*, recibió la atención de los mejores lectores de su tiempo (César Fernández Moreno, Omar Viñole, Ulises Petit de Murat, Ezequiel Martínez Estrada, Rafael Alberti, el propio Borges), mereció más de un premio y de un poema (Alfonsina Storni, Oliverio Gironde, Córdoba Iturburu). Disfrazada de sirena; en el marco general de los asistentes a un asado o a un brindis; con sus amigos; con el cabello suelto y en primer plano o en sus últimos días, después de la muerte de Oliverio; la figura de Lange constituye un verdadero ícono insoslayable en las reproducciones de la época o de las historias de la literatura.

Actualmente asistimos a una recuperación parcial de su recuerdo en la medida en que resulta inseparable de la atención sobre su condición femenina. Obra/mujer se confunden en las páginas también femeninas (*un aparente inevitable*) de la reflexión autobiográfica (Sylvia Molloy), la biografía (María Esther de Miguel) o el pensamiento en torno al discurso femenino (María Gabriela Mizraje, Francine Masiello o Delfina Muschietti).

Pensar en Norah Lange como una escritora

olvidada nos obliga a precisar de qué índole es el recuerdo tratándose de la literatura y de su historia: cuáles son sus índices e instituciones y en qué medida se confunden en el juicio la obra y el autor, la lectura y la cita, la memoria y sus géneros.

Convengamos que no puede haber recuerdo de aquello que se inscribe previamente fuera de la memoria. No hay relación posible de lo que se excluye; de lo que se designa como exterioridad inarticulada. Ese parece haber sido el caso de Lange o, mejor, de su literatura.

Norah Lange se ofrece al recuerdo en su carácter único de mujer y de escritora gritando discursos *anatómicos* parada sobre una mesa, con el cabello rojo y ante una audiencia prioritariamente masculina pero también en un nombre que se prolonga con una H añadida por sugerencia de Guillermo de Torre: la paradójica elección de perpetuarse en la memoria por medio de una letra muda por definición. En silencio, entonces, Norah Lange elige designarse por la falta. El olvido aparece tematizado más de una vez en sus textos: ya sea en el amor no correspondido, en la espera, en la muerte de las cosas, de los seres y de sus imágenes pero es antes bien *la representación* misma de su obra y de ningún modo un defecto de la Historia que conviene reparar.

La poesía.

La poesía de Norah Lange ocupa la zona más oscura del olvido de su obra a pesar de que los poemas son los textos más citados por la crítica y recordados en las antologías. La contradicción es simple de explicar: su trabajo poético se avino - no sin restricciones definitivas - a la condición de pertenencia necesaria para el funcionamiento de la memoria historiográfica. Si, por un lado, se trataba

de una jovencita de casi veinte años que escribía versos -en su mayoría "de amor"- por el otro acompañó a sus amigos -a la vez familiares y maestros- en una empresa que se llamó *vanguardia*.

La inscripción no es, con todo, tan sencilla. Lange escribió tres poemarios: *La calle de la tarde* (1.925), *Los días y las noches* (1.926) y *El rumbo de la rosa* (1.930)¹. Los libros fueron recibidos y recordados como ejercicios ultraístas en una decisión en la cual, sin embargo, la voluntad de filiación pudo siempre más que una lectura atenta de la obra. En las celebradas imágenes "polinavales", la semantización de la espacialidad y la destrucción de la anécdota pocos supieron leer la figuración de un estilo que sería menos aventura que norma verdadera. La "musa del ultraísmo", la "única mujer de Martín Fierro", supo hacer del código común de las vanguardias una lengua personal.

La relación de Lange con el grupo ultraísta tiene que ser pensada de una manera lateral. Formó parte del grupo desde su inicio pero su compromiso primero fue con la forma no como organización retórica sino como política de la lengua. Lange invoca los motivos de la vanguardia para convertirlos en signos de su poética personal. La imagen novedosa, la materialidad y espacialidad del poema ultraísta escribirán su mejor prosa.

Los poemas empiezan en las tertulias que la familia Lange ofrecía en su casa de la calle Tronador y Pampa, a las que concurrían todos aquellos que serían en pocos años más los nombres de las páginas de *Prisma*, *Martín Fierro* los libros de la editorial *Samet* y, un poco después, los miembros y adherentes de *Nosotros* y *Sur*. La sociabilidad de la sala familiar se continúa tanto en el índice de las principales publicaciones de la vanguardia artística argentina como en la lista de invitados y oradores de los almuerzos, asados, banquetes, recepciones y brindis de reciénvenidos; verdaderos ritos de la época en los que Norah sobresalía con sus discursos sólo comparables a los de Macedonio. Como si se tratara de una consecuencia obligada de las caminatas compartidas, la poesía de Lange reconoce las mismas trazas de los poemas iniciales de Borges. Tributan a las calles hondas, cansadas, vastas y quietas en las tardes que caen, que mueren y se derrumban con idénticos atributos del espacio que ciñen o expanden infinitamente. Plazas, patios, arrabales, zaguanes, puertas, portones, rincones, orillas, esquinas, umbrales, quintas con verjas, villas y almacenes ganan autoridad de sitios poéticos al lado de cementerios e iglesias. El poeta los recorre a la hora de la siesta "en puridad de sol"².

"invisible de puro blanco"- o cuando " Afuera oscurece" y crece " la noche como maleza " y entonces una mirada vagabunda "tropieza con la tarde " en los zaguanes también "entorpecidos de sombras". En el primer libro, el verso es libre y es blanco. Dice Alfredo Console que "está escrito en un lenguaje nuevo, formado por imágenes y metáforas originales y a veces extravagantes y la estrofa ha sido reemplazada por una mezcla de prosa recortada caprichosamente..."³.

El prólogo de Borges prepara el título del segundo libro: había dicho que "*Los días y las noches* de Nora Lange son remansados y lucientes en una quinta que no demarcaré con mentirosa precisión topográfica y de la cual me bastará señalar que está en la misma hondura de la tarde ..." ⁴ y Lange hará del paisaje otra versión de la mirada. Los días y las noches de la ciudad de Buenos Aires que aparecen en estos poemas se escriben bajo la luz de la luna de enfrente. Si hay una referencia al espacio es por la excusa de aquellos lugares que el amor ha convertido en escenario del recuerdo o porque el sujeto mismo del amor, deseado y ausente, es el terreno conquistado, habitado y perdido. Por ejemplo, en "Pujanza de su recuerdo" (*El rumbo de la rosa*) leemos "Te pienso así, como una inquietud/ de senderos que nunca agonizarán". Esta última operación no ha sido debidamente valorada en su primera obra. Lange convierte un tópico obligado de la poesía femenina en un problema de representación. La retórica previsible del poema amoroso: agua y fuego, plegaria e invocación religiosa, ausencia, llanto; palabras, recuerdo y olvido, no faltan en la poesía de Lange, pero se desentienden de la emoción y se asumen máscara en el extrañamiento que le ofrece otra lengua: la de las vanguardias poéticas y la de la poesía de Borges. Es en Borges donde se ofrece un territorio otro, con más certezas que el mismo mundo como lo demuestran las imágenes con la que, en 1927, se referirá a *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925): "Un día Jorge Luis nos extendió su verso. Verso grande y tranquilo, doloroso a veces. *Alameda de palabras* frescas u *hondas*, que va situándose en el corazón"⁵.

El último libro de poesía, *El rumbo de la rosa* aparece después de su primer intento en prosa, *Voz de la vida* (1927). Lange ensaya ahora otras modalidades expresivas. Aunque sin abandonarlas del todo, se despoja de la insistencia en las imágenes que le habían asegurado un lugar entre los poetas del momento. Hay versos con rimas tradicionales, y ciertos ritmos que el ultraísmo había recha-

zado. Sin embargo, prueba otras formas de pertenencia: poemas a los que llama "Envíos" que servirían como un buen catálogo de los nombres de las Letras del momento, otros a la *Fragata Libertad*, al tango, a Palermo. En estos poemas se percibe un lirismo forzado en el que su "criollismo" no es más que una concesión generacional. La única patria que reconocen sus páginas, con honestidad, es la materialidad de las palabras.

Desde un poema, Alfonsina Storni le había preguntado: "¿Dónde anclarás tu rosa, Norah?"⁶ El título de su último libro de poesía parece responderle: el *rumbo* de la rosa dibuja un mundo autónomo y en movimiento que, esquivo, encuentra su sitio allí en el mudar mismo.

La prosa.

En la lectura contemporánea y posterior a la producción de Norah Lange es convicción generalizada la constatación de una índole poética de su prosa. Se reconocen "fragmentos poéticos" en sus novelas o bien se aduce la existencia de un presunto lenguaje expresivo de sus textos narrativos que sería "natural" a la poesía. El problema es otorgar estatuto crítico a esta intuición generalizada de un vínculo entre la lengua de sus poemas y la que se lee en los textos en prosa que vaya más allá del mero dato histórico de una literatura que nació en verso y finalmente eligió la prosa. Acaso una respuesta empiece por atender a la naturaleza sustantiva de la imaginación de las protagonistas de sus historias que interiorizan las imágenes de las cosas y exteriorizan sus imágenes mentales en un juego especular que confunde la alteridad que organiza la experiencia de lo visible y lo legible; imagería e imaginario.

La poesía de Norah Lange nos había enseñado que el paisaje estaba en los ojos, en "*Los árboles estáticos*", un poema de *La calle de la tarde*, leemos: "Tus ojos cantan / lo que no dicen tus labios / y yo no encuentro el paisaje / porque está en tus pupilas"⁷; la prosa no vendrá sino a confirmarlo. La imagen es, en su literatura, recurso expresivo, tema y escritura y esta polisemia trazará el camino que la llevará de los poemas en prosa a una prosa poética.

En el mismo momento en que Xul Solar buscaba la frase en la pintura, Norah Lange procuraba la imagen en la escritura. Se trata de un lugar imposible entre el contenido y la forma donde las palabras ganan volumen y las cosas pierden consistencia material: una expresión temprana - y perso-

nal - de objetivismo. No toda es vigilia la de los ojos abiertos: en las novelas de Lange la desaparición del paisaje es más que un gesto de vanguardia. La virtualidad de sus materiales procede de que no hay dos registros de la mirada, uno de la retina y otro de las obsesiones, sino uno solo que fusiona espectáculo y conjetura.

Probablemente, *45 días y 30 marineros* (1935), la segunda de sus novelas *malas* porque fue, junto con *Voz de la vida* rechazada y retirada de circulación por voluntad de la autora, inaugura esta retórica. *45 días y 30 marineros* es una historia que pudo ser testimonio (Lange efectivamente se embarcó a Noruega como único miembro femenino de un barco carguero) y fue novela y que formaría parte de una literatura de mar, si en este caso el mar no aburriera a la viajera. La presencia del mar recién aparece en el segundo capítulo, éste "le detiene los ojos"⁸ pero la detención durará poco, sólo dos días, al iniciarse el tercer capítulo "se acuerda de los hombres" y sigue al capitán a su dormitorio "cansada de la haragana contemplación del agua". No hay en toda la novela referencia al paisaje natural. Ni siquiera en los sucesivos desembarcos en Santos, Río o Rotterdam. Las referencias son mínimas y están limitadas a la necesidad de enmarcar una salida/aventura, uno de los tantos escauceos amorosos de los tres o cuatro marineros a los que de hecho se reduce la anunciada treintena del título o a los colores de una feria.

En la novela, la imagen compone los personajes y la diégesis narrativa se desarrolla a partir de una sucesión de cuadros o escenas en los que la acción cede lugar a un muy particular diálogo en donde faltan los intercambios y abundan los sobreentendidos. El narrador dispone monopólicamente del sentido y es su punto de vista focalizado en Ingrid, la protagonista, el único conocido por el lector. Los personajes giran en torno a ella y "caen" bajo la obsesión reificante de sus ojos azules que sitúan, clasifican y hasta son capaces de "borrar" la individualidad de los cuerpos de los otros: sentada a la mesa del comedor dirige "dos o tres vistazos" a sus compañeros y obtiene de ellos "una idea panorámica". En *45 días y 30 marineros*, sin embargo, el registro visual tiene una naturaleza todavía directa: en los colores que pintan la partida de Buenos Aires; en la insistente referencia al mirar o en las percepciones que comienzan a ser discontinuas y componen un todo troquelado por el impudor del que observa. En los textos posteriores, las palabras de Lange parecen escapar al rigor lineal de la sintaxis por imposición del oficio mudo de la ima-

gen: como en la pintura, como en el poema.

A partir de *Antes que mueran* (1944) el libro que siguió a la narración autobiográfica (*Cuadernos de infancia*) Norah busca un punto de encuentro entre la prosa visual de *45 días y 30 marineros* y la materialidad creacionista de su poesía primera. La consecuencia será una historia en la que el verdadero acontecimiento será el sentido que la mirada deposita sobre las cosas y las acciones. El libro tiene la misma factura fragmentaria y nostálgica que la del anterior. Se trata de escenas aisladas, breves instantáneas que se sus-traen al olvido mediante el auxilio de un detalle cuya relevancia tiene mayor actualidad que la anécdota total. "Una escena casi completa"⁹ en la que la falta, el *casi*, es necesario para su incorporación a la memoria: la plena coincidencia supondría la muerte. Cada relato constituye un cuadro en el que, invariablemente, una mirada descubre una existencia sutil que descompone las certezas de su organización. Este hallazgo no es contemporáneo de la escena y la lectura percibe esa falta de correspondencia como un misterio, hasta que descubre que lo que ocurre es inseparable de su percepción por la conciencia de la narradora. Así como en *45 días y 30 marineros* el titánico punto de vista de Ingrid impedía cualquier constatación en las intervenciones de los demás personajes, aquí no se accede a la respuesta menos por impericia u ocultamiento que porque el interrogante no se distingue del mismo inquirir.

En *Personas en la sala* (1950) una adolescente descubre tres mujeres sentadas en una sala de la casa de enfrente de la suya, una noche de tormenta, a la luz de un relámpago que cruza la calle. Se trata de una historia "sin episodios". Aquí no pasa - nada porque ni siquiera tenemos la certeza de que las mujeres en la sala efectivamente existan. No hay "sucesos" fuera de las percepciones de la conciencia compleja de una joven narradora que no cesa de mirar y de mirarse en esos rostros femeninos. La novela provee sutilmente de circunstancias o comentarios que mantienen -hasta el final- la indecisión con respecto a la "verdadera" naturaleza de las personas en la sala.

Tanto como, al comenzar, la narradora afirma que pasó mucho tiempo antes de que se interesara por la casa y sus "invisibles moradores", el descubrimiento mismo del objeto de vigilancia se confunde con su imagen en el espejo. La decisiva noche de la tormenta, el relámpago refleja su imagen en el espejo de la consola al tiempo que le muestra la persiana sin cerrar de la casa de en-

frente. La narradora ignora: "por qué me gustó ese espectáculo de mí misma reflejada en el espejo"¹⁰ pero sabe que el momento de la revelación de sus vecinas le estaba predestinado. Ella está en el pasado secreto de aquello que miraba "como si hubiese encontrado, por fin, algo que había buscado mucho tiempo, sin saber qué era"¹¹.

El hallazgo es la asombrosa sugestión que resulta de la introspección del monólogo interior de la narradora y la exterioridad de su vigilancia, del "espionaje" como la propia Norah Lange ha querido definirlo. La insistencia en el mirar, vigilar, espiar se contrapone irónicamente con la imaginación de la misma observadora. En última instancia, el mirar en conjunción con el imaginar está destruyendo la certeza de un adentro y un afuera en la realidad de la ficción. Esta vigilancia inútil alcanza su paroxismo en el final: cuando las mujeres ya no estén y, no obstante, ella siga mirando.

La imagen, construida por la mirada, es tan definitiva como una letra o como un tiro. La comparación es de la propia Lange a propósito de su última novela publicada (quedó inédita *El cuarto de vidrio*) donde la diferencia entre dos fotografías tomadas una misma tarde, treinta años atrás, amenaza la tranquilidad del presente de los retratados en *Los dos retratos* (1956).

Una familia, todos los domingos, se reúne en torno a la mesa del comedor. En el pasado fueron retratados, dos veces, con diferencia de minutos. En uno y otro retrato figuran las mismas personas, sin embargo, los retratos son casi iguales: en el segundo la abuela de la narradora se ha movido y alguien la está mirando. Esta diferencia se convertirá en historia. La trivialidad de la cita familiar y del par de retratos tomados sin que mediara la necesidad de fijar un acontecimiento, se vuelve singular cuando los personajes y sus dobles de cartón pugnan para ganar un espacio en el reflejo del espejo que adorna la pared que está detrás de la cabecera de la mesa. Copia de copia, los rostros de los retratos "entran" más rápido en el espejo; los de la familia se debatirán en torno a la nuca de la abuela que sólo ofrecerá el suyo al cristal cuando se trate de constatar el rostro definitivo: el de la muerte.

Estos retratos parecen disponer de mayor entidad que sus representados y rigen la conducta de los que sobreviven en la mesa del domingo y de los que entonces ajenos al testimonio de la lámina, hoy participan del espejo. El cristal organiza dos series de acontecimientos: los de la "exterioridad", que se corresponden con las noches de los domingos -estáticos- y los de la "interioridad" -vertiginosos-

que se desarrollan en el fluir de los rostros de los retratos a su reflejo.

La mirada influye movilidad a la imagen fija por el fogonazo de la cámara. En las novelas anteriores de Lange habíamos visto que el mirar disponía de lo observado: lo ubicaba, desplazaba; aquí la intervención es mayor porque fragmenta los cuerpos. Más allá de la metonimia, la descomposición es efectiva. Estamos cerca de una imagen caleidoscópica donde el todo es siempre nuevo y más que la suma de las partes. La mirada que fragmenta, desmenuza y dispersa, busca romper con la homogeneidad que se establece entre los retratos, los que se sientan a la mesa y su reflejo en el espejo del comedor. "Desarmando" quizá revele el secreto, haciéndolo acaso detenga la muerte de la abuela - cuya belleza desfloreciente la aleja del retrato y, por lo tanto, de ella misma, de su juventud - Si descompone la homogeneidad, detendrá la muerte: una especie de Sherezada que mira (que "relata" los retratos) para que los otros no mueran. Por eso, al final, tendrá que reunir los pedazos de la cara de la abuela en el espejo, una vez que haya muerto.

El espacio que crea el discurso de la imaginación dobla la ficción del espacio literario. Esta ficción de segundo grado enajena el suceder de la necesidad que hace a lo "real". Cuando tres mujeres sentadas en una sala o la diferencia entre dos retratos se torna historia, toda la realidad se convierte en una cuestión personal.

Roland Barthes ensayó, a propósito de *La Histoire de L'Oeil* de Bataille, la idea de que acaso la diferencia entre la novela y el poema sea que la primera procede por "combinaciones aleatorias de elementos reales y el último por exploración exacta y completa de elementos virtuales"¹², en la literatura de Lange la novela y el poema se confunden justamente en la provocadora indiferencia por lo real y lo virtual, la necesidad y el azar.

El texto autobiográfico.

Norah Lange escribe *Cuadernos de infancia* en 1937, el mismo año en que Silvina Ocampo publica *Viaje Olvidado*¹³ y uno antes de que Delfina Bunge de Gálvez presente su *Viaje alrededor de mi infancia*¹⁴. La materia común de la infancia, como espacio acotado del relato autobiográfico y la contemporaneidad de las escrituras ofrecen un punto de partida cómodo para una lectura, sin embargo, rica en diferencias. La lectura de los *Cuadernos* en relación a los textos de Ocampo y de Bunge permite circunscribir esa "otra ma-

nera"¹⁵ que la propia Lange percibió, en una entrevista con Beatriz de Nóbile, para "introducirse" en el mundo de la infancia: un género complejamente equidistante de las certezas de la ficción y de la vida y por eso, imposible de asir en la memoria de los textos y de los hombres.

Por un lado, Lange y Ocampo complican las instancias de la realidad y de la ficción en textos en los que la asignación autobiográfica es definitivamente una decisión exterior a la obra. Si para los antiguos la imaginación era memoria - Mnemósine era la madre de las Musas - aquí la materia es el olvido. En *Viaje olvidado* y *Cuadernos de Infancia* la autobiografía no es un género del recuerdo (como el autorretrato, las memorias, la biografía) sino de la "olvidadiza memoria" de la ficción en el doble sentido de invención y de mentira. La clave está en las prosas eminentemente visuales que informan burlando la curiosidad del lector que ellas mismas han construido. Insatisfactorias, infieles, autosuficientes ostentan el privilegio de un secreto previo a cualquier comunicación.

La primera dificultad que enfrenta la atribución es la ausencia de un nombre propio que autorice la identificación de la voz narrativa con la firma de autor y la segunda -definitiva- la opción formal. *Viaje olvidado* es una colección de cuentos y los *Cuadernos de infancia*, un conjunto de relatos breves cuya unidad está precariamente identificada a partir del relato, la permanencia de los personajes y de ciertos motivos narrativos. Falta, además, y en ambos casos, la experiencia de la memoria compartida; el secreto revelado de una existencia, fechas, datos, cifras de una vida personal. Lange y Ocampo ocupan uno y otro lado de una estructura especular como autoras y lectoras de personajes cuya materia es lo desconocido de su propia imagen. La creación de personajes es, por cierto, sólo uno de los gestos en los que se puede leer el orden del olvido. La misma idea del viaje, en el título de Ocampo y presente en la primera escena de los *Cuadernos* de Lange introduce desde el inicio la movilidad que se percibe en las formas, los objetos y las circunstancias que descubren estas historias. Esta "reserva de posibilidades dinámicas" tiene como uno de sus orígenes privilegiados la disposición de la mirada de los niños. La mirada infantil no es una mirada ingenua, sólo guarda de sus atributos "naturales" el asombro que dispone de la realidad a su antojo. Puede tratarse de unos ojos que eligen mirar desde otro cuerpo o que miran con tanta insistencia a un visitante que olvidan preguntarle su nombre o que descubren el horror en un

caballo blanco hundiéndose en un pantano, como en Cuadernos. Podemos pensar, también, en un "cielo de claraboyas"¹⁶ desde los que se observan "dos pies chiquitos, y tres pares de pies grandes, dos con tacos altos y finos de pasos cortos". El cuento de Silvina Ocampo se escribe a partir de una economía muy precisa de imágenes visuales que se organizan en pares dicotómicos o complementarios: pies grandes y chicos, "una falda disfrazada de tía" y un camión con "forma de nube" y la final cabeza partida en dos yaciendo junto a los pies convertidos en rodillas.

Del mismo modo que Victoria Ocampo no puede reconocer su infancia en las imágenes que ofrece su hermana menor y Lange termina el discurso en homenaje a su familia pidiendo disculpas "puesto que ha (he) profesado un delito por calumnia"¹⁷ tampoco el lector puede reconocer el mundo que se le presenta a la lectura, trastornada la costumbre del espacio en la fragmentación y el ángulo inesperado.

Por otro lado, el texto de Delfina Bunge es asumidamente la infancia recobrada de su autora. El recuerdo asume la forma de un retrato porque para Bunge la memoria funciona como una máquina fotográfica. Este carácter es una ideología del recuerdo, y al mismo tiempo, una estrategia discursiva. Así como por medio del álbum (organizado o casual) la memoria individual deviene social al incorporarse al "relato" que se escribe conforme a la memoria compartida, la narración autobiográfica de Bunge constituye una nueva reliquia para el arcón de una familia que se cree destinada a la publicidad de sus actos por su ascendencia social. Las palabras salen a la búsqueda de imágenes - retratos, fotografías, cuadros, visiones - en las que se halle registro de la infancia, como primer capítulo de un pasado que es siempre promesa de futuro.

Viaje alrededor de mi infancia comienza con un retrato familiar en el que aparecen los hermanos que protagonizarán, en las próximas páginas, una infancia feliz y profética. La imagen no sólo asume una significación icónica - la reproducción de los rostros, los trajes y los ornamentos de la escena - sino también indicial. La descripción se detiene en aquellos objetos y gestos que anuncian, en el pasado, el presente de las historias/ de las vidas que se cuentan.

Los hermanos están disfrazados, portan un instrumento musical y un juguete. Delfina "agradece" la presencia de esos objetos sin los cuales le sería imposible narrar: "Aquel juguete; aquel traje, aquel instrumento, están para mí de tal modo adhe-

ridos a nuestras pequeñas personas, que sin su auxilio no sabría de dónde agarrarme para recordar a mis hermanos mayores, en aquella su pretérita forma". La infancia aparece a los ojos de la narradora como un "cuadro" en el que los principales disfraces no son el de acróbata volador o guarda pontificio sino el disfraz de "niño": "... y sus juguetes me son la prueba irrefutable de que también ellos eran chicos"¹⁸.

Ahora bien, si las fotografías familiares ponen en escena una patente "familiaridad": como lo ha señalado Bourdieu, estamos preparados para reconocer la idea cultural de familia por lo que la fotografía se convierte en una suerte de "ideograma o alegoría en la que las características de los individuos y de las circunstancias adquieren un segundo plano"¹⁹, también estas imágenes pueden resultar provocativamente "poco familiares". Esta es la experiencia del retrato de las hermanas Lange (bajo sus máscaras de ficción) en Cuadernos de infancia.

Se trata de la foto de comunión de tres de las hermanas: Irene, Marta y Georgina. Al salir de la iglesia, la madre, acompañada por sus hijas, se dirige al estudio del único fotógrafo del pueblo mendocino. La narradora adopta su posición favorita: la de una observadora impúdica que, en este caso, dobla con su gesto la escena de la toma óptica. El registro narrativo atiende simultáneamente al fotógrafo y a sus modelos. Los movimientos del fotógrafo encargado de la sesión resultan tan afectados como el arreglo de los cuerpos frente a la lente, en procura del ángulo más apropiado. La descripción de la narradora otorga el mismo carácter ficcional a la toma que a su ejecutor y a las circunstancias en la que se produce. Por momentos, la pose de las hermanas parece más natural que toda la escena. El fotógrafo sonríe como "si acabara de sorprender a alguien en una actitud incómoda", y dispuestas las jóvenes frente al objetivo, "retrocedía con un pequeño salto de bailarina para situarse, él mismo, en una pose tierna y amanerada", sin embargo, el detalle surrealista estará dado por la presencia de un conejo que agoniza en una caja y del que la narradora no puede sustraer su atención hasta el punto de confundirlo con su hermana Georgina. La blancura del animal y del vestido de Comunión se identifican en contemporaneidad con la luz de la cámara que fijaba la escena: "Cuando oí el obturador de la máquina, mi mirada se posó, instintivamente, del conejo a la figura blanca y vaporosa de Georgina."

El candor de las hermanas blancas en castos vestidos de comunión dispuestas cuidadosamente en

el recuerdo fijo de una lámina se descompone con la irrupción de una muerte animal y silenciosa. El conejo es el revés de una trama "agradable y decente" donde lo familiar (lo conocido y el parentesco) se torna ominoso.

El yo denega toda forma de confesión manteniéndose a esa extraña distancia perceptible en los mejores textos en prosa de Lange: innominado y omnisciente nos recuerda todo el tiempo que se está escribiendo una historia donde la experiencia crea escenas y la familia se convierte en personaje. Esta percepción "desde afuera" del yo resignifica, en una nueva perspectiva, la historia del retrato de comunión. La atención simultánea al fotógrafo y a sus retratadas ilustra el punto de vista de la autfiguración del yo en este texto autobiográfico: "miro (me miro) en el instante de ver de otro"²⁰.

La falla (antes que la "exactitud fotográfica" y la armonía bucólica de Bunge) es lo que define la infancia "entrecortada y dichosa" del yo de los Cuadernos. Es el caso, por ejemplo, de la sensación de desamparo que siente al enterarse de que, a diferencia de las hermanas, ella no ha sido bautizada en los primeros meses de vida. La incomodidad resulta de imaginarse a sí misma como a los dos años vestida de blanco subiendo sola las gradas hacia el altar. Presiente que "algo había faltado", que la escena carecía de la misma solemnidad y encanto del bautismo de las otras. "Mi infancia -declara- estaba segura, no había sido completa: le faltaba ese regocijo para el recuerdo que, de ella, guardasen los otros"²¹.

El vitalismo autobiográfico de Delfina Bunge escribe un viaje que no va a ninguna parte porque no es búsqueda sino corroboración de sí. Centrado en el elogio de su mismidad, el viaje alrededor de su infancia es un asedio circular y narcisista a los bordes del yo. Un discurso de autovalidación personal. Por el contrario, los Cuadernos de infancia se definen desde la *excentricidad* de una voz que guarda una relación atópica con la del presente de la enunciación autobiográfica y es en esa falta de coincidencia donde se escribe literatura.

Como un final.

Ezequiel Martínez Estrada se preguntaba a propósito de la aparición de Los dos retratos si es que "podemos decir sencillamente recordar, como si tal fenómeno fuese sencillo o explicable"²². El escritor se sorprendía ante el poder "extraordinario" de Norah Lange para fijar un presente inmóvil o

animar la vida real con "la de los recuerdos" "proyectando el film o aplicándole la lupa del tiempo" y la reflexión lo llevaba a enfrentarse al dilema del recuerdo y del olvido del que, una vez más, el último término era el que salía fortalecido de certidumbres porque el recordar requiere formas de las que la literatura de Lange reniega.

Como el olvido no tiene dimensión posible en el lenguaje, a Lange sólo le cabe ensayar un olvido (el amoroso, el de la muerte, el de la destrucción por el paso del tiempo) prestándole la experiencia de una forma que no admite clasificación y por lo tanto, tampoco *conmemoración*.

Sólo hay una muerte y es la del Olvido en ojos mirantes, decía su amigo Macedonio²³: la mirada del amor (que no es la del vivir - mirar de sombras - y que es la de sus personajes extasiados - sombras del mirar-) es el buen olvido que escribe la historia de las páginas de Norah Lange.

Este trabajo es parte de los proyectos de investigación "La prosa poética de Norah Lange" y "Norah Lange: una tradición desde el olvido" desarrollados en el marco de la "Beca de perfeccionamiento y estudio" que me fuera otorgada por la Secretaría de Cultura de la Prov. de Santa Fe en Junio de 1995 y su extensión en Julio de 1997, bajo la dirección, en ambas oportunidades, de la Prof. Claudia Caisso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y NOTAS

1. En este trabajo se citarán las únicas ediciones de los libros de poemas de Norah Lange: *La calle de la tarde*, Bs.As., Ed. Samet, 1.925 *Los días y las noches*, 1.926, Bs.As., Ed. El Inca y *El rumbo de la rosa*, Bs.As., Ed. Tor, 1.930.
2. Se citan los versos de Borges y de Lange sin referencias en el cuerpo del trabajo para no dificultar la lectura de las coincidencias en los tópicos y en la elección de la adjetivación e imágenes. "en puridad de sol", N.Lange: "Tarde que fue encuentro", en *El rumbo de la rosa*, Op.Cit., p. 9 / "invisible de puro blanco", J.L.Borges: "Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad", en *Luna de enfrente*, *Poesía completa*, Ed. Emecé, p. 74 / "afuera oscurece", J. Lange: "Poniente doble" en *El rumbo de la rosa*, Op.Cit., p.28 / "la noche como maleza", N.Lange: "Finalidad", en *Los días y las noches*, Op. Cit. p. 28/ "mi mirada vagabunda tropieza con la tarde", N.Lange: "Tarde", en *Los días y las noches*, Op.Cit., p.56/ "ya estaban los zaguanes entorpecidos de sombras", J.L.Borges en *Fervor de Buenos Aires*, *Poesía Completa*, Ed. Emecé, p. 26.
3. Console, Alfredo: citado por De Miguel, María Esther, *Norah Lange*, 1ª ed. Ed. Planeta, Bs.As., 1.991, p. 105.

4. Borges, J.L. (1.925): Prólogo a *La calle de la tarde*, Op.Cit.
5. Lange, N (1.927): "Pensando en algo que no alcanza a ser poema", *Revista Martín Fierro*, año 4 N°40, 28 de abril de 1.927, (ed. facsimilar), F.N.A., Bs.As., 1.985. La cursiva es mía.
6. Storni, Alfonsina (1.931): "A Norah Lange", en *Obras completas* 1, Sociedad Editora Latino - Americana, Bs.As., 1976 (publicado originariamente en la revista *Azul*, año II, agosto de 1.931, n°11, p. 145).
7. Lange, N (1.925): "Los árboles estáticos", en *La calle de la tarde*, Op.Cit., p. 33.
8. Lange, N (1.935): *45 días y 30 marineros*, 1°ed Ed. Tor, Bs.As., 1.935, p. 11.
9. Lange, N (1.944): *Antes que mueran*, 1°ed. Ed. Losada, Bs.As., 1.944, ps.32-33.
10. Lange, N (1.950): *Personas en la sala*, CEAL, Bs.As., 1.992, p.9.
11. Lange, N (1.950): *Personas en la sala*, Op.Cit. p. 9.
12. Barthes, R (1.963): "La metáfora del ojo" en *Ensayos críticos*, 1°ed. en esta colección Ed. Seix Barral, Barcelona, 1.983, p. 283.
13. Ocampo, S (1.937): *Viaje olvidado*, 1°ed. Ed. Sur, Bs.As., 1.937.
14. Bunge de Gálvez, (1.938): *Viaje alrededor de mi infancia*, 2°ed. Imprenta de López, Bs.As., 1.938.
15. Beatriz de Nóbile (1.968): *Palabras con Norah Lange*, 1°ed. Carlos Pérez Editor, Bs.As., 1.968, p.9
16. Ocampo, Silvina (1.937): "Cielo de claraboyas" incluido por Matilde Sánchez (comp.) en *Las reglas del secreto. Antología de Silvina Ocampo*, 1°ed., Ed. F.C.E., Bs.As., 1.991, p. 23.
17. Me estoy refiriendo a Lange, N (1.938): "A la familia Lange" en *Estimados Congéneres*, 1°ed. Ed. Losada, Bs.As., 1.968, p. 76.
18. Bunge de Gálvez (1.938): en "El arpa invisible", *Viaje alrededor de mi infancia*, Op. Cit., p. 9.
19. Bourdieu, Pierre (1.990): *Photography: A Middle - Brow Art*, Stanford UP, 1.990, (original en inglés: la traducción de la cita al español es mía) citado por Sidonie Smith en *Re - citing, re-siting and re-sighting likeness: Reading the family archive in Drucilla Modjesaka's Poppy, Donna William's Nobody Nowhere, and Sally Morgan's My place*, en "Autobiography, photography, narrative" de la Revista *Modern fiction Studies*, J.Hopkins University Press, Purdue University, N°40-3, Estados Unidos, Otoño 1.994.
20. Rosa, N (1.985): "Más allá de la fotografía", en *Los fulgores del simulacro*, 1°ed. Ed.Univ.Nac.del Litoral, Santa Fe, p.383
21. Lange, N (1.937): *Cuadernos de infancia*, Ed. Losada, Bs.As., p. 60.
22. Martínez de Estrada, E.(1.956): citado por Luisa Sofovich de de La Serna en "Retrato con pelo dorado", p. 145, Beatriz de Nóbile (comp.), *Páginas escogidas de Norah Lange*, 1°ed. Ed.Kapelusz, (Colección GOLU) Bs.As., 1.972.
23. Fernández, M (1.912): "Hay un morir" en *Poesías completas*, Colección Visor de Poesía, Madrid, 1.991.,

p.42. Dice el poema de Macedonio: "Hay un morir si de unos ojos/ se voltea la mirada de amor / y queda sólo el mirar de vivir / Es el mirar de sombras de la Muerte / No es la Muerte la libadora de mejillas / esto es Muerte: / Olvido en ojos mirantes."

"...VASTO COMO UN DESEO"... LA ENSOÑACIÓN EN PROSAS PROFANAS, DE RUBÉN DARÍO

ADRIANA ASTUTTI

Ausente de sus sueños, asiste de noche en noche a su representación y, tácitamente, acepta que quien allí se aventura, siente, mira o teme, quien allí se recubre con su nombre y con su rostro, le es ajeno. Así, las imágenes que pueblan la noche le dejan cierta nostalgia o alguna felicidad y, a veces, horror. Para conjurarlas o para retenerlas, apura con ellas un relato en voz alta para no importa quien. Un relato que, quizá, calmará su sed y su extrañeza. Los sueños, dijo Borges, su forma extrañamente dramática, nos convierten a la vez en teatro, fábula, actor y espectador. La rareza del sueño puede ser tal que parezca que otro viene a soñar en nosotros. "Un sueño me visitó" es la fórmula de la pasividad de los sueños nocturnos. Es necesario que volvamos a habitar esos sueños para convencernos de que fueron nuestros. No hay identidad entre ese sujeto que narra y el sujeto que ha soñado. Después, con ellos, se hacen relatos, historias, aventuras. Se cuentan los sueños por una necesidad oscura, para hacerlos más reales, viviendo con alguien diferente la singularidad que les pertenece¹. Se cuentan los sueños, quizá porque no nos pertenecen, con urgencia y facilidad.

Distinto es el ensueño. Allí estamos ambiguamente presentes. El ensueño, que nos arrebató, nos expande y a la vez nos repliega, conserva algo misteriosamente propio, a un tiempo presente, huido. El ensueño nos suspende y suspende al mundo. En el instante de su duración, como en un cuento de hadas, velamos cien años en espera del mágico beso. Pero el ensueño, como el amor, "no se puede contar". Su enigma exige la escritura. La ensoñación es un descanso del ser que nos encanta, nos devuelve al asombro de lo que es por vez primera. Privados de saber y de experiencia, derramados en el mundo y fuera de él; humildes y desnudos habitantes de las palabras, el ensueño nos

vuelve a una lengua imaginada, a la imagen de la lengua, a lo que en la lengua imaginamos antes de saber. La ensoñación poética, dice Gastón Bachelard, le concede al yo un no-yo que es el bien del yo; *mi no-yo*. "Para mi yo soñador, ese no-yo mío me permite vivir mi confianza de estar en el mundo. Nada hay de la inquietud y la extrañeza del sueño ni de la preocupación ante la realidad. El ensueño, siempre, es de felicidad; ni hace proyectos, ni nos sitúa frente a una sociedad. La ensoñación abre un mundo: un mundo nuevo apenas descubierto y de cuyo estado naciente da testimonio la imagen poética. Por eso el ensueño no se evade de la realidad sino que imagina un cosmos de cuya existencia real la imagen, el poema, es la única prueba.

¿Cómo, entonces, decir el ensueño?

La lengua, indiferente, nos embarca o nos hunde en él; sabía, se sirve de la metáfora para nombrarlo; ahuyenta lo que en las palabras, llanamente, comunica.

Como el amor, la ensoñación, cuando ocurre, desaloja las palabras. Sólo cuando desaparece, en voz muy baja, somos capaces de rondarla, seguros de que, como la amada desconocida que sueña Verlaine, n'est, chaque fois, ni tout à fait la même / Ni tout à la fait une autre, et m'aime et comprend².

¿Cómo, entonces, decir el ensueño?

Al abrigo de esta pregunta quizá, pueda leerse en *Prosas Profanas*, de Rubén Darío, el ensueño "o regalo de hada"³. En ese libro el ensueño se une a la forma del cuento de hadas, para decir, a la vez, las formas de subjetividad en que encarna la imagen de poeta y la respuesta "universalista" frente a un mundo en virulento estado de expansión capitalista. Un mundo frente al cual el poeta, pobre en medio de una sociedad que cambia y se renueva, una sociedad a su vez pobre frente a los centros europeos de la modernidad,

logra desbordar esa pobreza. Darío cuenta la experiencia de esa pobreza en *Azul*, su primer libro importante, publicado en Chile, donde por primera vez entra en contacto con esta modernización voraz y con la riqueza sudamericana. Si allí los cuentos del ensueño cuentan la situación del poeta frente al burgués, en *Prosas profanas*, creemos, esa pobreza se vuelve experiencia en el sentido que Walter Benjamin da a estas palabras: "Pobreza y experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No; añoran liberarse de experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso. No siempre son ignorantes e inexpertos. Con frecuencia es posible decir lo contrario: lo han "devorado" todo, "la cultura" y "el hombre", y están sobresaturados y cansados. (...) Al cansancio le sigue el sueño, y no es raro por tanto que el ensueño indemnice de la tristeza y del cansancio del día y que muestre realizada esa existencia enteramente simple, pero enteramente grandiosa para la que faltan fuerzas en la vigilia. La existencia del ratón Micky es ese ensueño de los hombres actuales."⁴ El cuento de hadas y el mundo que lo rodea es ese ensueño para el mundo americano de Darío. Como el ratón de los contemporáneos de Benjamin, los textos de ensueño de Darío no responden al deseo de evasión sino que dicen, al negarla, al retroceder hacia un pasado remoto, el avance de lo moderno y lo vuelven irrisorio con sus mágicos prodigios, con su búsqueda de lo nuevo para anular "la novedad".⁵

A propósito de la publicación de *Prosas Profanas* escribió Rodó que la poesía de Darío "llega al oído de los más como los cantos de un rito no entendido. Su 'alcázar interior' -ese de que él nos habla con frecuencia- permanece amorosamente protegido por la soledad frente a la vida mercantil y tumultuosa de nuestras sociedades, y sólo se abre al sésamo de los que piensan, y de los que sueñan...", cuando el oído de los más estaba preparado y esperaba una poesía más o menos subyugada por la "suprema necesidad de la propaganda y de la acción."⁶ Acaso por la huella solipista, por la soledad absoluta que arrebató al sujeto de la ensoñación, pudo también pensar Rodó que Darío no sería "nunca un poeta popular, un poeta aclamado por la vía" ya que su arte -como todo el arte, para Rodó- y la multitud "están hechos de distinta sustancia".

Las palabras liminares a *Prosas Profanas* en cierto modo responden a esta observación. Si en ese texto exquisito y desafiante Darío se afirmó por un

lado como poeta, en su singularidad -"la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a quien se consagran"⁷- él, que no intenta formar una escuela ni servir como "modelo" a imitar -"mi literatura es mía en mí", dice- también escribió más adelante que "la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir hacia ellas"⁸. ¿Qué es este ir hacia las muchedumbres de un arte que defiende con énfasis la autonomía y el dominio de lo formal sobre los intereses de una comunicación más directa? Si a la luz del tiempo transcurrido esa cita puede, acaso, no resultar sorprendente (nadie pondría en duda que el arte de Darío, tanto por la circulación de sus textos como por la apropiación de algunos de ellos, fragmentados, por la cultura no letrada excede la obra particular y la marca de propiedad de un autor), es menos seguro que los contemporáneos de estas líneas del prólogo de Darío encontraran en ellas una justificación plena de la necesidad, o al menos de la eficacia, de su arte. El gesto de Darío es doblemente desafiante, en tanto el encuentro de su arte con "las muchedumbres" aparece como un fatum, un destino de la poesía frente al cual el poeta no va a incidir, y por otro lado, ese encuentro, del que no es artífice y que está condicionado por el "yo no soy...", "pero sé que indefectiblemente", es su propio crédito. Curiosamente, es Darío, acusado de "torremarfilista", con esta respuesta el artista más humilde, en tanto expresa una confianza no sólo en su arte, sino también en la capacidad de "las muchedumbres" para dejarse "tocar" por la forma. El arte, entonces, se parece más a la vara mágica del hada que metamorfosea una forma en otra, sorprendente, que a la vara del educador, que sanciona y dirige los desvíos de la masa hacia una forma prevista.⁹

Quizá debamos retomar la equivalencia de ensueño y regalo de un hada, en el poema "Marina" y leerla en conjunción con este diálogo entre dos escritores americanos acerca de "la poesía y las muchedumbres" para ver cómo opera la forma de un relato popular, el cuento de hadas, en *Prosas Profanas* para escribir el ensueño y producir una imagen de escritor.

Pero antes debemos recordar que el cuento de hadas es un relato popular moderno: un género de relato cuya forma si no definitiva al menos estable es contemporánea a la aparición de las ciudades. Según los folkloristas las hadas no abundan en la oralidad, sino que se desarrollan en el arte

urbano, entre artistas eruditos. El cuento de hadas no es un relato folklórico, entonces, que circule de manera oral, sino un relato que tiene una tradición de escritura, que puede leerse en voz alta, que circula en las ciudades y que se pone de moda a fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII en manos de artistas eruditos. El romanticismo, en literatura, rehabilita el cuento de hadas después del descrédito en que lo había sumido una nueva corriente de educadores que lo consideraron influencia nociva para los niños. En Inglaterra Shakespeare incluyó el cuento de hadas en sus textos, a través, por ejemplo, de la reina Mab en *Romeo y Julieta*, o de Titania en *Sueño de una noche de verano*, tomando sólo los elementos del relato popular de hadas que le servían para elevar la belleza o el humor de sus obras. Shakespeare fijó la forma del cuento de hadas según la heredaron los escritores futuros. Según Jonathan Cott, es en el siglo XIX que en Inglaterra se expande el gusto por el cuento de hadas y el culto de la literatura de infancia, como respuesta a las manifestaciones del "escepticismo" victoriano -utilitarismo, darwinismo, humanismo, humanismo estético y racionalismo-. "En el período comprendido entre 1840 y 1890, la Inglaterra victoriana fue testigo del mayor florecimiento del género infantil producido en toda la historia de la literatura". Entre quienes se entregaron a este culto se cuenta los escritores prerrafaelistas, de los cuales Christina Rossetti es autora de libros para niños y de un largo poema narrativo, "Goblin Market".¹⁰ También el romanticismo alemán retoma el cuento de hadas en sus teorizaciones sobre el Märchen, equiparándolo al mundo del sueño¹¹ y los hermanos Grimm traducían y compilaban cuentos de hadas, y producían estudios sobre el género que a su vez eran traducidos en Francia e Inglaterra a principios del siglo XIX. En Francia se publican también a principios de siglo ensayos sobre las leyendas de hadas y la edad media, que siguen vigentes a fin de siglo. En poesía el simbolismo revive a la bella durmiente.¹²

No es, entonces, que a través del recurso al cuento de hadas Darío inscriba en su poesía el uso folklórico de un género popular. Al contrario. Están presentes en el recurso a este género las mismas lecturas de sus contemporáneos que en el resto de su obra y este género responde, como otros, a un rescate del pasado hecho desde la ambición de un presente radicalmente moderno, urbano, actual, erudito y universal. Signado por la metamorfosis y la transformación de un destino en otro, el cuento de hadas parece certificar, desde su estructura

misma, esa ambición y, a través de la forma de esos cuentos Darío se acerca, a pesar del contenido "torremarfilista" de esos poemas, a una enunciación colectiva. En ese sentido, en el hilo que va de la ensoñación poética al cuento de hadas, la poesía de Darío, inevitablemente, va, como el Micky del que hablaba Benjamin, "hacia la muchedumbre". Es el uso de esa forma, sabida por todos, la que vuelve familiares los paisajes exóticos de algunos poemas de Darío y vuelve decodificables, para un público más extenso, los "paisajes de cultura" de sus versos. El cuento de hadas está, en esos poemas, en el límite entre paisaje de cultura y el gesto didáctico. Como el sorprendente paréntesis de "El reino interior", los señala a ambos y es a la vez su irrisión:

"...Se ven extrañas flores
de la flora gloriosa de los cuentos azules
y entre las ramas encantadas, papemores
cuyo canto extasiara de amor a los bulbules.
(Papemor: ave rara; Bulbules: ruiseñores)".
Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura
de la torre terrible en que ha treinta años sueña".¹³

Decíamos entonces que Darío tejió sus poemas del ensueño con hebras del cuento azul o de hadas. Sabidos por todos, oscilantes entre la voz y la imagen, seguramente alguien, allá en el tiempo, los desgranó para cualquier lector. En esos cuentos, como en muchos de los de *Azul*, en algunos poemas de *Prosas Profanas* y en algunos ensayos de *Los raros*, hadas, princesas y príncipes, duendes, perlas y rubies, madrastras, torres, islas y tesoros, cobraban existencia. En ellos, en esos cuentos que una voz cadenciosa y suave noche a noche desleía, al amor de alguna palabra extraña y brillante, siempre irresistible y sin embargo pronto arrebatada por el olvido, el saber o la costumbre, la infancia descubre, fascinada, la lengua.

Algo de ese asombro nos devuelven, a veces, los poemas de *Prosas Profanas*. Como si en ellos percibiéramos, otra vez, un mundo en el momento del nacimiento. La aurora de una lengua luminosa. Como si en ellos la lengua adquiriese "la levedad evanescente"¹⁴ del encaje de las hadas. Como si en ellos el idioma castellano recobrara, cada vez, en cada nueva lectura, el poder de la metamorfosis y la sorpresa¹⁵, el poema se vuelve deriva. Entonces, una palabra cualquiera, demasiado blanda o demasiado airosa, se anima. Una palabra "se deja soñar". De pronto, la palabra "esquife" desprendida de un verso de Darío, se derrama en el aire... De la serie de vocablos que se dan cita en sus poemas para

hacerse a la mar de los sueños, de toda esa serie de embarcaciones, casi siempre pequeñas, en que el poema zarpa hacia países lejanos: bote, barca, barquilla, nave, steamer, esquife..., sólo esta última, quizá por ser la menos frecuente, o porque en ella algo suspira, suspende el mundo en su luz extraña. Esa palabra, que proviene del alto alemán: skif, del latín: scaphe, y del griego: skaphos, nombra un barco pequeño usado para saltar a tierra. También esquife significa canoa o barca a dos proas y en Plinio ya era famoso¹⁶ y, al igual que islas, príncipes y argonautas, el esquife no pertenece a tiempo ni a espacio alguno y sirve a los poetas para ubicarse en un mundo de fantasía. Ninguno de estos sentidos, ciertamente incuestionables, la devuelve a su atmósfera de ensueño, como los versos de Darío lo hacen: "En la isla en que detiene su esquife el argonauta / del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta / de las eternas lirás se escucha..."¹⁷. Si lo hace una novela en que la palabra esquife se alterna constantemente con bote para decir la embarcación en que un hombre está a la vez, como en un ensueño, cautivo y a la deriva. En alguna de sus páginas, se lee: "... y quién diría a qué Helena de Troya, a qué viviente Garbo no había soñado rescatar de qué escabrosa cima guardada por dragones, cuando él y su compañero se embarcaron en el esquife..." y más adelante: "Ahora llovía seguido aunque no fuerte, todavía sin pasión del cielo, el día disolviéndose sin pena, el esquife se movía en un nimbo, en un aura de gasa gris que se confunde casi sin límite con la revuelta agua espumosa...". Aquí, otra vez la palabra esquife, envuelta en un aura gris, y disolviéndose sin pena, es más comfortable al ensueño que otras, como bote, más firmes, más seguras¹⁸. Aquí, en estas costas en las que el viento de la costa sopla incansablemente sobre las palmeras, salvajes, se detiene la deriva del poema.

"Sois un Hada", le dije.

"Soy un hada -me dijo- y de la primavera celebro el regocijo

dándoles vida y vuelo a estas hojas de rosa"

"La anciana"

Para Hoffman "érase una vez..." era el más bello comienzo¹⁹. "Había una vez" transporta a quien escucha, desde el inicio, fuera del espacio y del tiempo. Irrumpe en el silencio y anuncia que aquello que lo sigue es, inevitablemente, una voz. La voz se instala a partir de esta mágica frase. Comienza el relato. Recomienza. Despliega una vez más su trama y en ella, otra vez, conduce a sus

personajes hacia un "final feliz".

¿En qué tiempo y en qué lugar suceden esos cuentos? Ubicados siempre en el pasado, casi siempre narrados en pretérito imperfecto, suceden en tierras lejanas; ocurren, simplemente, en el tiempo y en el lugar que nombran: "cierto lugar de la tierra" o bien "hubo un tiempo en que...". Casi nunca singularizan a sus personajes. Tampoco reclaman que creamos en "otro" mundo, sino solamente en ese mundo del relato. Su desenlace, casi siempre feliz, requiere a veces de la astucia pero nunca de un héroe extraordinario. Su crédito, entonces, es inagotable.

Mucho de la atmósfera de estos cuentos hay en Darío. Sea por la forma en que, en algunos poemas de *Prosas Profanas*, los verbos se desplazan desde un pasado que no cesa, imperfecto -"La orquesta perlaba sus mágicas notas" o "Mis ojos miraban en horas de ensueño"- a un eterno presente -"se oye el canto del cisne; no se cesa de oír"- Sea porque aquello que se narra sucede sin más acotación que el momento mismo de su ocurrir -"... un día / se oye un tropel vibrante..." o "Es el momento en que un salvaje caballero se ve pasar" o "Cuando de la campiña (...) salió una niña"- Sea porque esos poemas ocurren en un lugar también indeterminado -"En la isla en que detiene su esquife el argonauta..."- y en ellos se viaja hacia ninguna parte -"... adonde un príncipe bello, a la orilla del mar, pide lirás y versos, y rosas..."-. O porque quien los enuncia ignora tanto acerca de su tiempo y su lugar como quien los lee -"¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía? / Yo el tiempo y el día y el país ignoro..."- y lentamente el yo inicial se diluye en formas impersonales que confunden su propia experiencia con la que surge de la lectura -"diríase un trémolo de lirás eolias" o "A lo lejos, un templo de mármol se divisa" o "Y el hombre / a quien duras visiones asaltan". Pero más aún porque estos poemas parecen escritos en la esperanza de un reino. En la creencia, no utópica sino optimista, de un tiempo armonioso por venir: "La palabra clave en la constitución de su primer gran libro de poemas es "armonía". Y no por las ensoñaciones sociales utópicas que Darío también pudo albergar, sino como contraseña de lo que fue revolucionario en él: la creación de un sistema subjetivo-objetivo no psicológico en el que todo se sostiene en equilibrio: producción y producto, vida y obra, realidad y poesía."²⁰

Es en función de ese tiempo de la "armonía", por venir y a la vez virtualmente presente en la obra de arte, que Darío lee la vida del poeta; no cuando

se detiene en las dificultades del poeta excluido del mundo moderno, capitalista²¹, sino cuando se detiene en el artista como nacido de la obra de arte. Dos ejemplos: uno de *Azul* y otro de *Los raros* ilustran esta diferencia. Dos ejemplos en que el cuento de hadas opera de distinta manera sobre la vida de artista.

Corría la primavera de 1887 cuando en "La época", de Chile, Darío publica un relato que aparece también en todas las ediciones de *Azul*: "El velo de la reina Mab". Perteneciente a la tradición popular inglesa, la reina Mab es la reina de los sueños. Cuenta Darío en *Historia de mis libros* que escribió este primer poema en prosa poseído por el deslumbramiento shakespeariano. La mención del relato, en Shakespeare, es aleccionadora. Con ella Mercutio intenta enseñar a Romeo la distancia que separa sus sueños de la realidad. La reina Mab, dice, discurre noche y día sembrando en las cabezas de todos vanos deseos.²² En el "poema" de Darío, en cambio, la reina Mab, allá en el tiempo en que "las hadas habían repartido sus dones a los mortales" al escuchar las quejas de cuatro artistas, "tomó su velo azul, casi impalpable, como formado de suspiros, o de miradas de ángeles rubios y pensativos" y con él, que era "el velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen ver la vida de color de rosa", envolvió a los cuatro hombres (...) "para que en su pecho entrara la esperanza". Desde entonces, en sus boardillas "se piensa en el porvenir como en la aurora"²³. La reina Mab en el relato de Mercutio define un objeto al final y al alcance de la espera: vanos deseos para los enamorados, juicios para los procuradores, cargos para los pretendientes. En el de Darío, en cambio, suspende la realidad y en su lugar instala una promesa. Como en un cuento de hadas, cuyo fin no es aleccionar, como el mito o la fábula, sino reparar, la reina Mab le asegura un mañana, o una mañana, que dará sentido a los pasos presentes. Promete, al poeta, un reino por venir, "de cuya corte -oro, seda, mármol"- se acuerda en sueños: "yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer", dirá el escritor. En esos poemas un hada, cuyo nombre viene de fátum, destino, revierte el destino del poeta, expulsado de la sociedad.

Bajo esa mirada de ángeles rubios parecen escritos los poemas de ensueño en *Prosas Profanas*. Al amor de esa promesa se escriben los poemas que no cuentan ya, como los textos de *Azul*, la triste situación del poeta en una sociedad donde el burgués es el rey. Tal vez no "La página blanca"²⁴, ni los que se agregaron con "Las ánforas de Epicuro",

sino los otros, los que desde "Era un aire suave..." hasta "El reino interior" se dejan soñar. Indiferentes, acaso ingenuos en su contenido, nunca en su forma, esos poemas no parecen saber de males ni de moral, de muerte ni de fracasos. Ligeros, parten sin rumbo. Confiados en su barca, se hacen a la mar del ensueño, "vasto como un deseo" hacia su isla melodiosa. Parten seguros a encontrar la Harmonía. Por eso vuelve en ellos una voz, siempre joven y soñadora.

Acerca de los textos de *Prosas Profanas*, César Aira dice: "La etapa de Buenos Aires será el pasaje al acto, la realización, como en un cuento de hadas, del programa imposible de *Azul*... Quiero pensar que este status de realidad plena que toma la poesía de Rubén Darío desde Buenos Aires explica su falta de sustancia en términos de representativos. El crítico que se inclina sobre las *Prosas Profanas* se encuentra en la posición algo incómoda de tener que hacer a un lado muchos elementos, ignorar los temas, las atmósferas, las ideas... Para explicarse la grandeza de estos poemas prodigiosos, debe cerrar los ojos virtualmente a todo lo que son esos poemas; si toma algo, así sea muy poco y muy bien escogido, corre el riesgo de que se le escurra entre los dedos como arena, como ceniza de cursilerías muertas..."²⁵. Se refiere, claro, al contenido de esos versos. No a lo formal, a la pura forma que fue, dice Aira, el hallazgo del poeta, y que trasciende toda su obra, así como trasciende la poesía y la vuelve relato, prosa. Manuel Puig, acaso, escribió este mismo ensayo sobre Darío, pero en forma de novelas. Si en un primer momento retomó a Darío, o a la estética modernista, filtrados por la ironía, en las descripciones de *The Buenos Aires affair*, donde la cita del modernismo -casi una cita con la cursilería-tiene, podría decirse, el sello irónico del uso intencionado y superado de una forma popular, en su última novela Darío vuelve como una voz. Como esa voz que las viejitas describen a la perfección y a la que algunos llaman ensueño, otros juventud, otros infancia, perdida por todos desde siempre y para siempre, y que es, sin embargo, la perfección de la forma, (o acaso el sueño de esa perfección) que, desde la juventud, las vuelve a amparar. No es ya la ironía lo que marca, entonces, en esta novela de Puig la mirada sobre el modernismo, sino la vuelta a la voz, a la forma pura de la conversación, lo que nos lo recuerda. Porque en esta novela el modernismo no aparece ya en la descripción sino que se escucha en el diálogo, en la conversación con sus retornos, sus elipsis y sus disgregaciones que hace que el lenguaje oscile entre hacerse escuchar

en su materialidad y a la vez a desaparecer en su familiaridad. Pero en una familiaridad que no consiste en que lo escrito mime la forma en que se habla sino que retome la "forma en que se hablaba"²⁶. El ir venir de la conversación retoma de Darío ese ritmo como "continuo vaivén que hace del idioma una inmensa masa acuática"²⁷ en la que el lector se sumerge otra vez. Y por ese ritmo logra "escribir como se hablaba" pero sin acentuar el como sino el tiempo, imperfecto y nunca acabado, de la juventud y de la infancia. El tiempo, el lenguaje, y la extraña familiaridad de "cuando se era joven, niño". La voz, entonces, desnuda y perfecta, encarna el don del poema en lo que el poema tenía de oralidad y vuelve como un canto, perdido pero inacabado, de vida y esperanza, cuando, al final de la vida, no es sino su propia llegada, la de la voz y la del canto, lo que queda por esperar. Y en ese regreso de la voz, que es otra vez la forma del ensueño y del deseo, las viejitas, al borde del fin de la vida y casi niñas otra vez, recuperan, reparan y retoman la vida entera. "Y sin comedia, y sin literatura... se triunfa del rencor y de la muerte". Pero no es que las viejitas "crean" en la promesa de la Sonatina. Esos versos, es cierto, ya no pueden ser repetidos sino a condición de que, como la vida, como el amor, se tornen "cenizas de cursilerías muertas". Es que la voz de estos versos, como en un sueño, un eco o un recuerdo, "las vuelve a visitar". Entonces es casi condición que sean ellas, dos viejitas en una novela de Manuel Puig, las destinadas a dar y a describir mejor el tono, la voz, que nace de esos poemas de Darío. Dos viejitas que vuelven a asistir al nacimiento de la voz, no ya "en la misa rosa de su juventud" sino cuando cae, ahora, la noche tropical.

"- ¿Cómo era la voz?

- ¿Qué voz?

- La del muchacho que te recitaba la "Sonatina".

- Era una voz de muchacho joven, muy soñador. Pero que sueña con cosas lindas nomás. Que espera lo mejor de la vida".²⁸

El cuento de hadas confía la ejecución de sus deseos a un acontecimiento maravilloso. Si el reino es el fin buscado por el cuento, el amor es casi siempre el camino que conduce a él. Entonces, el beso de un príncipe, -pero sólo el de ese príncipe- despertará al fin a la bella o el amor de otro rescatará de su rincón a la cenicienta. El encuentro,

que el cuento asegura es, sin embargo, difícil y azaroso.

El ensayo que Darío dedica a Edgar Allan Poe en *Los raros* es, de alguna manera, un cuento de hadas que, más o menos, dice así:

*Hubo una vez una pobre artista (que) había quedado huérfana desde muy tierna edad. Amaba el teatro, era inteligente y bella. De esa dulce gracia, bajo el imperio del más ardiente amor nació un niño de nombre armonioso y legendario. El niño prometía gran belleza. Era vigoroso y cultivado. Padebió, sin embargo, una terrible dolencia: la enfermedad del Ensueño. Nació con la llama de la poesía y ella le alimentaba al propio tiempo que era su martirio. Desde niño quedó huérfano y le recogió un hombre que jamás podría reconocer el valor intelectual de su hijo adoptivo. En la escuela brilla y descuella intelectual y físicamente entre sus compañeros pero los hijos de la fosa aristocracia del lugar miran por encima del hombro al hijo de la cómica. Como su padrastro, no pudieron jamás imaginar que el pobre muchacho recitador de versos fuera más tarde un príncipe de arte. Aquel que glorificará a su raza erigiendo sobre el rico pedestal de la lengua inglesa el palacio de oro de sus rimas.*²⁹

Los fragmentos que cuentan la vida de Poe vuelven en otras vidas de poetas que Darío cuenta. Recortados sobre fragmentos del cuento de hadas, como él se detienen en el nacimiento del poeta: la infancia, la orfandad, la "pequeña alma infantil apretada en un hogar ingrato; los primeros golpes... las primeras impresiones que le hacen comprender la maldad de la tierra y lo áspero del camino por recorrer"³⁰. Pero algo queda sin contar. El relato de Darío escamotea el camino que lleva a la consagración de poeta, o mejor dicho, a su "coronación". Quien lo escucha sabe que Poe es un príncipe, pero ignora los pasos que lo llevaron, de joven humillado a "cisne immaculado". Quizá los tiempos de la narración digan la razón de esta ausencia: futuro en el vivir del poeta (glorificará) el reino es del tiempo del poema. El reino, el "lugar" en que el "cisne desdichado" deviene "egregio poeta", pertenece al tiempo en que Darío, lector de la obra de Poe, se encuentra con el poema. En ese encuentro "se descubren y se inventan" el poeta y la poesía, cada vez. "La poesía -dice Borges- es el encuentro del lector con el libro".³¹ Si en el relato, entonces, falta el camino hacia la coronación del poeta es porque allí, en ese camino, el poema espera, cada vez y

para siempre, al poeta por venir. Aquel que "guiado del amor y la admiración, pueda entrar en su aura, viviente y generosa"³². Bajo la confianza y la certeza de ese posible encuentro se escriben los poemas y se imagina al poeta en los ensayos del ensueño, en Darío. Pero ese poeta imaginado, y el Darío poeta de que hablamos, que se repite en estas otras imágenes, sólo está en algunos textos. Se desprende, como dijimos, de *Prosas profanas* y acaso se extienda, apenas como rémora, en el "yo soy aquel que ayer nomás decía..." de *Cantos de Vida y Esperanza*. No es ya el poeta que aparece en "Sum" uno de los poemas de "Ensueño", en *El canto errante*, donde el yo, a pesar de afirmarse en la fuerza del deseo y de la voluntad, aparece desnudo ante la identificación que operan la rima y la acentuación, en "abismo" y "mí mismo" ("... y el abismo que más siento / es el que siento en mí mismo), y el deseo "acusa -como observa Molloy- las grietas tanto de lo deseante como de lo deseado". O el Darío de la última estrofa de "La canción de los pinos", de *El canto errante*, negándose en el desafío de su afirmación donde el "Yo no. Yo persisto..." tiene a la vez el carácter de lucha y de límite de un yo que agoniza y al que el deseo no alcanza a "confirmar": "Yo no. Yo persisto. Pretéritas normas / confirman mi anhelo, mi ser, mi existir. / ¡Yo soy el amante de ensueños y formas / que viene de lejos y va al porvenir". O el yo "anciano" de "Eheul", en el mismo libro. O el de la "Epístola a la señora de Lugones". Allí ni las hadas ni el ensueño ni la sonoridad del alejandrino pueden ya conjurar la "fractura de destino y sentido", la "mezcolanza / formada de tristeza, de vida y esperanza". Ninguna voz ya construye un espacio privado para ese yo, sino que surge un yo que ha sido privado de un sitio. Un yo que llegó tarde al sitio de la plenitud: "¿Por qué mi vida errante no trajo a estas sanas/costas antes de que las prematuras canas/de alma y cabeza hicieran de mí la mezcolanza/formada de tristeza, de vida y esperanza?". Allí la esperanza se desgasta al volverse sobre la rima. Susana Zanetti sostiene que la Epístola "insiste en la errancia, en la falta de meta que toda errancia supone, fracturando, al amparo de la disonancia, de léxico, de tonos, de los encabalgamientos abruptos, de la irregularidad de los acentos, la posible conjunción de destino y sentido, que se disuelve en el trasiego sin horizonte de la cotidianeidad" y más adelante muestra cómo, tanto el quiebre de la sonoridad del alejandrino como la recurrencia al género epistolar, con sus pausas, su sujeción a los pequeños avatares de lo cotidiano, sus interrupciones, clausuran posibilidad-

des de trascendencia, o siquiera de pretender dar un sentido a la entera experiencia vivida".³³ Allí se convierte en amarga certeza el antiguo verso: "la pérdida del reino que estaba para mí".

BIBLIOGRAFIA

- AIRA, C. "La juventud de Rubén Darío", mimeo.
 ANDERSON IMBERT, E.: "Azul", en *La originalidad de Rubén Darío*, Bs.As., CEDAL, 1967.
 BACHELARD, G.: *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1982.
 BÉGUIN, A.: *El alma romántica y el sueño*. México, FCE, 1954.
 BENJAMIN, W.: "Experiencia y pobreza", en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, 1987.
 BLANCHOT, M.: "Escribir, soñar", en *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus, 1976.
 BORGES, J.L.: "La pesadilla", y "La poesía" en *Siete noches*, Bs.As., FCE, 1983.
 COTT, J.: "Algunas anotaciones sobre la creencia en el mundo de las hadas y el concepto de infancia", introducción a *Cuentos de hadas victorianos*, Madrid, Ed. Siruela, 1993.
 GIORDANO, J.: *Rubén Darío a la luz del simbolismo*, sin datos edición.
 JITRIK, N.: "El sistema modernista..." en *Nuevos asedios al modernismo*. Sin datos edición.
 LUGONES, L.: *El payador*. Ediciones Centurión. Bs.As. 1944.
 MARASSO, A.: *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires, Biblioteca Nueva. S/f.
 MOLLOY, S.: "Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío", en rev. *Sitio* n° 1.
 PAZ, O.: "El caracol y la sirena", en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
 PUIG, M.: *Cae la noche tropical*. Barcelona, Seix Barral, 1988.
 RAMA, A.: "La canción del oro" y "El poeta en el carnaval democrático", en *Las máscaras democráticas de América Latina*, 1985.
 RAMA, A.: "Prólogo" a Rubén Darío, *Poesía*. Tomo I. Editorial Ayacucho. Bs.As. Hyspamérica, 1986.
 RAMA, A.: *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.
 RODÓ, J.E.: "Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra", en *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1967.
 RUBÉN DARÍO: *Azul* (1888), *Prosas Profanas y otros poemas* (1896), *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *El canto errante* (1907). Incluidos todos en Rubén Darío, *Poesía*, edición de Ernesto Mejía Sánchez. Biblioteca Ayacucho. Bs.As. Hyspamérica, 1986.
 RUBÉN DARÍO, *Cuentos completos*, FCE, México, 1983.
 RUBÉN DARÍO: *Los raros*. Espasa Calpe, Argentina,

SAER, J.J.: "Una literatura sin atributos", en *Una literatura sin atributos*, UNL, 1986.

SORIANO, M.: *La literatura para niños y jóvenes*. Bs.As. Colihue, 1995.

YURKIEVICH, S.: "El sujeto transversal o la subjetividad caleidoscópica", p. 81 y sgtes. Sin datos edición.

ZANETTI, S.: "... y guárdame lo que tú puedas del olvido". La imagen dariana en "Epístola a la Sra. de Lugones". Mimeo.

NOTAS

1. En torno al sueño y a la ensoñación poética, cfr. *La poética de la ensoñación*, de Gastón Bachelard; Blanchot, Maurice: "Escribir, soñar"; Borges, Jorge Luis: "La pesadilla", p. 53.

2. "Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant / D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime / et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même / Ni tout à fait une autre, et m'aime et comprend". Paul Verlaine: "Mon rêve familier" en *Poemas Saturnianos*, Barcelona, Libros de río nuevo, 1979.

3. Cfr. "Marina", en *Prosas Profanas*.

Jaime Giordano, en "Rubén Darío a la luz del simbolismo", refiere al enigma, la ambigüedad y la búsqueda de la musicalidad como condición del ensueño. p. 126 y 132. Sostiene que el símbolo vale no como conductor de alegoría sino sólo por su presencia. Y no por su hermosura superficial, como en los parnasianos, sino por la inquietud, temor y fascinación que pueda producir y que hunde al lector en el ensueño simbólico.

4. Benjamin, Walter: "Experiencia y pobreza", p. 172.

5. Noé Jitrik, en "El sistema modernista..." define el aporte modernista en el hecho de "no adherirse a la pobreza cultural sino desbordarla", enfrentándose a la poética contenidista de su tiempo. El sistema que proponen, que no reemplaza un contenido por otro, se propone "afirmar, a través de los poema, su capacidad de producir "lo nuevo". Esto lleva, en Darío, a un proceso de subjetivación y de desemejanza que produce el horror a la imitación. De allí el "mi literatura es mía en mí" a nivel de proclama, y las búsquedas y experimentaciones a nivel formal: nuevas articulaciones rítmicas, atención a la métrica y a la acentuación, trabajo con la sonoridad, etc. Al respecto ver también Ángel Rama, "Prólogo" a la edición de Ayacucho de las poesías de Rubén Darío. Tomo I. p. XXVI.

6. Es cita de José Enrique Rodó: "Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra", en *Obras Completas*, p. 170.

7. Es cita de Rubén Darío, "Palabras liminares" a *Prosas Profanas y otros poemas*. 1986-1901. Cito por la edición de Ernesto Mejía Sánchez. Biblioteca Ayacucho. Tomo I, p. 179.

8. Es cita de Rubén Darío, "Prefacio" a *Cantos de vida y Esperanza*. 1905. Cito por la edición de Ernesto Mejía Sánchez. Biblioteca Ayacucho. Tomo 2, p. 9.

9. Es muy interesante leer este prólogo de Darío junto con "Dilucidaciones", que precede, en 1907, a *El canto errante*. En ese otro prólogo Darío reitera la misma estética que en las "Palabras liminares" o que en el "Prefacio", pero desde una posición mucho más "autorizada" y menos desafiante que en los anteriores. Toda la argumentación de este prólogo, a la vez, se apoya en la experiencia y en la coherencia sostenida en el pasado: "He celebrado...", "Jamás he manifestado", "como poeta, no he claudicado nunca". Curiosamente, en los poemas que se recogen en ese libro, la subjetividad asiste al proceso de su propia desintegración.

10. Acerca del cuento de hadas cfr. Marc Soriano: *La literatura para niños y jóvenes*, pp. 320 y siguientes. Acerca de la presencia y función del cuento de hadas en los textos de Shakespeare cfr. Alfred Nutt: "*The fairy mythology of Shakespeare*", (sin datos edición). Acerca del cuento de hadas en la Inglaterra victoriana cfr. Jonathan Cott, "Algunas anotaciones sobre la creencia en el mundo de las hadas y el concepto de infancia", introducción a *Cuentos de hadas victorianos*, pp. 9-47. En ese mismo libro se encuentra una versión bilingüe de "Goblin Market", de Christina Rossetti. Entre los prerrafaelistas, también Swinburne toma el motivo del amor a la princesa lejana, presente en "Sonatina", y según Arturo Marasso (*Rubén Darío y su creación poética*) en 1896 tema familiar a los poetas modernos.

11. Respecto de la teoría del Märchen, donde confluyen las ideas de Novalis sobre la poesía y el sueño, Béguin dice "El cuento de hadas, que Novalis considera como la forma superior del arte literario, se equipara incesantemente al sueño no sólo por su atmósfera maravillosa, sino porque en el cuento, como en el sueño, el espíritu goza de una libertad singular. Liberado de la presencia de un mundo que lo encierra, puede ponerse de nuevo en un estado de ingenuidad y de asombro, en el cual es capaz de percibir la armonía de su ser con la naturaleza", claro que no con la naturaleza presente sino con la naturaleza tal como fue en el principio de los tiempos y como será en una Edad de Oro por venir. (pp. 160-161). Por su parte, Marthe Robert señala las diferencias entre el cuento de hadas y el Märchen. El primero, dice, tiene ecos maravillosos que el Märchen no conserva y deriva directamente hacia la primitiva ensoñación.

12. *Les Fées du Moyen Age, recherches sur leur origine, leur histoire, et leur attributs*, por Alfred Maury, fue publicado en París, en 1843 y reimpresso en 1896 en un volumen titulado *Croyances et Legendes du Moyen Age*.

13. Tomamos la idea de "Paisajes de cultura" de *Rubén Darío y el modernismo*, de Ángel Rama, quien a su vez la toma de Eugenio Salinas, en *La poesía de Rubén Darío*. Los paisajes de cultura "son objetos de arte entendidos como valores absolutos, en sí, que instalan la belleza en el mundo y cuya perfección resulta ajena a sus productores, transformados en marca de fábrica. Son, dice Rama, en la lírica en general y en los textos de Darío, un recurso del poeta para "traducir el matiz de incredulidad" y decir el distanciamiento del poeta frente a su invención. (113-

114, subrayo yo). Rama sostiene más adelante que a partir de *Prosas Profanas*, esos paisajes "devienen entelequias, vacías de significado para quienes no integran la urdimbre de la cultura superior" y el lector es remitido a una biblioteca, a un sistema interpretativo. En la cita de "El reino interior" que recortamos arriba se ve el límite de estas dos concepciones. Darío recurre al paisaje de cultura, vuelto entelequia, y traduce al lector las palabras oscuras de sus versos. También se detiene Rama en el "paisaje de cultura" en el "Prólogo" a la edición de Ayacucho de las poesías de Rubén Darío, p. XXV y sgtes. Allí considera al "paisaje de cultura" como una "parte pequeña, aunque, reconozcámoslo, de las más llamativas, de una operación poética más vasta y compleja: la construcción metódica del artificio poético antinatural". p. XXVII.

14. Rodó, ensayo citado, p. 174. Rodó no se refiere con ello a los poemas de Darío sino a la prosa de los cuentos de *Azul*, a la que califica de "revolucionaria". E. Anderson Imbert también señala, en "Azul", que Darío flexibilizó antes la prosa que el verso, en los cuentos de *Azul*, experimentando con la prosa artística que leyó en Flaubert, Gautier, los Goncourt y otros novelistas franceses. (p. 39)

15. Cfr. Octavio Paz: "El caracol y la sirena", en *Cuadrivio*, p. 15.

16. Cfr. Lugones, Leopoldo: *El payador* y Marasso, Arturo: *Rubén Darío y su creación poética*.

17. "Coloquio de los centauros", p. 200. El esquiñe es una de las naves de Darío para decir el ensueño, que es a la vez, deseo, esperanza y suspensión del sujeto. (Según Sylvia Molloy, ensueño es en Darío sinónimo de actividad poética. Cfr. Molloy, Sylvia: "Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío", en rev. *Sitio* n° 1., p. 123, col. 1). Pero también es el esquiñe, en textos posteriores a los que estamos viendo, la nave en que los poemas de Darío dicen la desintegración del sujeto: "el pobre esquiñe en la noche cerrada/ va en las hostiles olas huérfano de aurora...", en "La dulzura del Ángelus", o el "huérfano esquiñe" de "Nocturno", en *Cantos de Vida y Esperanza*.

18. La novela de que hablamos es *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner. Se podría justificar este encuentro de un poeta del siglo pasado, de lengua castellana, con un novelista de este siglo, que escribió en inglés, en el hecho de que tanto en Darío como en Faulkner está la huella de los simbolistas franceses, y de allí el aura gris, evanescente, que envuelve en ambos a la ensoñación y en particular a esta palabra, cuyo sonido mismo, en ambas lenguas, se acerca al del suspiro.

19. Citado por Marthe Robert en *Novela de los orígenes, orígenes de la novela*. Seguimos los capítulos I y II de este texto, de "La otra orilla" en lo que hace a ensoñación y cuentos de hadas.

20. Es cita de César Aira: "La juventud de Rubén Darío", mimeo. P. 27.

21. Para un estudio del contexto socio-económico de los textos de Darío véanse los ensayos de Ángel Rama y de Octavio Paz citados más arriba, y Ángel Rama, "La

canción del oro", en *Las máscaras democráticas de América Latina*.

22. *Romeo y Julieta*, Acto I, escena IV., en *Shakespeare, W., Obras inmortales*. Madrid, EDAF, 1966, p. 765.

23. Las citas son de Rubén Darío, *Cuentos completos*, p. 123.

24. Susana Zanetti, en "El poema posible: César Vallejo y Rubén Darío", muestra cómo, a pesar de la desintegración del sujeto que este poema propone a nivel de contenido, la musicalidad sigue sosteniendo un yo "orgánico".

25. Ver César Aira, "La juventud de Rubén Darío", p. 13. Cabe aclarar que para Aira, según se desprende de la lectura del resto del ensayo, el volverse realidad plena de los poemas de Darío no implica, nunca, una mimesis de la realidad sino la consumación del trabajo de la imaginación: "imaginación, -dice Aira citando a Wallace Stevens- es el proceso de la forma, la formalización del mundo dentro de los límites del yo" (12), y se opone a realidad en tanto otredad irreductible, inmanejable.

26. Sylvia Molloy, en el ensayo que ya citamos, observa la aparición en los poemas de *Prosas Profanas* de una voz que se reconoce y se acepta (121) y que ocupa un papel de corifeo, procurando armar un lugar de representación de lo privado. Esa voz, dice, construye un lugar privado como refugio y sobre todo como reserva. Ed. Cit. p. 122, col. 1. En otro sentido, también Rama se detiene sobre la presencia de la voz en los modernistas y, a través de ella, la realización de la "independencia involuntaria", dice, retomando a Alfonso Reyes, del arte americano. Cito: "El problema consistía en escribir como se hablaba, al tiempo que se revestía la máscara europea, para poder así realizar lo que perspicazmente Alfonso Reyes habría de describir como una "independencia involuntaria". No se ha acentuado suficientemente cuánto de ella se debió a este trabajo en lo sensible de la lengua, en los sonidos de una pronunciación americana pero también en las articulaciones de la sintaxis propias y aún más que todo eso, en la entrega a la conversación, a una fluencia envolvente movida por el deseo en la que legítimamente podían manifestarse con soltura los latinoamericanos, trazando gracias a ella una significación que los representaría más verazmente, más originalmente que en el discurso ideológico armado." Cfr. "El poeta en el carnaval democrático" en *Las máscaras democráticas del modernismo*, p. 168.

27. Cfr. Octavio Paz, "El caracol y la sirena", p. 30.

28. Manuel Puig: *Cae la noche tropical*.

29. Como se advertirá el cuentito es un montaje de frases tomadas del ensayo de Darío, "Edgar Allan Poe", en *Los raros*.

30. En "Tbsen", ídem.

31. Cfr. Borges, Jorge Luis: "La poesía", p. 106.

32. Cfr. Saer, Juan José: "Una literatura sin atributos".

33. Cfr. Susana Zanetti, "... y guárdame lo que tú puedas del olvido". La imagen dariana en la "Epístola a la señora de Lugones", mimeo; Rubén Darío: *El canto errante*. Ed. cit. y Sylvia Molloy, "Voracidad y solipsismo...", ed. cit. También respecto de la diferencia en la subjetividad

"orgánica" que se desprende de los poemas de *Prosas profanas* en relación al ensueño, y de esta subjetividad fragmentada de los libros posteriores cfr. Saúl Yurkievich: "El sujeto transversal o la subjetividad caleidoscópica", p. 81 y sgtes.

"TODAVÍA TIENE OFICIO LA PALABRA" (José Martí, la obra, la política, la poética)*

MÓNICA BERNABÉ

"...¡oh, Maestro! ¿qué has hecho...?"

Y pareceme que con aquella voz suya, amable y bondadosa, me reprende, adorador como fue hasta la muerte del ídolo luminoso y terrible de la Patria; y me habla del sueño en que viera a los héroes: las manos de piedra, los ojos de piedra, los labios de piedra, las barbas de piedra, la espada de piedra."

Rubén Dario¹

I

¿Puede una obra ser la referencia de una muerte?, o mejor, ¿qué vínculos pueden establecerse entre la enigmática presencia de un poema y el extremo silencioso que envuelve toda muerte?. Frente a la entrega absoluta de Martí, Darío, que no termina de comprender, acude a la palabra del maestro y, por vía de la cita, fabula una respuesta imposible. La vida de Martí, su biografía, no puede dar cuenta de su obra, pero en el sobrecoimiento que impone su muerte, Darío encuentra la ocasión para releer algunos de sus poemas, como si la muerte misma acudiera a otorgarles nuevos sentidos. Finaliza Darío su homenaje fúnebre recordando el poema XLV de los *Versos Sencillos*. A través de la cita, el nicaragüense ficcionaliza la réplica martiana: desde el momento en que el poeta tiene empeñada su palabra, su muerte se alza en cumplimiento de lo que ha sido dicho como la realización cabal de una profecía.

Darío en *Los raros* inicia una de las líneas rectoras de la crítica martiana². Hacemos referencia a aquellas lecturas que separan a Martí, poeta modernista, de Martí, político y soldado de su patria. Por el otro, existe otra corriente que, preocupada por la síntesis y la ley de los enlaces, lee, en la totalidad de la discursividad martiana, la superación de los contrarios³. Lo cierto es que, de una u otra manera, lo que está en juego son las complejas relaciones entre literatura y política en una coyuntura como la latinoamericana hacia fines del siglo pasado, cuando la modernización burguesa se constituía como un horizonte inexorable. Lo nuevo presentaba estructuras conflictivas, antitéticas y confusas. Junto con la doctrina del progreso, los beneficios de la ciencia y el culto a la razón se vislumbraban la injusticia, la alienación y la marginación. La

experiencia del arte finisecular está marcada por esas polaridades y en consecuencia, junto con la modernidad estética se desarrolla un discurso crítico que se constituye como relato de la contramodernidad⁴.

Martí y Darío respondieron, cada uno de manera diferente, a las solicitaciones de los tiempos políticos: mientras que la protesta dariana quedó inscripta "*sobre las alas de los inmaculados cisnes*", la de Martí suena como el rugido del mar al romper "*contra las rocas del castillo ensangrentado*". Sin embargo, desde la muerte resonante y trágica en el campo de batalla, la escritura poética martiana se sale de sí misma. Bien sabemos que toda obra poética -actividad íntima y solitaria- deviene pública desde el momento en que el autor decide su publicación, instancia donde lo propio se constituye como espacio ajeno. Pero lo que complejiza la situación en Martí, es el hecho que al ser él mismo artífice de la liberación cubana, su poesía se expuso -se expone- al riesgo de ser sometida a la manipulación histórica, política y pedagógica.

¿Pueden leerse los *Versos sencillos* al margen de sus circunstancias históricas? La respuesta la da el mismo autor cuando, en el prólogo del libro, nos relata la agonía en que vivió durante los días de la Conferencia Internacional Americana celebrada en Washington -"*bajo el águila temible*"-, circunstancia por la cual lo "*echó el médico al monte*" donde escribió el poemario. Es cierto, como dice Cintio Vitier, que la conexión profunda entre política y poesía en los *Versos sencillos* hay que buscarla no sólo en los asuntos, sino en la forma y en los acentos⁵. Sin embargo, los poemas parecen "decir" algo más, hay en ellos un plus de sentido que condiciona nuestra lectura: allí la historia resuena mucho más fuerte que en ningún otro texto. Cabe preguntarnos, también, por el estatuto litera-

rio de esos otros textos martianos que la crítica reunió bajo la categoría de "prosa poética"⁶ pero que inquietan por su complejidad, su multiplicidad formal y las radicales diferencias que presentan ellos entre sí. ¿Tienen el mismo alcance estético la 'Vindicación de Cuba' que los *Versos Sencillos*? ¿Cómo explicar la fisura textual que surge entre escrituras que referencian el mismo hecho como, por ejemplo, la crónica 'El terremoto de Charleston' y el poema 'Cruje la tierra, rueda hecha pedazos'? ¿Es lo mismo la carta testamento a Quesada que el *Diario de Cabo haitiano a Dos Ríos*? ¿Dónde termina la literatura y dónde comienza la política? ¿Dónde se aproximan y dónde se alejan? ¿Existe un Martí político escindido de un Martí poeta? ¿Es posible conciliarlos apelando a la fórmula de la "estetización de lo político", o su inversa, "politicidad de lo poético"?

La complejidad martiana estriba en el hecho de que su escritura, en forma extrema, cabalga entre esferas irreductibles: la política y la literatura, la literatura y la vida, la vida y la muerte. Resta al crítico determinar si considera a esa gran masa discursiva que constituye la obra martiana como una unidad indiferenciada o si, por el contrario, propone para su estudio la realización de los deslindes necesarios en la diversidad de escrituras que llevan su nombre para poder precisar el modo en que la política penetra la literatura y cómo la literatura invade la discursividad política desde los inicios de su práctica discursiva.

Desde la perspectiva que otorga la singularidad de su muerte, cuando ella es asumida como 'una forma oculta de la vida', nos interesa acercarnos a algunos de sus escritos trazando una línea imaginaria que haga visible cómo su discursividad establece una trama -una ida y vuelta- entre dos instancias que se van configurando de modo diferente: el "oficio de escritor" en tanto ejercicio profano de una profesión⁸ y el "oficio de la palabra", entendido como liturgia sagrada, un modo profético de ejercitar la escritura.

La trama textual martiana juega con la distancia que existe entre dichos polos de enunciación. Martí es un escritor moderno -entre otras cosas- porque trabaja su discurso consciente de la diversidad de situaciones que rodean su escritura, y que imponen una distinción marcada en el tono como en los acentos, de manera que las palabras mismas contengan, en su movimiento -en su fluctuación-, las circunstancias de su proferimiento. Por la grieta profunda que se abre entre estas dos instancias, intentamos indagar en torno de la conflictividad

que asume la idea de modernidad en Martí, y con ella, las relaciones entre las esferas de lo público y lo privado en una dialéctica donde, por un lado, la práctica poética concebida como actividad íntima y privada aparece ajena al ejercicio del oficio de escritor ("ganado tengo en pan, hágase el verso")⁹. Por el otro, su actividad política, que se asienta a partir de un accionar "con todos y para el bien de todos", también se desliza hacia la zona de lo íntimo cuando la patria deviene bien entrañable de un sujeto que al escribirla, apelando a la retórica amorosa, la emplaza como destino personal ('No tengo más hermanos que los que me la aman')¹⁰.

Desde sus comienzos, Martí escribe marcado por la conmoción histórica. Hay una continuidad discursiva que se abre con *El presidio político en Cuba* (1871), el poema 'A mis hermanos muertos el 27 de noviembre' (1872), *La República Española ante la Revolución Cubana* (1873), los discursos anuales en conmemoración del 10 de octubre (1887-1891) y los célebres discursos pronunciados en Tampa 'Con todos y para el bien de todos' y 'Los pinos nuevos', sus artículos en *Patria* y el 'Manifiesto de Montecristi'. Convocado y apremiado por el mandato histórico escribe para defender, para reunir, para vindicar. Cuando decide escribir un libro sobre la Guerra de los Diez Años, pide al General Gómez la información sobre sucesos de la guerra desde Guatemala en los siguientes términos:

"...Aquí vivo, muerto de vergüenza porque no peleo. -Enfermo seriamente y fuertemente atado, pienso, veo y escribo. Veo las pobreza de estas tierras, y pienso con orgullo que nosotros no las tendremos. -En tanto que, en silencio, admiro a los que lo merecen, y envidia a los que luchan, sirvase mandarme las noticias históricas que le pido, -que tengo prisa de estudiarlas y de publicar las hazañas escondidas de nuestros grandes hombres. -Seré cronista, ya que no puedo ser soldado."¹¹ (El subrayado es nuestro)

Desde los primeras notas sobre lo cubano, -'De Cuba ¿qué no habré escrito?'- apremia en Martí una situación vivida como vergonzante: es escritor porque no puede ser soldado. El libro sobre la Guerra de los diez años nunca se escribió, pero es posible leerlo en los múltiples fragmentos que en su obra dedica a los héroes y al accionar de los hombres que, infructuosamente, intentaron la "hazaña": léanse si no los artículos 'Carlos Manuel de Céspedes', 'Céspedes y Agramonte', 'Cuento de la Guerra: El teniente Crespo' y fundamentalmente, los

fragmentos anotados para la escritura del inexistente volumen:

"En Camagüey, la familia obsequiaba a sus visitantes, con vino de naranja, -piña de ratón. Partían en ruedas el plátano verde y el boniato: seco, lo rallaban y con su harina hacían queques.

Dieguito, Mulato de Camagüey, muy niño aún, le llevaba el bulto de papeles a Igno. Agramonte. Llegó a ayudante del Gral. Gómez. -Se distinguió mucho por su valor. -Fue uno de los que estaba cerca de Ignacio cuando murió."¹²

¿No leemos aquí, con quince años de anticipación el ritmo entrecortado, el modo fragmentario, sintético, a veces telegráfico del *Diario de Campaña*? Del mismo modo, ¿no es posible leer en el *Diario de Campaña* la continuidad del relato de la guerra, fragmentado y disperso en toda la obra martiana. En su último *Diario*, una vez más, Martí vuelve sobre el pasado, ahora para contrapuntarlo con los acontecimientos inmediatos. De este modo, "surge el recuerdo no sólo del heroísmo sino también de las disensiones y de las demandas (puestas en boca de los viejos actores), cuya sombra amenaza con comprometer"¹³ a la revolución en marcha.

A partir de la Revolución de 1868 y de sus consecuencias -entre ellas, la más notoria, la diáspora de la emigración-, Martí asume una voluntad vindicativa y un mandato ético que otorga a sus escritos políticos una suerte de performatividad en tanto que, actas de fundación, son depositarias del nacimiento de una nación. Por mandato de los muertos emprende la tarea de unir los fragmentos de un pueblo disperso en el éxodo: con los atributos del pastor, Martí reunió a los feligreses cubanos cada 10 de octubre, en el Hardman Hall o en el Masonic Temple de Nueva York, para ofrecer su plegaria o entonar el himno sagrado en honor a la Patria¹⁴.

Sus discursos políticos guardan las resonancias de aquellos ceremoniales colectivos en donde la palabra del que habla, como verdadero acto ilocutivo, sella la promesa de su consumación. Pero entre "la palabra conmovida, la palabra arrebatada a casi sobrenatural trastorno" y "el cumplimiento de la profecía" se abre un hiato, un vacío sobre el cual insiste la agonía martiana. Su destino de escritor está signado por el compromiso de aproximar la palabra al acto y hacer de ellos una sola e indisoluble entidad. Quien evocó y predicó la guerra, ahora debe cumplirla, y con ello queda empeñada la propia vida. Más que la guerra, lo que se configura

como necesidad en la discursividad martiana es la muerte propia. De ahí el valor ritual que se le asigna al lenguaje. "Todavía tiene oficio la palabra" repite Martí ante su auditorio del 10 de octubre de 1888 al modo de una letanía¹⁵. Urgida por la inminencia de la guerra, la escritura contrae el carácter de una actividad vergonzante y culpable. A veces escribir es una contención, una de las formas de la espera. Encontrarle oficio a la palabra -lejos de toda idea de utilidad- implica otorgarle una especie de poder ritual: ellas pueden curar heridas, pueden despertar a los dormidos, sosegar a los inquietos, alentar a los caídos. La cuestión pasa por dar con el pie justo, con el tono adecuado:

"Con compunción, y no con arrogancia, se debe venir a hablar aquí: que hay algo de vergüenza en la oratoria, en estos tiempos de sobra de palabras y de falta de hechos. Cimientos a la vez que trincheras deben ser las palabras ahora, no torneo literario....la verdad es que ya el brazo está cansado de la pluma, y la virtud está cansada de la lengua; que cuando salimos a tomar aire puro, como remedo de la libertad, nos sorprendemos ensayando nuestros músculos para la arremetida de la batalla."¹⁶

Más allá de la apelación a formas propias de la literatura, como la utilización de metáforas e imágenes poéticas que -por cierto- abundan en los discursos políticos de Martí, lo que interesa aquí es destacar el valor que se le concede a la palabra. Su poeticidad reside en el carácter prosopopéyico que alcanzan sus discursos cuando convoca a las voces del pasado y despierta nuevamente para la vida a los héroes muertos¹⁷. Como una especie de hechicero debió arrobar a su auditorio cuando, conmovido y trémulo, invocaba a los ausentes. En sus discursos políticos, entonces, su palabra se constituye como templo, recinto sagrado en el cual - como en el poema XLV de los *Versos Sencillos*- las voces de los vivos pueden apelar a la de los muertos y, a su vez, las voces de los muertos vuelven para exhortar a los vivos, para impulsarlos nuevamente hacia la hazaña. La palabra sobreviene arquitectura monumental donde resuena el himno, la oración, la plegaria o el ruego:

"En pie está el templo, con las palmas por columnas y el cielo de estrellas por techumbre; y los sacerdotes gigantes que vagan, creciendo al andar, nos mandan que no lo consintamos! Lo que nos ordenan aquellos brazos alzados, lo que nos suplican aquellos ojos vigilantes, lo que nos impone como legado ineludible, de aquellos campos en

donde a todas horas, por la virtud de los que cayeron en ellos, esplende, como aclarando el camino a los que han de venir, una luz de astros, es que no perpetuemos los odios....."¹⁸

La Revolución del 68 es el eje a través del cual Martí trabaja la palabra asociada a las voces de ultratumba que esperan correspondencia del mundo de los vivos. Dar voz a los muertos, ritual de resurrección, incluye un acto de habla: renovar el juramento de los héroes. La guerra comienza por ser dicha, comienza cuando cobra entidad verbal en la tarea del cronista. El oficio de escritor le permitió a Martí contar los cuentos de la guerra y -a un mismo tiempo- convocarla por el modo en que obra su palabra. Entre el cronista y el soldado, media el oficiante: la palabra del político llega a ser poética a través de su función apostrofica.

Cuando Martí convoca a sus compatriotas para que vuelvan a escuchar el mandato de los "hombres de mármol" y, a su vez, apela a los muertos para reinsertarse al mundo de los vivos, la poesía invade el terreno de la política en términos inéditos en el marco de la discursividad latinoamericana. Aunque originalmente cumplieron una función política precisa, esos discursos alcanzan un alto grado de intensidad poética desde el momento en que su palabra, por imperativo ético, establece una relación profunda con la muerte.

Los emigrados cubanos, arrojados fuera del espacio propio, amenazados los vínculos de unidad y fusión constitutivos de la nacionalidad¹⁹, instalados en el filo de culturas "foráneas", son los destinatarios privilegiados de su palabra. El escritor, exiliado él mismo, tiende lazos que permiten construir la memoria a partir de una narrativa que metaforiza un paisaje nacional para emplazar, allí, la presencia perturbadora de otro tiempo histórico. Pienso en el discurso en homenaje a José María Heredia, pronunciado en el Hardman Hall en 30 de noviembre de 1889 y dirigido a "los caballeros de la Conferencia Panamericana":

"Si entre los cubanos vivos no hay tropa bastante para el honor ¿qué hacen en la playa los caracoles, que no llaman a la guerra a los indios muertos? ¿Qué hacen las palmas que gimen estériles, en vez de mandar? ¿Qué hacen los montes, que no se juntan falda con falda, y cierran el paso a los que persiguen a los héroes?"

Se alza nuevamente la imagen fantasmal de los muertos que, en términos martianos, son los que referencializan privilegiadamente la nacionalidad.

Pero ellos no son sólo los héroes de la Guerra Grande, sino también evoca a un pasado indígena, que en el caso de Cuba, constituye un basamento étnico que lleva la marca de la aniquilación. La apelación final al Gran Semí en 'Nuestra América' nos dice algo más del modo en que la retórica martiana trabaja con las imágenes espectrales del pasado para forjar un espacio común de orden simbólico. Recuperando el imaginario tramado en torno a la voz taína *zemi* en los textos de la conquista, apunta a recuperar un pasado cultural remoto y sorprendente. Porque en esas "piedras talladas en relieve", que tanto maravillaron a los españoles, hablaban los muertos y se aparecían a los vivos "en forma de padre, madre, hermanos, de parientes o en otras formas"²⁰.

II

Retomando nuestras interrogaciones iniciales, podemos ahora responder que las conexiones entre poética y política en Martí van más allá de la relación entre formas y acentos, aunque las incluyen. Tomando como marco la construcción martiana de una retórica de la nación fundada en la puesta en presencia de las voces del pasado y en la recuperación de los mandatos remotos, podemos releer el poema XLV reconociendo la agudeza de la lectura dariana cuando, en su perplejidad, vislumbra en las figuras de un sueño la oscura motivación de una muerte inexplicable.

Cabe señalar que a partir del estudio de la enunciación austera que caracteriza a los *Versos Sencillos*, Angel Rama apunta un procedimiento compositivo singular que denomina "objetividad poética". Según el crítico uruguayo, el libro opera "una severa reducción de los comparativos, una visible elisión de las metáforas y de las ampulosas construcciones de metonimias que poblaban sus artículos periodísticos, incluso la retracción ante el uso del adjetivo calificativo, que era obsesivo lugar común de su escritura"²¹. Si acordamos con Rama en que la poesía de los *Versos Sencillos* alcanza un alto nivel denotativo en detrimento de las imágenes, ello acarrea, a un mismo tiempo, lo que podríamos pensar como una suerte de "efecto desliteraturizador". Tal disolución de la imagen es paralela a la incorporación del canto como cifra que, en la concurrencia de sonidos y ritmos, otorga sentido profundo de la palabra poética²².

En el vertiginoso y arremolinado ritmo del poema XLV pueden confirmarse la tendencia a la palabra despojada de imágenes y el artesanal enlace

entre las "consonancias profundas" y las visiones del poeta:

*Sueño con claustros de mármol
Donde en silencio divino
Los héroes, de pie, reposan:
¡De noche, a la luz del alma,
Hablo con ellos: de noche!
Están en fila: paseo
Entre las filas: las manos
De piedra les beso: abren
Los ojos de piedra: mueven
Los labios de piedra: tiemblan
Las barbas de piedra: empuñan
La espada de piedra: lloran:
¡Vibra la espada en la vaina!
Mudo, les beso la mano.*

La particular articulación sintáctica del poema desata un contrapunto en el cual se asienta el ritmo. La utilización de los dos puntos es sorprendente: al mismo tiempo que enlazan oraciones de similar estructura, imponen un quiebre en la andadura del poema. La mayor fuerza acentual recae en los verbos que, si bien funcionan como palabra final de los versos, son el inicio sintáctico de la oración encabezada promoviendo un movimiento espiralado y ascendente de la intensidad sonora.

El poema escenifica un ámbito monumental que de algún modo recupera, como señalamos más arriba, el diseño del templo donde ha de emplazarse la palabra de los héroes. Si al comienzo, la entrada a los "claustros de mármol" imponen la mudez al sujeto que sueña en el poema, por el otro permite que las palabras suenen densamente, con peso. Los sonidos devienen eco profundo resonando a modo de una marcha solemne y marcial que marca el paso que ha de llevarse en la entrada al recinto sagrado. Es un silencio acompasado. La sonoridad de fondo es la apropiada para una ceremonia de orden místico. El sueño del poema martiano debe analizarse desde un tiempo histórico en que se concibe a los procesos oníricos no como el lenguaje del inconsciente, sino como revelación: un puente entre la vida y el más allá. En este marco, el sueño figura el ingreso al panteón de la patria de un sujeto contrito y consternado.

El heredero de una estirpe parece rendir cuentas del cumplimiento de un mandato ineludible: reparar el oprobio de un pueblo. En el poema se desata el embate contra la ineficacia del lenguaje, y la incompetencia de los que "dicen", "hablan" una "lengua podrida", una "lengua inútil":

Me abrazo a un mármol: "Oh mármol,

*Dicen que beben tus hijos
Su propia sangre en las copas
Venenosas de sus dueños!
Que hablan la lengua podrida
De sus rufianes! que comen
Juntos el pan del oprobio,
En la mesa ensangrentada!
Que pierden en lengua inútil
El último fuego! ¡dicen,
Oh mármol, mármol dormido,
que ya se ha muerto tu raza!"*

En la queja que se inserta en el poema resuena la 'Vindicación de Cuba', donde asoma implícita la contradicción entre el ejercicio de la palabra y el uso de la espada: "...nuestros mestizos y nuestros jóvenes de ciudad son generalmente de cuerpo delicado, locuaces y corteses, ocultando bajo el guante que pule el verso, la mano que derriba al enemigo, ¿se nos ha de llamar, como *The Manufacturer* nos llama, un pueblo 'afeminado'?"²³.

El poema, finalmente, escenifica la antítesis entre poeta y soldado, y resuelve el conflicto cuando la cabeza del que ha hablado es arrastrada por tierra y es aprisionado su cuello:

*Échame en tierra de un bote
El héroe que abrazo: me ase
Del cuello: barre la tierra
Con mi cabeza: levanta
El brazo, ¡el brazo le luce
Lo mismo que un sol!: resuena
La piedra: buscan el cinto
Las manos blancas: del soco
Saltan los hombres de mármol!*

El poema inscribe su trayecto en la distancia que va de la invocación a los "héroes" hasta su transfiguración en los "hombres" del verso final. Las tres estrofas que lo componen, y el movimiento que ellas producen, muestran que la poética martiana tiene como base una cierta estructura narrativa. Si la primera estrofa es trabajada por una palabra que se propone el registro de una suerte de silencio sepulcral y somete al sujeto en un estado de mudez, en la segunda, la palabra que el enigmático visitante de los claustros de mármol profiere, es al mismo tiempo, objeto de su referencia. Un sujeto habla para decir que los que hablan lo hacen desde la inutilidad y el oprobio de la lengua. La palabra, entonces deviene provocación, despierta a las piedras y las devuelve a la vida. La cuestión se presenta paradójica o, al menos, ambigua. Al mismo

tiempo que se proclama la inutilidad de la palabra, la palabra muestra su poder cuando, en el tercer y último movimiento, el poema recupera el tópico de la resurrección.

En la escisión entre primera del singular y tercera del plural que se produce en el interior del poema, se inscribe una estructura especular donde un sujeto poético se desdobra para operar su reconocimiento. Hace hablar a los "otros", y en la ficcionalización es él mismo arrastrado y humillado a causa del discurso invocado.

Atrapado en la paradoja de ser el que escribe, Martí se escuda en la voz de los otros para ocultar "el guante que pule el verso". El dilema está en el pasaje, en la transmutación de una situación que se vive como culposa a su resolución final en la acción bélica. Pero la alternativa del soldado, dentro de lo que podríamos llamar la lógica de la guerra, es matar. Matar -que en una batalla constituye la razón de ser de todo soldado- no entra en la conceptualización humanista de Martí. Lo que resta, entonces, es disponerse a morir en combate. Para ello, debe cambiar su ropaje de escritor para vestir como soldado:

"Voy bien cargado, mi María, con mi rifle al hombro, mi machete y revólver a la cintura, a un hombro una cartera de cien cápsulas, al otro en un gran tubo, los mapas de Cuba, y a la espalda mi mochila, con sus dos arrobas de medicina y ropa y hamaca y frazada y libros, y al pecho tu retrato"...*"En Cuba les escribo, a la sombra de un rancho de yaguas. Ya se me secan las ampollas del remo con que halé a la tierra el bote que nos trajo. Éramos seis, llegamos a una playa de piedra y espinas, y estamos salvos, en un campamento entre palmas y plátanos, con las gentes por tierra; y el rifle a su lado... Escribo con todo el sol en el pape*"²⁴.

La hazaña en Martí se presenta con ribetes de utopía. La unidad del poeta y el soldado se cumple -aunque de modo precario y fugaz- frente a la inminencia de su muerte. Allí, en ese paisaje de palma y estrella que el *Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos* configura, en sus últimas noches y días cubanos, a cielo limpio, viene el poeta a dar con su "naturaleza plena" de un modo insospechado. La soberanía absoluta de sí mismo la alcanza, finalmente, cuando puede escribir con la mano llagada del soldado.

NOTAS

* El presente trabajo fue elaborado en el marco del Seminario de Posgrado "El artista ante una modernidad conflictiva: Martí, cronista y poeta" dictado por la Prof. Susana Zanetti en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario en diciembre de 1996.

1. *Los raros* (1896), Losada, Buenos Aires, 1994.
2. Sobre esta cuestión Susana Zanetti anota lo siguiente: "El texto de Darío constituye un hito, al mismo tiempo, de su intervención en la construcción de una imagen de José Martí, en disputa con el sentido de lo heroico (descansa en el artista, en ese "héroe solitario") y del valor del arte por sobre el Estado y la patria. En el interior del elogio y la alta estima que otorga a "los mártires del arte" rechaza por insensato uno de los fundamentos de la idea de nación, el sacrificio por la patria, a la que también vituperaba en el texto sobre Ibsen, personaje que guarda lazos relevantes con la figura de Martí", 'Rubén Darío y el legado posible' en *Las cenizas de la huella*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1997.
3. La superación de las antítesis en la escritura martiana es trabajada por Cintio Vitier y Fina García Marruz en el imprescindible *Temas martianos*, (1969) Puerto Rico, Ed. Huracán 1981. En el capítulo 'Martí futuro' se lee: "Ese dualismo del Arte y la Vida, que entre nosotros representó Julián del Casal, es otras de las antítesis que Martí supera mediante su intuición artística de la "ley del enlace", como supera toda tendencia al estancamiento histórico"...*"Superada también por él la antítesis de la palabra y el acto, sus actos adquieren una elocuencia perdurable, creciente, y sus palabras siguen actuando"*, p.123.
4. Al respecto, Iván Schulman en 'José Martí, el modernismo y la vida moderna', La Habana, Revista *Casa de las Américas*, n°198, enero-marzo de 1995, señala: "Los textos martianos en los cuales más claramente se perfila la visión moderna/antimoderna narran la vida social, política y cultural de los Estados Unidos. Los signos de esta nación enunciados en el discurso de las crónicas martianas son múltiples y heterogéneos... Aunque está fascinado por el progreso material y la praxis de algunas de las instituciones de la sociedad moderna, como garantía de la libertad de la palabra, Martí vislumbra la necesidad de un proyecto moderno alternativo", pp.22-30.
5. Cintio Vitier y Fina García Marruz: *Op. Cit.*, p.166.
6. Cintio Vitier y Fina García Marruz: *Op. Cit.* pp. 213-238.
7. José Martí: 'El poeta Walt Whitman' (1887) en *Páginas escogidas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1985, T. II, p. 169.
8. Martí se muestra angustiado ante las perspectivas de tener que seguir ganándose la vida como empleado de comercio en Nueva York, pone empeño para lograr redondear una remuneración a través de sus colaboraciones en periódicos, en la reveladora carta del 13 de noviembre de 1884 a Manuel Mercado: "¿Querrá U. ponerse de mi

lado, a ver si puedo, recogiendo labores de aquí y de allá, ya en los periódicos de aquí, ya en los de fuera, evitar unirme de nuevo, con estos pensamientos que me quemán y estas visiones blancas que me empujan, a una mesa de comercio, en que me iría muriendo; por ser en ellas constantes la brusquedad y el egoísmo, de los que cada muestra y palabra me dan en el corazón que no sé ya como me vive?... ¿vendría bien para el *Diario Oficial* de México, con una remuneración que sin ser excesiva, compensase en algo la labor, de 50 a 100, según el tiempo empleado, una especie de redacción constante de asuntos norteamericanos, estudiados, sin comentarios comprometedores, en cuanto, y ahora es mucho e importantísimo, hiciesen relación a todos los pueblos de nuestra raza y en especial al mexicano?... Ya sé que no es de amenidades ni literaturas el *Diario Oficial*; ni sienta bien como lugar de opiniones extremas, que yo cercenaría, y haría de modo que los lectores las dedujesen por sí, sin ir en esto a más de lo que el *Diario* desease..." J.M.: *Nuestra América*, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 241-245. (El subrayado es nuestro)

9. Esta cuestión es desarrollada por Julio Ramos especialmente en el capítulo VII de su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

10. Véase la última carta que le dirige a Henríquez y Carvajal desde Montecristi el 25 de marzo de 1895. J.M.: *Op. cit.* pp. 256-258.

11. Véase José Martí: *La Revolución de 1968*, Selección y prólogo de Julio Le Riverend, Instituto del Libro, La Habana, 1968. La compilación de textos martianos que realiza Le Riverend en torno del tema de la Guerra Grande es sumamente interesante para poder trazar las continuidades de orden discursivas que intentamos elaborar en este trabajo.

12. J.M.: *Op. cit.* pp. 189-198.

13. Susana Zanetti: 'Subir lomas hermana hombres. La construcción del nosotros en *De Cabo Haitiano a Dos Ríos*', en mimeo.

14. Antes de cada celebración, Martí redacta las convocatorias al acto en términos que acercan la fiesta patria al oficio sagrado, como la de septiembre de 1890: "El Diez de Octubre no es día de pasiones, ni de opiniones, ni pretexto de fiesta para lucimiento de ridículos; sino día religioso, a donde se ha de ir como a un altar..." J.M.: *Op. cit.* p. 277.

15. J.M.: *Op. cit.* pp. 241-244.

16. J.M.: *Op. cit.* 'Discurso en conmemoración del 10 de octubre' pronunciado en el Hardman Hall, Nueva York, el 10 de octubre de 1889, pp. 253-266.

17. En este punto me ha sido especialmente útil el ensayo 'La autobiografía como desfiguración' de Paul de Man, en *Revista Antropos*, n° 29, Barcelona, 1991, cuando al estudiar la dimensión autobiográfica de la escritura en los *Essays upon Epitaphs* de Wordsworth descubre en ella una pretensión de restauración frente a la muerte. Dice

de Man: "En el caso de poetas como Shakespeare, Milton o Wordsworth mismo, el epitafio es... el lenguaje de la 'piedra animada' que adquiere una 'voz'... es la figura de la prosopopeya, la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad que esta entidad pueda replicar. La voz asume una boca, y un ojo, y finalmente una cara, en una cadena que queda de manifiesto en la etimología del nombre del tropo 'prosopon poiein', conferir una máscara o un rostro".

18. J.M.: *Op. cit.* p. 258.

19. En *La República española ante la Revolución cubana* (1873) en *Op. cit.* p. 128, José Martí dice: "Y no constituye la tierra eso que llaman integridad de la patria. Patria es algo más que opresión, algo más que pedazos de terreno sin libertad y sin vida, algo más que derechos de posesión a la fuerza. Patria es comunidad de intereses, unidad de tradiciones, unidad de fines, fusión dulcísima y consoladora de amores y esperanzas".

20. Fray Ramón Pané, *Relación de las antigüedades de los indios* (1498) citado en Serge Gruzinski: *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a 'Blade Runner' (1492-2019)* Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 21.

21. Cf. Angel Rama: 'Indagación de la ideología en la poesía (Los dípticos seriados de *Versos Sencillos*)' en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo: *Literatura/Sociedad*, Hachete, Buenos Aires, 1983, p. 250.

22. Cf. J.M.: 'Francisco Sellén' (1890) en *Páginas escogidas*, ibid., p.252: "Lo que se dice no lo ha de decir el pensamiento solo, sino el verso con él, y donde la palabra no sugiera por su acento y extensión, la idea que va con ella, ahí peca el verso".

23. J.M.: *Op. cit.*, t.I, p. 67.

24. Cf. carta a Carmen Miyares, Carmen, María, Manuel y Ernesto Mantilla del 16 de abril de 1895, en J.M.: *Op. cit.*, t. II, p.325. (El subrayado es nuestro).

MÍSTICA Y REPRESENTACIÓN. Sobre el *Peregrino Querubínico*, de Johannes Angelus Silesius.

MARTÍN BATALLA

I De Dios

“Se lo dice con silencio.
Hombre, si quieres expresar el ser de la eternidad,
debes despojarte antes de todo discurso.”
J. A. Silesius, *Peregrino Querubínico*, 68, II.

Entre los innumerables testimonios recogidos en el *Libro del cielo y del infierno*, por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, se lee éste, de Jenófanes, hacia el siglo VI antes de Cristo: “Si las vacas, los caballos y los leones tuvieran manos y con sus manos pudieran pintar y esculpir como los hombres, las vacas darían formas bovinas a los dioses, los caballos, formas equinas, y así los otros”¹. En líneas generales, y aproximando la discusión al tema de la reflexión mística (tema que habrá de ocuparnos a lo largo de estas páginas), podríamos empezar por señalar que lo mismo que ha dicho el sabio de Colofón en relación con el imaginario que se tiene de la divinidad, podría decirse más o menos con la misma justeza de la representación escrituraria de la unión del alma con Dios que los místicos nos deparan. Esto es, que dicha representación de ese desposorio espiritual no es sino la escritura de un texto que responde a la naturaleza y cualidades de quien lo enuncia, como a sus circunstancias témporo-espaciales. Contra la verificación borgeana que prueba la autenticidad árabe del *Alcorán* por la ausencia de camellos², aquí, a la inversa, todo el espectro de lo sensible (en el más amplio sentido de la palabra) y las posibilidades de lo terrenal, conforman esa suerte de siempre incipiente y como tentativo “relato” de la unión mística, la que, en principio, sobrepasaría los límites propios de lo terreno.

Así, mientras el verosímil de la tradición escritura-

“Cada uno en lo suyo.
El ave reposa en el aire, la piedra sobre la tierra,
en el agua vive el pez, mi espíritu en la mano de Dios”
(Epigr. 80, Lib. I)

ria argentina, se resolvía erróneamente, para algunos, en la presencia del “color local” en esos textos -según dice Borges-, aquí, por el contrario, el verosímil de la representación mística parece requerir -aún cuando esperásemos lo contrario- la presencia de lo sensible, aquello que Mahoma no incorporó al Libro Sagrado, y que bastaría para probar su autenticidad. Mientras la ascesis como condición ineludible al camino de la contemplación de Dios invitaría a suponer un abandono completo de las formas reputadas engañosas de este mundo (“ni cogeré las flores/ ni temeré las fieras,/ y pasaré los fuertes y fronteras” dicen los versos del *Cántico espiritual*³), las versiones de esa representación que ofrece el mismo San Juan a los comentarios del *Cántico*, o Fray Luis de León en la exposición del *Cantar de Cantares*, prodigan un concierto de imágenes resueltas en la contemplación de los placeres de la tierra.

Quien se preocupara en desandar el conjunto de las representaciones místicas que aparecen en los dos últimos textos mencionados, más las que se pueden encontrar en los libros que conforman el cuerpo del *Peregrino Querubínico*, de Silesius, observaría que las imágenes poéticas en ellos insertas, bien podrían venir a formar parte de una especie de acervo imaginario de figuras poéticas, y que ese acervo, podría muy bien también haberse constituido, ya por la época en que escribían estos místicos, en una especie de *topica* del “género”, permanentemente reabastecida, y también reactualizada, en una cadena de citas y resonancias textuales: así los místicos españoles entre sí; así Silesius en relación con Tauler, Ruysbroeck y otros⁴.

Estas representaciones figurativas, entonces, vendrían a llenar -a restituir- ese *vacío* que es, de algún modo, la experiencia propia de la contemplación, y la unión con la divinidad. Su dimensión es

la de un *secreto*, la de una *profusa oscuridad* intelectual⁵. La Mística Teología es sabiduría de Dios, nos previene San Juan, sólo que una sabiduría "secreta o escondida", por la que el alma aprehende a Dios "ocultísima y secretísimamente", "a oscuras de todo lo sensitivo y natural"⁶. Silesius, a su turno, escribe:

"Se ama aún sin conocer.
Amo una sola cosa, y no sé lo que es:
y porque no lo sé, es que la he elegido."
[Epigr. 43, Libro I]

"La eternidad.
Qué es la eternidad? No es ni esto, ni aquello,
ni ahora, ni algo, ni nada, es, no sé qué es."
[Epigr. 153, Libro II]

"El Dios desconocido.
Lo que Dios es, no se sabe. El no es luz, ni espíritu,
ni verdad, unidad, Uno, ni lo que se llama deidad;
ni sabiduría, ni razón, ni amor, voluntad o bondad;
no es cosa, ni tampoco no-cosa, ni ánimo ni esencia:
es lo que yo, y tú, y toda criatura jamás averiguó,
antes de haber llegado a ser lo que El es."
[Epigr. 21, Libro IV]

Como vemos, ambas dimensiones, la del ser y la del conocer (saber), se oponen en estos epigramas: ellos parecen sugerirnos, una y otra vez, que si se es, no se conoce; que cuando se conoce, no se es⁸. El acto de nombrar, entonces, es siempre un imposible cuando el relato de ese nombre debe necesariamente ser la escritura de una *experiencia*, de la que, por otra parte, nunca se está plenamente consciente; de una experiencia, también, que se sitúa como a mitad de camino (o siempre comenzando, o más bien, nunca todavía concluida).

Siendo éste el estado de la cuestión, estamos autorizados a pensar con cierta verdad al *lugar vacío* de la divinidad, como aquél que pone en jaque mi enunciado, el que del todo me fatiga y me deja sin aliento, aquél, también, que me obliga a rodearlo, a practicar todos los nombres y ninguno, a darme al eufemismo y la metáfora, a volverme tautológico:

"Lo inefable.
Lo inefable, que se acostumbra llamar Dios,
se da en una Palabra, a decir y a conocer."
[Epigr. 9, Libro IV]

"Cuanto más conocimiento, menos comprensión.
Cuanto más conozcas a Dios, más habrás de confe-

sar,
que menos puedes dar un nombre a lo que El es."
[Epigr. 41, Libro V]

"Dios tiene todos los nombres y ninguno.
Con todos los nombres se puede nombrar al Dios
altísimo:
y a la vez no puede atribuírsele ninguno."
[Epigr. 196, Libro V]

"Un no sé qué que queda balbuciendo", escribe San Juan⁹, suplemento que excede mi cadena de menciones, la divinidad es inconmensurable a mi corto entendimiento:

"El amor participa más de Dios que la sabiduría.

El amor entra en la casa de Dios sin anunciarse,
la razón y el alto ingenio, han de estar en el atrio
largo tiempo."
[Epigr. 307, Libro V]

Las imágenes con que se Lo "nombra" y busca representar, funcionan a modo de "aproximaciones" desencaminadas de lo que El es, y son engañosas en todo sentido. Tal como queda dicho *supra*, las que encontramos en los místicos españoles mencionados, no se presentan sino como resabios de las impresiones terrenas, están hechas con lo que hay que abandonar para verlo (¿y nombrarlo?) verdaderamente¹⁰:

"Los niños lloran por los juguetes.
Te ríes porque el niño llora por sus juguetes:
y las cosas por las que tú te afliges, di, no son juguetes?"
[Epigr. 224, Libro VI]

Tal como nos previene Silesius, se trata de buscar adentro, no fuera:

"Las palabritas fuera y dentro.
Dos palabritas me son caras: fuera y dentro:
fuera de Babel, fuera de mí, en Dios y Jesús dentro"
[Epigr. 213, Libro II]

Abrazar al Creador supone abandonar la Criatura (Cfr. epigrama 176, Libro II), pues despreciar el mundo y dejarlo a su merced, es obtenerlo después centuplicado (Cfr. 219, III). Quien ha vuelto sus espaldas a todo lo creado, quien desafía lo terreno para comenzar a elevarse, ése es quien puede -aunque más no sea en el seno de la más profunda noche- empezar a ver...

"El interior no necesita del exterior.
Quien al interior ha llevado sus sentidos,

oye lo que no se dice, y ve en la noche"
[Epigr. 129, Libro V]¹¹

"A Dios no se lo ve con los ojos" (24, V); luego entonces, tampoco el vario espectro de lo sensible son el nombre ni las circunstancias de la divinidad. Dios es lo que no se puede nombrar, pero también -y para decirlo con Barthes¹²-, lo atópico, lo inclasificable por su singularidad, justamente por su condición de Único:

"La cualidad de Dios.
Cuál es la cualidad de Dios? Infundirse en la criatura,
ser en todo tiempo el mismo, no tener, no querer,
no saber nada. *)
[Epigr. 132, Libro II]

*) entiéndase *accidentaliter* o de modo contingente; pues lo que Dios quiere y sabe, lo quiere y sabe esencialmente. Luego, tampoco tiene nada (con cualidad)."

"La pureza.
La pureza perfecta no tiene figura, forma, ni amor:
está despojada de todo atributo, como la esencia de Dios."
[Epigr. 70, Libro II]

"El amor de Dios es esencial.
El amor hacia Dios no consiste en la dulzura,
dulce es sólo un accidente: consiste en la esencialidad."
[Epigr. 305, Libro V]

Los místicos abundaron en imágenes falaces, tejiendo pacientemente el "imaginario" de sus circunstancias; con fines misionales, seducidos, cabe esperar, por la posibilidad de atraer adeptos para sus respectivas filas, algunos -no todos- intentaron la palabra allí donde la regla mandaba *lo inefable*¹³. Con mayor o menor fortuna, ciertos de ellos (léase San Juan, léase Santa Teresa, claro) dejaron para la literatura -para la poesía- las páginas más bellas que escribirse puedan. En esos versos, en sus ritmos cambiantes, en esas rimas casi divinas, está -aunque no le sepamos- Dios; y en ellos, que supieron, en ofrenda, entregarlos, y entregarse...

"La vida divina.
Si nadie puede darte de la vida divina
razón suficiente, pregúntaselo a Henoch*)."
[Epigr. 118, Libro II]

*) Henoch significa: uno que se ha entregado a

Dios."

Quien no permanezca en el seno del Amado, perderá el Paraíso y enmudecerá para siempre, tal como le aconteció a aquel narrador -que vio y no retuvo, que estuvo y volvió-: un tal Borges, artífice de un relato memorable:

"Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph). Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad."¹⁴

II De la unión

"A S. Agustín.
Detente, querido Agustín: antes de que sondees tú a Dios,
se hallará el mar entero en un hoyuelo."
J. A. Silesius, *Peregrino Querubínico*, 22, IV.

Las palabras de advertencia al lector que constituyen el prólogo al contenido de los seis libros que conforman el *Peregrino Querubínico*, de Johannes Angelus Silesius, merecen leerse en los términos de la paradoja, figura que moldea buena parte de las rimas -si no la mayoría- y que, en principio, parece resultar inherente al pensamiento místico en general. En efecto, el lector que transite las razones de este prólogo, para sólo un poco más tarde iniciar la lectura de las "*Rimas espirituales: gnómicas y epigramáticas que conducen a la divina contemplación*", no podrá dejar de advertir, cuando esté en condiciones de abarcar con la mirada el conjunto de la obra y cotejar ambos cuerpos textuales, la presencia de una suerte de "extraña paradoja" o de "enunciados contradictorios"¹⁵ entre ambos territorios de escritura. Retrocediendo en la exploración del texto, el lector podrá sostener con alguna

cuota de razón, que, a lo largo de los epigramas incluidos en los seis libros, el parecer acerca de la deificación del alma humana -opinión sobre la que efectivamente nos advertía el prólogo- ha cambiado más que sensiblemente, pues mientras las palabras iniciales a las rimas gustaron sostener una razón más bien en contra de esta posible divinización del alma, ciertos epigramas de ellas abonan la cuestión en la otra dirección. Aquello que se ofrece en primera instancia para la lectura (el prólogo), es aquí entonces una vez más lo que ha sido escrito después.

Ambos territorios de escritura, así, funcionan en los términos de los polos opuestos constitutivos de la paradoja misma. Se enfrentan y parecen espejarse; el uno funciona como excusa del otro. Y el primero -justamente por el motivo que expusimos al finalizar el párrafo que queda escrito- parece venir a remediar una culpa producto de un *exceso*, y por eso, tal vez, pueda leerse como una suerte de arrepentimiento. A pesar de que sus razones se muestran y se ponen a consideración del lector en el formato más "sólido" -y hasta más "confiable"- de la prosa, se sienten, después de recorrer la obra propiamente dicha, al mismo tiempo como más ineficaces en relación con el peso de ésta. Así, por ejemplo, los argumentos que el prólogo reúne con el propósito de negar la obtención por el alma de los hombres de la divina esencia, en ciertas otras ocasiones vuelven a ser recurridos en notas a los epigramas para probar alguna idea en contrario. En este último sentido, entonces, un texto distorsiona y extraña la autoridad del otro, y, por más que ambos busquen funcionar en los términos opositivos del mecanismo interno de más de un epigrama, no consiguen ese equilibrio barroco que nunca se resuelve. Aquí algo se desestabiliza. El prólogo a los epigramas busca que se deje de entender lo que se ha dado poéticamente a entender (y lo de "poéticamente" no es -como sabemos- nada gratuito) a lo largo de la lectura de los mismos, y, en este gesto, es como si delatara el haber incurrido el poeta en una falta punible, o al menos en la infracción de no haber resultado lo suficientemente iluminador en sus razones, esto es, haber caído en una falta que, por un lado, se corresponde con la propia naturaleza de la experiencia mística (la de ser, en algún sentido, no del todo transmisible por vía de la palabra) y, por el otro, es atinente a la naturaleza misma de la poesía, si entendemos, hoy, con los poetas modernos¹⁶, que uno de los principales atributos que ella reivindica para sí es precisamente el de la oscuridad (así, por otra parte, parece intuirlo

el propio Silesius en sus palabras):

"Benévolo lector, como las rimas siguientes contienen en sí muchas extrañas *paradojas* o enunciados contradictorios, al igual que muy elevados argumentos no conocidos por cualquiera sobre la deidad secreta, así como sobre la unión con Dios o esencia divina, y también sobre la divina igualdad y deificación o divina transformación, y cosas por el estilo, a las que a causa de su composición breve, fácilmente podría atribuírseles un sentido condenable o una mala intención, es necesario advertirte de antemano"¹⁷.

Siguiendo con lo que decíamos, habría que anotar, entonces, que sólo la mención de estas dos razones (la del hermetismo críptico de toda reflexión mística, y la de la polisemia de la poesía -si es que en esta expresión cabe lo que Silesius quiere darnos a entender) hubiera bastado para justificar la "buena fe" del poeta en este terreno, por lo que deberíamos concluir entonces que el moroso concierto de citas y alusiones textuales que siguen al fragmento que extractamos -citas que abonan la deificación del alma humana, mas sólo por intervención de la gracia-, tiende a despertar, bajo la forma de tanta insistencia, alguna que otra sospecha¹⁸.

Las palabras iniciales al *Peregrino Querubínico*, entonces, buscan conjurar precisamente el *exceso* (en el uso) de la palabra (¿el exceso es siempre de lenguaje?), esto es, cierto tono "de más" en el espíritu de la obra, ese tono que es, en todo momento, de marcada naturaleza sentenciosa (en el límite casi de lo ejemplar y lo gnómico): no olvidemos, por cierto, que estas rimas, están pensadas -ya desde el título- con el propósito de encaminar el alma humana y "conducir[la] a la divina contemplación". En el trance de la representación escrituraria de la unión con Dios, el texto de Silesius no mide los efectos del uso de la palabra. El *Prólogo*, entonces, busca disculpar esta "falta de tino" que se ha deslizado en el tratamiento de una de las experiencias místicas más oscuras y menos referidas por quienes tuvieron que precederle.

Frente a lo que acontece en los textos de los místicos españoles, en los que la representación del sagrado matrimonio espiritual se resuelve abasteciéndose de un concierto de figuras poéticas en el marco de un Imaginario preestablecido, en Silesius ocurre que la reflexión mística propiamente dicha ocupa el lugar propio de esa representación. Así, mientras las figuras con que se alegoriza esa unión en Fray Luis, en San Juan, en Hernando de Zárata,

Francisco de Osuna, Bernardino de Laredo o en Luis de Granada, son de naturaleza "sensible" (esto es, más cercanas a lo terrenal y aprehensible)¹⁹, algunas de las que pueblan, en cambio, los libros del *Peregrino Querubínico*, deben pensarse como mucho más "abstractas" en relación a aquéllas. De alguna manera se perciben como menos aprehensibles, están "vacías" (Dios es el Uno Único, Trino y Uno, Todo y Nada), hay como "un paso más" dado en ellas, hay también como un exceso en ese decir, son más "divinas" éstas que aquéllas, más parecidas a la divinidad y más próximas a Ella:

"La deidad es una Nada.

La tierna deidad es una Nada y Sobrenada:
quien en todo no ve nada, -hombre créelo-, la ve."

[Epigr. 111, Libro I]

"La vacuidad es como Dios.

Hombre, si estás vacío, el agua mana de ti,
como de la fuente de la eternidad."

[Epigr. 159, Libro I]²⁰

Fray Luis de León, al comentar varias de estas figuras en la Exposición al *Cantar de Cantares*, insiste más de una vez en la condición doblemente ficcional del encuentro de la Amada con el Amado, ese episodio circular y siempre recurrente en el *Cantar*²¹, del que Fray Luis dice que es completamente imaginado por la Esposa:

"¡Cuán natural es esto del amor, imaginar que posee ya lo que desea, y tratar como de cosa hecha, de lo que pide la afición! Porque dixo, que si el Esposo la llamase, se iría corriendo en pos dél, *imagina como que la llama, y la lleva tras sí, y la mete en su casa*, donde la hace grandes amores, y regalos."²²

Mientras Fray Luis, por lo visto, presenta el "relato" de la unión en los términos de una gran alegoría que es un Imaginario compartido ya en el autor, como igualmente una ficción en boca de la protagonista, Silesius, en ciertos escogidos epigramas que aparecen inmersos y como "disimulados"²³ en los seis libros del *Peregrino...*, gusta hablarnos de la divina esencia, y de la unión con ella, inscribiendo esos epigramas en el marco de una no ya tanto representación, sino de una reflexión mística -una filosofía- de carácter ontológico. Por aquí, nos parece, está el exceso:

"Dios es, no vive.

Dios, propiamente, sólo es: El no ama ni vive,
como se dice de mí, de ti, y de las otras cosas."

[Epigr. 55, Libro II].

"La cualidad de Dios.

Cuál es la cualidad de Dios? Infundirse en la criatura,
ser en todo tiempo el mismo, no tener, no querer,
no saber nada. *)

[Epigr. 132, Libro II]

*) entiéndase *accidentaliter* o de modo contingente; pues lo que Dios quiere y sabe, lo quiere y sabe esencialmente. Luego, tampoco tiene nada (con cualidad)."

"El lenguaje nace de la ausencia", dice Barthes²⁴. Y el lenguaje del amor, en el que habla el místico poeta, es siempre el discurso de una ausencia: la del Otro, la de Dios, "ausente como referente, presente como alocutor"²⁵. Y un discurso que, como todo discurso de carácter amoroso, no sabe lo que el amor es, porque está hecho de su materia²⁶. Un discurso, también, desmedido, no sobrio, en el caso de Silesius, sin la debida sobriedad del místico:

"La sobriedad mística.

A quien no acostumbra beber de
nada en demasía,
ni aún de Dios *, (entiéndeme
bien) debo llamarlo sobrio.

[Epigr. 235, Libro II]

*) se designa aquí la gula espiritual."

A pesar de que, en el cuerpo de los seis libros de su *Peregrino...*, el concierto de imágenes y figuraciones místicas del que hablamos en el antecedente apartado, está por todos lados presente, también con ellas conviven otro tipo de "imágenes" que no sugieren ya una representación sino, más bien, una profunda tarea reflexiva de lo que la divinidad o la divina unión sean. Cuando las leemos, ellas dan la impresión de que en su elaboración se ha ido "más allá", que el poeta se "ha excedido" con ellas, puesto que, en primer lugar, difieren éstas en las temáticas, y hasta incluso en el tratamiento, de aquéllas; también, y en segundo término, porque parecen haber sido estratégicamente distribuidas en el interior de la obra, por lo que, en algún lugar de estas páginas, dijimos que las solíamos sentir como "disimuladas" por entre los demás epigramas. La ausencia, además, del hilo de continuidad que otorga el relato (las rimas funcionan independientemente las unas de las otras; se agotan en sí mismas, al contrario de lo que ocurre en el *Cántico* o el *Cantar*) contribuye en este último sentido. Estas rimas hablan -no casualmente- del

exceso, y por ello tampoco es gratuito el hecho de que su apariciones sean más frecuentes hacia los cinco primeros libros y no ya en el último, que es el marcado y escrito bajo el estigma de la conversión al Catolicismo. Los vocablos que las singularizan, se resuelven, más o menos, en estas menciones: "ser más que", "marchar / crecer más allá de", "estar / instalarse / ir / volar / andar por sobre", "elevarse sobre", "ir más lejos que", "llevarse más allá de".

"Las cosas son exiguas.

¡Qué pequeño es el hombre, que valora tanto alguna cosa,
y no se instala por sobre sí, en el trono de Dios!"
[Epigr. 77, Libro I]

"Elévate por sobre ti.

El hombre que no eleva su espíritu por sobre sí,
no es digno de vivir en la condición de hombre"
[Epigr. 22, Libro II]

"Hay que crecer más allá de sí.

Si creces más allá de ti mismo y de toda criatura,
te imbuyes de la naturaleza divina"
[Epigr. 57, Libro II]

"Debes transportarte por sobre ti.

El cuerpo debe elevarse en espíritu, el espíritu en Dios,
si quieres, hombre, vivir eternamente bienaventurado en Él"
[Epigr. 88, Libro V]

Otros epigramas, en cambio, proponen no ya la (sobre)elevación terrena, sino la santa, la angélica, e incluso la que lo llevará por encima de los querubines. ¡Oh!, exceso, se busca ser más que santo, aún más que ángel, más que querubín (Cfr., en ese orden, 273, I; 286, I; 23, II; 284, I).

"...En cuanto no estoy en el exceso me siento frustrado; para mí, justo quiere decir no suficiente...", dice uno de los escritos de Barthes²⁷. Las rimas de las que hablamos, nos atrevemos a creer, llevarían a Silesius a suscribir estas palabras, sobre todo aquéllas que citaremos enseguida, y que persiguen, nada menos, que situarse en la cumbre, y más, siempre más: llegar a instalarse hasta por encima de Dios:

"Se debe contemplar la profundidad desde la altura. Dios es por cierto un abismo, más aquél a quien ha de mostrarse,
debe subir hasta la cima de los montes eternos"
[Epigr. 29, Libro VI]

"Se debe ser divino por entero.

Señor, no me basta servirte como ángel
y verdecir ante ti en la divina perfección:
demasiado vil es para mí, y exigua para mi espíritu:
quien quiere servirte realmente, debe ser más que divino".
[Epigr. 4, Libro I]

"Se debe aún sobrepasar a Dios.

¿Dónde está mi residencia? Donde tú y yo no estamos.
¿Dónde mi último fin, al cual he de encaminarme?
Allí donde no hay ninguno. ¿Adónde he entonces de ir?
Debo marchar aún (b) más allá de Dios, hacia un desierto.
[Epigr. 7, Libro I]

(b) i. e. más allá de lo que se conoce en Dios, o de lo que se puede pensar de él, según la contemplación negativa, sobre la cual cfr. los místicos."

El místico, anonadado, sujeto del éxtasis, presa de hechizo, no conoce el límite, o más bien lo conoce, pero su búsqueda exige el "roce", fuera de toda caución. La Mística, aún a pesar de sí, y contra la cuidada medida que parece caracterizarla, es el camino del exceso, el camino al exceso: una gula del espíritu...

"Jamás se ama demasiado a Dios.

Quien quiera amar a Dios, que lo haga sin fin y sin medida;
amarlo es tan dulce y bueno, que jamás se lo ama demasiado".
[Epigr. 191, Libro III]

"Los bienaventurados jamás están satisfechos.

Los bienaventurados pueden regocijarse de no estar jamás satisfechos!
Una dulce sed debe ser la suya, y un hambre amable!"
[Epigr. 39, Libro V]

Ese gesto excesivo es la esencia del pensamiento místico, o por lo menos, creemos, del que se debate en las páginas del *Peregrino Querubínico*. "Sobre", entonces, es cualidad de la divinidad, esencia de la Mística, según nos da a leer el poeta:

"La Sobre-deidad.

Lo que se ha dicho de Dios, aún no me basta:

la Sobre-deidad es mi vida y mi luz".

[Epigr. 15, Libro I]

"La esencia de Dios.

Qué es la esencia de Dios? Le preguntas a mi estrechez?
Pues sabe, que es una sobreesencialidad".
[Epigr. 145, Libro II]

De aquí, entonces, la necesidad de transformarse en esa esencia y alcanzarla, y ya no de perseguir, engañosamente, un "algo", un objeto ("Debe dejarse el algo", se titula el epigrama 44, del Libro I²⁸). Tornarse la deidad -si es que esto es, de alguna manera, humanamente posible- no supone el hallazgo de un algo conocido de antemano: esto es, precisamente, lo que no hay. La operación consiste en "volverse" la esencia, "transformarse en ella"²⁹, y es forzosamente intransitiva:

"¿Cómo se ve a Dios?

Dios habita en una luz, hacia la que falta toda vía:
quien no llega a ser la luz él mismo, no Lo verá jamás."
[Epigr. 72, Libro I]

Frente a la diferenciación de las criaturas, se trata ahora del regreso... "...todo lo creado -los ángeles, los hombres, el Infierno, el Diablo- ingresará dichosamente en el Ser Supremo. Entonces, la Creación y el Creador se confundirán y el tiempo cesará"³⁰. Y Silesius, en el epigrama 69, del Libro II:

"La navegación espiritual.

El mundo es mi mar, el marino el espíritu de Dios,
la nave mi cuerpo, el alma es la que vuelve a casa."

BIBLIOGRAFÍA

- ALLISON PEERS, E., *El Misticismo Español*, Colección Austral, Buenos Aires, 1947.
BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI Editores, México, 1993.
BORGES, Jorge Luis, "El Aleph", en *El Aleph*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1986.
———, "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1964.
BORGES, Jorge Luis - BIOY CASARES, Adolfo, *Libro del cielo y del infierno*, Sur, Buenos Aires, 1983.
COSTA, Analía, INTROCASO, Inés, "Angelus Silesius: sobre algunos epigramas del *Peregrino Querubínico*", mimeo, (Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes), diciembre de 1992.
FRAY LUIS DE LEÓN, *Cantar de Cantares*, Hyspamé-

rica, (Jorge Luis Borges, Biblioteca Personal), Buenos Aires, 1985.
LACARRIÈRE, Jacques, *Los gnósticos*, Premia Editora, México, 1990.
PICCOLI, Héctor, "Del Peregrino Querubínico de Angelus Silesius. Traducción y nota", en *Revista Paradoxa*, Municipalidad de Puerto Gral. San Martín - U.N.R. Editora, Rosario, Año 1, Nro. 1, 1986.
SAN JUAN DE LA CRUZ, "Cántico Espiritual", redacción definitiva, en *Obras Completas*, Edición Crítica preparada por Lucinio Ruano de la Iglesia, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1974.
SILESUS, Johannes Angelus, *Peregrino Querubínico o Rimas espirituales: gnómicas y epigramáticas que conducen a la divina contemplación*, Libros I, II, III, IV, V (más suplemento de diez sonetos) y VI, *Prólogo de advertencia al lector e Introducción* a la obra del poeta. Traducción de Héctor Piccoli.

NOTAS

1. Jorge Luis Borges - Adolfo Bioy Casares, *Libro del cielo y del infierno*, Sur, Buenos Aires, 1983, pág. 40.
2. Cfr. Jorge Luis Borges, "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión*, Emecé, Buenos Aires, 1964.
3. San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, redacción definitiva, en *Obras Completas*, Edición Crítica preparada por Lucinio Ruano de la Iglesia, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1974, pág. 567.
4. Para las posibles influencias de Silesius, cfr. *Prólogo de advertencia al lector* y la *Introducción* a la obra, ambas en Johannes Angelus Silesius, *Peregrino Querubínico o Rimas espirituales: gnómicas y epigramáticas que conducen a la divina contemplación*, libros I a VI, traducción de Héctor Piccoli.
5. Aunque con excesiva extensión, es de gran ayuda señalar aquí algunas de las ideas que aparecen con frecuencia en gran parte de la obra de José Lezama Lima (sobre todo en los ensayos que conforman el volumen de *Confluencias* o el de *La expresión americana*): esto de que como la verdadera Naturaleza ha caído, todo puede ser Naturaleza por vía del lenguaje. La palabra poética, de filiación órfica, es la única capaz de subsanar (zurcir, aunque vanamente) ese espacio de la caída originado por la pérdida del Paraíso, en el momento en que el hombre se separó de la divinidad. El poeta es quien ronda y acecha la ausencia, quien profundiza el misterio aunque nunca consiga descifrarlo, quien logra sumergirse en ese desconocido del que tanto hablaba Lezama. El poeta (el místico, igualmente) persigue ese otro término que vendrá a completarlo, busca unir los polos opuestos constitutivos de la figura poética por excelencia: la metáfora. A eso que se esconde ("¿Adónde te escondiste, Amado, y me dejaste con gemido?", San Juan, *Cánt. esp.*, op. cit.) y se excepciona, a la ausencia, "...tan latidora y creciente como la más inmediata e inmaculada presencia" (José Lezama Lima, *Paradiso*, Colección Archivos, UNESCO,

1989, pág. 324), el poeta y el místico buscan asestarle *flechitas*, tales como las que la Abuela Augusta les dispara a sus nietos en un episodio de la novela (*Paradiso*, cap. VII). Estas apreciaciones del *etrusco de La Habana*, entonces, también vendrían a explicar ese profundo lazo unitivo que existe entre la poesía y la experiencia religiosa, y también el hecho de que los grandes místicos fueran al mismo tiempo grandes poetas. El caso de San Juan de la Cruz es, me parece, emblemático.

6. En op. cit., pág. 727.

7. Johannes Angelus Silesius, *Peregrino Querubínico*, op. cit. En adelante, cito número de epigrama y de libro, haciendo referencia a esta edición.

8. Para un análisis más detallado de este eje temático en el libro primero, véase Analía Costa, Inés Introcaso, "*Angelus Silesius: sobre algunos epigramas del Peregrino Querubínico*", mimeo, (Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes), diciembre de 1992.

9. Op. cit., págs. 598, 599. Fray Luis dice lo propio en una nota a su Exposición del *Cantar de Cantares*: "No hay lengua ni encarescimiento que allegue á explicar el ingenio de amor, y las amorosas entrañas que Christo tiene para con nosotros (...) excede todo cuanto se puede imaginar y decir". Fray Luis de León, *Cantar de Cantares*, Hyspamérica (Jorge Luis Borges, Biblioteca Personal), Buenos Aires, 1985, págs. 125, 126).

10. En el apartado siguiente, vamos a intentar sugerir que algunas de las imágenes que aparecen en Silesius, no son de la misma naturaleza que las que se observan en los otros místicos.

11. También San Agustín: "No te hallaba, Señor, de fuera, porque mal te buscaba fuera, que estabas dentro", citado por San Juan de la Cruz en op. cit., pág. 575.

12. Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI Editores, México, 1993. Cfr. "Átopos", pág. 42, 43.

13. Así se expresa el epigrama 68, perteneciente al libro II:

"Se lo dice con silencio.

Hombre, si quieres expresar el ser de la eternidad,
debes despojarte antes de todo discurso."

14. Jorge Luis Borges, "*El Aleph*", en *El Aleph*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1986, págs. 163, 164.

15. Parafraseo las palabras del *Prólogo de advertencia al lector*, op. cit..

16. Así, por ejemplo, en la ya citada obra literaria y crítica de Lezama, tras los pasos, claro, de Martí.

17. *Prólogo de advertencia al lector*, op. cit..

18. Hay un epigrama, por otro lado, que pertenece al Libro II, el 126, que dice, en relación con el punto de discusión que nos ocupa:

"La gracia se vuelve naturaleza.

Preguntas por qué un cristiano es piadoso, justo y libre?

Preguntas entonces por qué un cordero no es un tigre".

Lo que nos llama poderosamente la atención, entonces,

en esta rima, es el hecho de que su contenido decepciona las expectativas que el lector se ha formado leyendo el título. Este epigrama, como muchos otros, no refiere lo que éste ha anunciado. Lo interesante, a su vez, es que esta estrategia elusiva, opere precisamente en el tema central de la divinización y en relación con el que Silesius tanto se justifica. Por último, también es importante señalar, y ahora respecto de todo lo dicho en el apartado antecedente, el hecho de que aquí, una vez más, lo inefable (lo no dicho, lo no escrito, en fin, lo que no es posible declarar en palabras) ocupa un lugar de preferencia, y lo hace precisamente en una de las cuestiones centrales.

19. En Fray Luis de León, la Esposa es paloma, rosa entre las espinas; sus dientes son parejos y blancos como un rebaño de ovejas, y mientras sus pechos son cual dos corderitos gemelos, su cuello es torre de marfil de gran blancura. Abundan también las imágenes respecto del amado. Cfr., *Cantar de Cantares*, op. cit.. En el resto de los místicos españoles mencionados, las imágenes poéticas también son muy numerosas: así, la contemplación es refugio, reverencia, rosario de virtudes, silencio, sueño, servicio, silla, tienda de campo, torre de amparo, vaso de oro, valle, viña, huerto; Dios, es el médico que asiste al alma y la deja enferma y después la cura, o también el ancho mar, y vino del amor, la Santa Iglesia es paloma. Cfr. E. Allison Peers, *El Misticismo español*, Colección Austral, Buenos Aires, 1947. A propósito de las imágenes, puede leerse en la *Introducción* a la obra de Silesius: "La mística tiene profundas afinidades con la poesía, ambas se oponen al lenguaje racional o simplemente filosófico, que nombra y clasifica objetos, a los cuales el poeta y el místico sólo pueden hacer alusión; ambas hablan también, ante todo, por imágenes, precisamente porque la imagen permanece siempre diferente del objeto, no se adecua a él, y no pretende agotar su contenido;" (el subrayado es mío) *Introducción*, en op. cit..

20. Para otras figuras de esta naturaleza, cfr. también, entre otros, 10, I; 83, I; 278, I; 169, II; 28, III; 62, IV; 5, V; 6, V.

21. Es el episodio del encuentro en la bodega que Silesius también plasma en un epigrama:

"Del Cantar de Cantares.

El rey conduce él mismo a la esposa a la bodega,
para que pueda ella escogerse el mejor vino.

Así hace Dios contigo, cuando eres su esposa:
nada tiene El en sí mismo, que no te confíe." [Epigr. 88,
Libro IV].

22. Fray Luis de León, op. cit., pág. 42, el subrayado es mío. Y también: "Y así por una parte habla la Esposa á su Esposo, como si le tuviese presente, y la viese, y oyese; y por otra, no sabe donde está, y ruegale que se lo diga..." (pág. 49); "Proprio es de los que imaginan con desatino alguna cosa, antojarseles que veen así lo ausente, y que está lejos, como lo cercano, y presente, juntando cosas diferentes, y de diversos tiempos, como si todo fuese un mismo negocio" (pág. 72); "Cuenta lo que dixo, ó si queremos decir así, lo que imaginó entre

sueños, que le decia su Esposo..." (pág. 14, el subrayado es mío).

23. Volveremos *infra* sobre esta idea.

24. Roland Barthes, op. cit., "El Ausente", pág. 48.

25. Ibidem.

26. Cfr. Barthes, op. cit., "Comprender", pág. 66.

27. Op. cit., "Saciedad o colmo", pág. 217, subrayado en el original.

28. Véase también, entre otros, 72, I; 76, I; 67, V.

29. Véase 6, I "Debes ser lo que es Dios"; 285, I "Lo cognoscente debe volverse lo conocido"; 125, II "Debes tener la esencia"; 142, II "Debes serlo tú mismo"; 52, V "Tú debes ser el cielo"; 128, VI "Quien quiere ir a Dios, debe volverse Dios"; 171, VI "En el mar todas las gotas se vuelven mar"; 173, VI "En el mar aún una gotita es mar".

30. Borges - Bioy, op. cit., pág. 31.

2

LINGÜÍSTICA

ACERCA DE LA RELACION ENTRE LAS CATEGORIAS V Y N: HERENCIA ARGUMENTAL Y HERENCIA EVENTIVA

NORA MÚGICA

La relación entre V y N ha sido un tema largamente trabajado en la investigación lingüística en torno a dos líneas generales de abordaje, el enfoque sintáctico de generación del N derivado, y el enfoque léxico. Ambas posturas remiten a la tensión establecida en la gramática entre el léxico y la sintaxis, tensión generada del momento mismo en que se incorpora en ella al léxico como un componente más; el enriquecimiento de la información registrada en el léxico se equilibra con la reducción de los alcances del componente sintáctico, y viceversa.

Hay dos cuestiones, a mi juicio, entonces, que centralizan la temática de la relación entre V y N, la estructura temática-argumental y la estructura eventiva, y las realizaciones de las mismas en el ámbito de la proyección nominal y en el de la proyección verbal. Estas cuestiones plantean, consecuentemente, las soluciones alternativas léxica o sintáctica, y la forma adecuada de representación de la estructura del nominal. Las alternativas son vincular el N al V y hablar, por ello, de *herencia argumental* y de *herencia eventiva*, o bien, entender que la categoría nominal tiene características propias que permiten considerarla independiente de la verbal y compartiendo sólo con ésta la estructura-argumental. Hay justificaciones teóricas y empíricas que abogan a favor de una o de otra alternativa, pero en todo caso, la resolución por una de ellas es más una cuestión empírica que teórica, ligada directamente a las idiosincrasias de las lenguas particulares.

Dada la estructura temática y argumental del verbo, entendemos por *herencia temática-argumental* la presencia de la estructura verbal en la proyección del derivado, que constituye la configuración estructural del mismo. Consideramos, además, la estructura-eventiva como otro aspecto

de la herencia del nominal, en la medida en que, siendo el V la categoría canónica de expresión del evento, y dado que, como explicitamos en el apartado 3, la estructura-eventiva se realiza sobre la argumental, la herencia tendría, entonces, un aspecto sintáctico o sintáctico-morfológico — como en los casos en que los argumentos se saturan combinando morfología y sintaxis, por ejemplo, los derivados en * -dor¹ — y un aspecto semántico, el propiamente eventivo, habida cuenta, como se dijo, que su expresión se asienta sobre los argumentos del verbo, o, en los casos más restringidos, en la inflexión verbal.

El planteo de estas relaciones desemboca en preguntas teóricas generales y en otras específicas referidas a las lenguas particulares. En el orden general, la teoría lingüística debe responder a la pregunta acerca de la relación entre las categorías y el modo de formular y representar dicha relación. A partir de las hipótesis que se sostengan al respecto, se deriva el interrogante sobre la relación estricta entre V y N, teniendo en cuenta los requisitos y las condiciones de legitimación de ambas categorías; estos aspectos tocan con la sintaxis nominal y verbal y comprometen, además, el nivel semántico, en la medida en que el nominal conlleva una doble denotación, la eventiva compartida con el verbo y la de simple entidad, característica del sustantivo.

En un nivel de mayor especificidad, la cuestión central, sobre la cual nos concentramos en el presente trabajo, atañe a la capacidad de expresión argumental y eventiva del N y a las condiciones que la determinan.

La derivación nominal deverbal produce en español, y en general, en las distintas lenguas, diferentes nominales. El caso particular de nuestro interés para el presente trabajo es el de las formas

tradicionalmente conocidas como derivadas por un proceso de nominalización (habitualmente, formas por sufijación en -ción, -miento, etc. o con sufijo cero)

El alcance del presente trabajo se limita a un análisis de las nominalizaciones del español en función de plantear a nivel descriptivo una gramática adecuada de las mismas que tenga en cuenta la estructura argumental y eventiva de los verbos y de los derivados respectivos. Nuestro objetivo es presentar el estado general de la cuestión y abrir una serie de aspectos que intervienen en la gramática de las nominalizaciones, focalizando los efectos sintácticos y semánticos de la EA. Por ello cada punto problematizado es una entrada para posteriores estudios particulares.

El esquema del desarrollo es el que sigue: en el apartado 1. *Las hipótesis acerca de las categorías y de la relación entre V y N*, retomando los aspectos teóricos generales, me referiré a las hipótesis que sirven de antecedente en cuanto a la relación entre las categorías, en general, y en particular entre V y N. En 2. *Descripción de los datos*, se presenta el cuadro de situación de los derivados del español respecto de la herencia argumental. En el apartado 3, se focaliza la relación entre la nominalización y la estructura-eventiva. En el punto 4, se hacen breves consideraciones acerca de la morfología del derivado, sólo en la medida en que dicha sufijación o la ausencia de la misma involucre, de algún modo, la estructura-argumental.

1. Las hipótesis acerca de las categorías y de la relación entre V y N

Dos hipótesis alternativas han servido de punto de partida para el estudio de la relación entre el V de base y el N derivado. La *Hipótesis Lexicalista*, formulada en Chomsky 1970, *Remarks on Nominalizations*, sostiene, en oposición a la hipótesis transformacional del modelo estándar precedente, que los elementos léxicos que comparten rasgos seleccionales no están categorialmente marcados en el léxico, y que ítems léxicos relacionados temáticamente pueden ser concebidos como un conjunto de raíces de categoría neutra (sin definición categorial) (formulación desarrollada en la teoría de la X-barra), caracterizados por una red o grilla temática². La entrada léxica de *realizar* y de *realización*, por ejemplo, es un radical común caracterizado temáticamente por la selección de los argumentos. La definición como SN se obtiene, entonces, vía sufijación, ya que es el sufijo el núcleo

nominalizador a partir del cual se desarrolla la proyección nominal. Concretamente, las entradas de Vs y Ns deverbales comparten sus representaciones léxicas y las propiedades temáticas. Lo que capta fundamentalmente esta hipótesis es la semejanza entre los Ns y las oraciones respectivas, que puede traducirse en la semejanza en la Estructura Argumental entre ambas categorías. Llamémosla, siguiendo a Giorgi-Longobardi (1991), la *Hipótesis de la Correspondencia*³. En efecto, limitándonos a aspectos puntuales, en los Ns derivados se dan ciertas construcciones sintácticas que coinciden con las que se registran en las oraciones. Supóngase, por ejemplo, en el marco de la estructura argumental, la alternancia activa/pasiva en las nominalizaciones; ésta es similar a la que aparece entre las oraciones respectivas, si bien difieren en cuanto a las operaciones gramaticales que permiten acceder a la nueva estructura (nos referimos al proceso de movimiento que explica la estructura pasiva oracional que no es posible en el interior de un SN en español).

Como se ha dicho más arriba, las evidencias empíricas no son uniformes, y las diferencias de realización entre las lenguas indican diferencias de procedimientos derivacionales. Es decir, de asumirse la validez de la hipótesis de la Correspondencia como hipótesis general, en el orden particular ésta será relativizada en función de las lenguas particulares, siguiendo los principios de parametrización. Volviendo al caso mencionado, la alternancia activa/pasiva en español resulta más como consecuencia del nivel de interpretación que de evidencias sintácticas, al no operar el movimiento en SN. En cambio, dos construcciones nominales, activas y pasivas, en una lengua como el inglés pueden ser relacionadas por movimiento sintáctico, de forma que el elemento posesivo, corresponde, respectivamente (2i y 2 ii.) al sujeto de las oraciones de base (1)

- (1) i. The people constructed the village.
ii. The village was constructed by the people.
- (2) i. The people's construction of the village (forma activa)
ii. The village's construction by the people (forma pasiva)

La construcción diferenciada del inglés que presenta el español deriva de las posibilidades de configuración del sintagma nominal. Como se sabe, el español es una típica lengua de núcleo inicial, lo que implica que la proyección de dicho núcleo será necesariamente hacia la derecha. No hay posibilidad de anteposición. Luego, en el interior del sin-

tagma nominal, la adición de los complementos (sean sujetos u objetos) se realiza por genitivización, es decir, insertando la preposición *de* que legitima la estructura. Por consiguiente, la diferencia entre la construcción pasiva (3 ii) y la activa (3 i) no obedece a un proceso de movimiento sino a la elección del objeto como complemento del núcleo y a la adjunción (opcional) del sintagma preposicional *por + SN* en calidad de agente. Es decir, lo que puede ser explicado en la oración vía movimiento lo es por posición de los constituyentes, en el interior del SN.

(3) i. La conquista de las minas de Potosí por los españoles

ii. La conquista de los españoles de las minas de Potosí⁴

Luego, en la medida en que no se registran procedimientos similares para producir estructuras con paralelismo de interpretación, podría cuestionarse la validez de la hipótesis mencionada, a excepción de que la sintaxis respectiva pueda ser explicada por otros módulos de la gramática.

La hipótesis lexicalista de los Ns deverbales ha recibido variantes de interpretación derivadas de los movimientos generales de la teoría, que no vamos a considerar en este momento.

La hipótesis alternativa se fundamenta en investigaciones que parten de la observación de las diferencias de comportamiento entre los Ns y los Vs u oraciones. En particular, el análisis de Grinshaw 1990⁵ considera que los nominales derivados son categorías léxicas temáticamente defectivas, en cuanto a su capacidad de asignación temática y en cuanto a la evidente opcionalidad de los argumentos que los acompañan, y que los nominales están caracterizados por un rasgo de intransitividad, dada la imposibilidad que presentan de asignación de caso a su complemento, por lo cual no cabría la posibilidad de asimilar o emparejar los Ns a las cláusulas respectivas. En efecto, los nominales deverbales, en diferentes aspectos que son comentados en la descripción de los datos, tienen características propias diferenciadas de los verbos respectivos. Pero, a mi entender, no se trata, en realidad, de una defectividad de los nominales sino de una doble posibilidad de realización de los mismos, derivada de su doble condición de deverbales y de nominales. Teniendo, de manera virtual o real, la estructura desarrollada a partir del núcleo verbal, cabe luego la elección entre un comportamiento en el que prevalezca lo verbal o uno, en el que se privilegie lo nominal. Por ello, reitero, no es una cuestión de defectividad, como de un plus de posibilidades de

expresión. Luego, entendemos que las evidencias lingüísticas que iremos abordando a medida que avance el trabajo no contradicen en lo esencial la primera de las hipótesis, que adoptamos en nuestro estudio de las categorías.

Lo que particularmente interesa del trabajo de Grinshaw es la división, en base a diagnósticos específicos, entre dos grupos de nominales homófonos, los Ns eventivos, que expresan un proceso, y los Ns resultativos, que nombran el resultado de un evento, o, en definitiva, una entidad simple⁶. La diferencia entre los dos tipos reside en la estructura-argumental, es decir, los Ns de eventos tienen una EA como parte de su representación léxica, y asignan roles-temáticos; tienen, por lo tanto, un comportamiento similar al de los verbos. Los Ns resultativos no toman verdaderos argumentos ni especifican roles. Pueden llevar complementos que están en el nivel de participantes semánticos, no de argumentos seleccionados. Sólo cuando el N toma una interpretación de evento asigna roles específicos.

Los casos paradigmáticos son los siguientes: un N como *construcción* es en principio ambiguo, entre una interpretación eventiva y una resultativa. En el ejemplo (4i), *construcción*, no siendo usado eventivamente, no define a *Ma Susana* como agente. El complemento puede ser entendido como poseedor, autor, como localidad incluso, o bien como agente. No hay nada que lo especifique

(4) i La construcción de Ma. Susana
Como observa con claridad Grinshaw, el agregado al sintagma de un adjetivo como *frecuente, constante, habitual*, o el añadido del complemento objeto

(4) ii La frecuente visita de Pedro al bar de la esquina

iii El encuentro habitual de Pedro y María en el bar de la esquina

(5) la construcción de Pedro de juguetes de madera

obliga a una lectura eventiva, y a definir o especificar la semántica del rol de los complementos.

Hago una digresión para incluir un comentario respecto al diagnóstico de Grinshaw, y es que la especificación o no especificación de rol tiene mucho que ver con el ítem léxico nominal seleccionado. El ejemplo canónico utilizado *construcción* más allá de la estructura en que se encuentre, tiene léxicamente una ambigüedad de referencia: bien refiere a un evento, bien a una entidad simple (similar a *casa, edificio, etc.*) Sucede algo similar con sustantivos como *operación, examen, gusto* etc.

En estos casos, se justifica el diagnóstico propuesto. Lo que no se aclara es el margen de validez del mismo y si interesa sólo respecto a un N agentivo de V transitivo o si incluye, además, a los verbos intransitivos propiamente dichos y a los inacusativos. Supongamos Ns como *llegada, partida, salida* (6) La llegada, partida, salida del barco tiene una sola lectura, en la que *barco* es el que *llega, sale, parte*.

Como segunda acotación marginal, cabe recordar que el valor aspectual de *frecuente* compatibiliza con Vs como *construir*, de tipo resultativo, que implican proceso, pero resulta en contradicción con Vs como los mencionados en (6), de interpretación puntual. La presencia del adjetivo obligaría a la adjunción de una circunstancia, de tiempo como se da, por ejemplo en (7), de compañía, etc

(7) la frecuente llegada, salida, partida del barco a las cinco de la tarde

en el que *frecuente* se vincula semánticamente con la determinación temporal, en este caso, y favorece una lectura habitual.

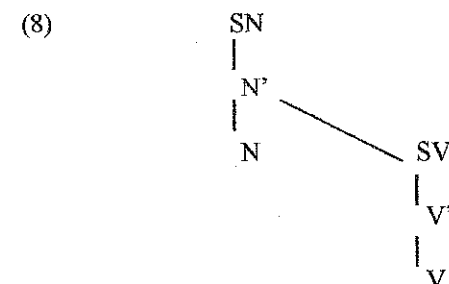
Hechas estas consideraciones, retornamos a los enfoques teóricos del problema. La distinción ya clásica de dos interpretaciones del N, una como N que representa un evento (N-eventivo), y otra como N que se refiere a una entidad, entiendo que es adecuada tanto desde la perspectiva teórica como teniendo en cuenta la descripción de los hechos. Digo dos interpretaciones de N y no dos tipos de N para el español, en primer lugar, porque no hay en esta lengua variantes morfológicas relevantes que se adecuen a una o a otra clase y que tengan un comportamiento sintáctico diferenciado (hecho visible, como se comenta en 4, para lenguas como el inglés, en la que aparecen paradigmas dobles, por ejemplo, *exam / examination*, siendo sólo la segunda la que puede tener una lectura eventiva; de igual modo, para el catalán); y en segundo lugar, porque el carácter de uno u otro, al no estar definido morfológicamente, se determina por la presencia/ausencia de la estructura-argumental, que permite la asignación de roles, y en casos, por el contexto lingüístico real.

Las diferencias planteadas ponen de manifiesto que las dos posibilidades de los Ns de nominalización se resuelven en la sintaxis a partir de las indicaciones radicadas en el léxico.

Luego, quedan pendientes dos cuestiones vinculadas: una, cuál es la generación de estos Nes deverbales y su consiguiente forma de representación; en segundo lugar, cuál es la hipótesis de base

de la relación entre V y N que sostiene la posterior elaboración. Respecto del primer punto: si se entiende que la EA y la consiguiente posibilidad de expresar un evento es propiedad de los verbos y no de los nominales, se sigue que el N es un derivado de V y que en su derivación debe incluir una proyección verbal. La solución planteada (propuesta por Borer), es, pues, de tipo sintáctico, simplifica al léxico e incrementa los mecanismos de la sintaxis. El núcleo nominal del N derivado es un elemento funcional, un morfema al que se adjunta la raíz léxica (verbal) por movimiento de incorporación de núcleo (Baker 1988), que es la que desarrolla la estructura-argumental.

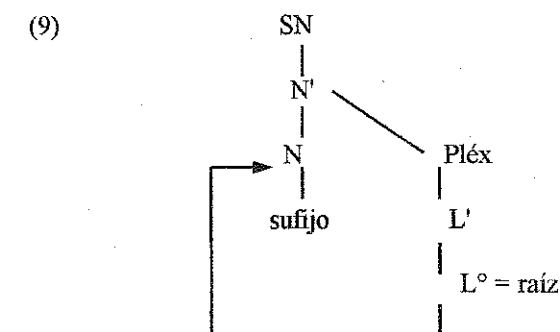
La representación abstracta! (8) es la que sigue:



Decimos que el núcleo de N es un morfema. Aquí se abre un nuevo capítulo toda vez que, en el caso del español y de otras lenguas, se registra un morfema nominal explícito (-ción, -miento, etc.) o bien, un morfema cero. En este sentido, las alternativas serían entonces: si se dan comportamientos similares en la sintaxis para ambas formaciones, se adopta el criterio definido en (8), indicando que N° es -miento/ -ción etc. o morfema cero. Pero si se da un comportamiento diferente, estaríamos frente a dos formas distintas, que habría que generar de manera diferente. Vuelvo sobre este tema en el punto 4 sólo a los efectos de realizar un análisis de los datos, aunque sin llegar a conclusiones definitivas.

Carme Picallo (1991)⁷ en su trabajo sobre las nominalizaciones del catalán, propone dos formas de generar los Ns, como nominales sintácticos con morfemas inflexionales, y como nominales léxicos, con morfemas derivados. En el primer caso, el afijo nominalizador es un elemento funcional, cuyo complemento es una proyección léxica (no una proyección verbal, como propone Borer), que se define como N una vez realizada la adjunción del núcleo léxico al sufijo nominalizador, es decir, el rótulo SN se define en la sintaxis. En (9) se presenta la representación simplificada desarrollada sólo a partir de la proyección nominal; la proyección am-

pliada ubicaría a SN como complemento de D° (de la proyección SDET), o, más estrictamente, de Gén°, si media entre D° y SN las proyecciones de Concordancia nominal



Ambas propuestas, la primera debida a Borer, y la segunda, a Picallo, resuelven el problema del N deverbal en el marco de la sintaxis, y preservan de este modo, la hipótesis general de la correspondencia entre V y N. En ambos casos, se atribuye la EA al constituyente no-nominal que está en la base del SN: a la raíz -L o al V°. El N derivado, entonces, es un constituyente complejo que consta de dos partes la parte nominal que carga con las marcas de concordancia y que como tal puede llevar modificadores adjetivos, no adverbios, más las marcas de concordancia, y la parte léxica que conlleva la estructura-argumental. Se preserva, entonces, el principio general de selección del léxico.

Una última consideración, teniendo en cuenta una alternativa de las lenguas particulares. Supongamos una lengua en la que los nominales derivados tengan un comportamiento sintáctico particular, no coincidente con el del verbo respectivo. Este hecho justificaría proponer una entrada léxica nominal distinta de la del V, y una representación del N que no incluya una proyección verbal. Esto corrobora la premisa que enunciamos en el comienzo del desarrollo temático, a saber, que la decisión acerca de las hipótesis alternativas es consecuencia más de las evidencias de las lenguas que de posiciones teóricas estrictas. Siloni (1997)⁸ analiza los Ns nominalizados del hebreo, que presentan un comportamiento sintáctico particular, distinto del V, como lo es la asignación de caso acusativo al complemento (no de genitivo), entendido como caso inherente, a diferencia del acusativo regido por el V, que es estructural, y que se asigna, por lo tanto, en la relación ESP-CONC°. Este fenómeno justifica una propuesta también lexicalista, con una entrada léxica nominal, con rasgos seleccionales propios y con especificación, en el léxico, del carácter de N

-eventivos y de N-de resultado; de igual modo, justifica la no incorporación de un V-abstracto en la estructura del nominal.

2. Descripción de los datos

Retomando, a modo de síntesis, las consideraciones hechas en el punto anterior, hemos distinguido los Nes que denotan eventos para lo cual requieren en la sintaxis, una estructura-argumental, -son Nes que asignan roles temáticos- y los Nes que, aunque con raíz deverbal, referencializan una entidad simple, no-eventiva, no asignan roles, ya que no conforman una estructura argumental, y sus complementos son los licenciados por una proyección nominal. Dado que, desde una perspectiva semántica, consideramos que la denotación de evento se concreta tanto con una EA explicitada en la sintaxis como con una EA implícita, a condición de que sea recuperada contextualmente, resulta aceptable incluir, en el primer grupo, las dos alternativas siguientes: los casos típicos de N más la estructura-argumental explícita en la forma de los complementos del N, para citar un ejemplo *La recuperación de las estatuas de Lola Mora*; el caso de un SN con N°, sin la expresión sintáctica de los argumentos, como sería, por ejemplo, *la recuperación*. Lo que caracteriza a esta ocurrencia, como se ha dicho, es que la estructura-argumental, aunque no explicitada, es recuperada en el contexto. Se asume, por lo tanto, que las dos formas nominales alternativas por sí mismas son capaces de nominar y significar un evento. En (12) la traducción nos llevó cuatro meses, aunque no se expresa en la sintaxis el complemento -objeto ni el sujeto, el predicado alude implícitamente al evento completo, con sus respectivos participantes.

Para la descripción de los datos del español, como lo sería en el caso de otras lenguas, un primer punto a considerar es la *opcionalidad de los complementos* en las estructuras nominales.

El esquema de base de la configuración verbal es el verbo más los argumentos que lo acompañan, obligatorios u opcionales, según la naturaleza predicativa del item verbal. Una primera cuestión referida a los argumentos es si éstos tienen una relevancia equiparable respecto de su relación con el verbo. La respuesta a esta pregunta se asocia al criterio generalizado en la bibliografía lingüística, que adoptamos, que diferencia entre *argumento interno* y *argumento externo*, diferencia que responde, en líneas generales, a la asimetría entre sujeto y objeto, en el sentido que sigue: para lenguas

como el español, es de aceptación general, corroborada con pruebas lingüísticas que la evidencian, que las posiciones sujeto-objeto están en relación asimétrica, lo que supone, en primer lugar, desde una perspectiva configuracional, que el sujeto está en una posición más alta que el objeto, y que estas posiciones justifican principios generales de la gramática, como lo es, para citar sólo un caso, el principio de la anáfora. Esta asimetría es índice, además, de la interioridad de los argumentos (*argumentos internos*) respecto de la posición verbal que, a diferencia del argumento externo, forman una unidad o bloque con el verbo. En la representación de la proyección de la X-barra, se recuerda que al argumento externo le corresponde la posición más alta de ESP, mientras que los restantes argumentos están en relación de hermandad con el V^o o con la proyección intermedia. Esta organización estructural pone en evidencia el hecho de que el argumento externo-sujeto permita la opción de ser omitido. En realidad, la EA es la resultante del V más los argumentos internos, tanto en el orden sintáctico como en el semántico-aspectual.

Por otra parte, propiedades léxicas, que incluyen los rasgos inherentes del ítem más los factores sintáctico-semánticos de la transitividad y la predicación son, en general, los responsables de la selección que el núcleo verbal hace de los argumentos. Según sea el predicado, el V exige, de manera obligatoria o de modo opcional, la presencia del o de los objetos. En observaciones acerca de la obligatoriedad u opcionalidad de los argumentos internos⁹, entendíamos que la misma deriva de dos factores entrecruzados: *la transitividad y la predicación*. Derivamos de la capacidad léxica de predicar que tiene el verbo la transitividad expresa o implícita que se registra en el sintagma verbal. Dicho en otros términos, la carga semántica predicativa del V habilita o no la omisión del objeto. En virtud de tal aspecto léxico, puede hallarse una explicación al hecho de que verbos como *lavar, cocinar, leer, escribir* etc, puedan formar predicados en alterpancia, con o sin objeto (*predicación simple*, en el primer caso, *compleja*, en el segundo)¹⁰.

Así pues, entendida dicha selección como la potencialidad licenciada de realización, la fuerza de predicación del verbo a la que se suma, la transitividad (sintáctica y semántica) del mismo, dan cuenta de las ocurrencias oracionales concretas. En virtud de los factores precedentes, se registran en las lenguas, paradigmas de verbos transitivos con argumentos obligatorios u opcionales, con transitividad

sintáctica o léxica. Hay grupos de verbos que exigen, para su licenciamiento, de la explicitación sintáctica de sus complementos (pongamos por caso, los verbos *colocar, tener, construir, comprar, vender*, etc.); otros, en cambio, como consecuencia de una predicación semántica compleja, aunque de naturaleza transitiva pueden omitir su o sus complementos, toda vez que el propio verbo incluye al objeto en el propio ítem verbal en calidad de una constante de argumento, caso de *leer, escribir, cocinar*, etc.

Pero, más allá del significado predicativo y de la transitividad del verbo, se cruzan otros factores de orden semántico que afectan la EA desde la denotación eventiva. Como se verá con mayor detenimiento en el apartado siguiente, los verbos con argumentos resultativos (dentro de las distintas clases de verbos), por razones semánticas más que sintácticas, requieren expresar dicho argumento para conformar el predicado. Por ejemplo, salvo en contextos particularizados, formas como

(13) construir / dibujar / pintar
requieren del objeto. Compárese a este respecto (14i y ii)

(14) i. * el gobierno vasco construyó / construirá
ii. El gobierno vasco construyó / construirá
(las) viviendas en (del) barrio toba.¹¹

Hemos destacado la distancia entre argumento externo y argumento interno. Mirando solamente los casos de verbos que requieren un objeto para predicar, el argumento externo no satisface las condiciones de licenciamiento de dichos predicados; la unidad se conforma entre V y argumento o argumentos internos. (cf (14i))

ii. Juan construyó las viviendas.

Deteniéndonos en la descripción y análisis de los casos con estructura argumental, las situaciones que se plantean son las siguientes: si tomamos el paradigma de verbos con complementos obligatorios, transitivos y ditransitivos (en este último caso, verbos con doble objeto, tipo *entregar* o con objeto y SP locativo, tipo *colocar*) se da en los nominales la misma restricción que en las oraciones, y que denominamos *Restricción de argumento interno directo (RAID)* que exige la presencia obligatoria del primer argumento para licenciar al segundo (esta restricción es más radical cuando se trata de verbos que subcategorizan dos complementos obligatorios, como *colocar*). Véanse las construcciones emparejadas de (15-16) y de (17-18)

(15) i. colocar el cuadro en la pared

ii. colocar el cuadro

iii. *colocar Ø en la pared

(16) i. la colocación del cuadro en la pared

ii. la colocación del cuadro Ø

iii. * la colocación Ø en la pared

(17) i. entregar el cuadro a su amiga

ii. entregar el cuadro

iii. * entregar Ø a su amiga

(18) i. la entrega del cuadro a su amiga

ii. la entrega del cuadro

iii. * la entrega Ø a su amiga

Es decir, la serie pone en evidencia que se reitera el mismo tipo de restricciones; en todos los casos, el ejemplo señalado como (iii) se ajusta a la RAID¹²

En los ejemplos 15-18 hemos considerado solamente los argumentos internos del V, recuperados en la nominalización respectiva. Como señaláramos más arriba, la situación del español como lengua de proyección hacia la derecha y con el único mecanismo disponible de incorporar los argumentos del nominal vía genitivización, trae aparejados los problemas propios del orden de dichos complementos para legitimar la estructura. En los hechos de lengua, frente al doble genitivo con preposición *de* en ambos casos tanto para el argumento externo como para el objeto primero interno, las opciones que se presentan oscilan entre la posición argumento externo-argumento interno (solucionando el problema adicional de ambigüedad que se produce en caso contrario) (19i) o bien omitiendo el argumento externo cuya información se recupera con la pasivización del nominal y el agregado opcional del sujeto como adjunto (19ii)

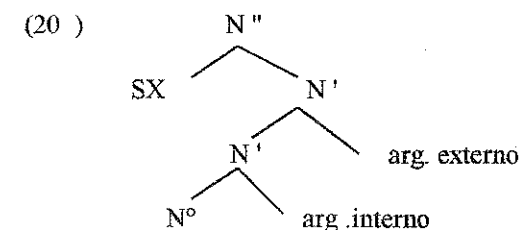
(19) i. la elaboración de Juan del proyecto de reforma escolar

ii. la elaboración del proyecto de reforma escolar de parte de / por Juan

Pero, como se ha dicho en párrafos anteriores, la asimetría argumento externo - argumento interno está presente en las nominalizaciones y al igual que el V, la estructura argumental básica se organiza en torno a N + argumento interno. El argumento externo está sólo opcionalmente presente. Luego la cuestión es cómo se justifica la omisión del sujeto. Habría una forma simple de justificación que apelaría a la naturaleza de las lenguas con omisión de sujeto. Podría decirse, en este caso, que el sintagma nominal no estaría más que reproduciendo la misma licencia del sintagma verbal en cuanto a la posibilidad de omisión de sujeto. Tal explicación, descriptivamente adecuada,

sólo alcanza a dar cuenta, en todo caso, de la sintaxis de las lenguas caracterizadas por la elisión. Sin embargo, la omisión del argumento externo en los nominales es generalizada también en las lenguas con sujeto obligatorio. Una solución igualmente sintáctica es entender (como lo propone Giorgi & Longobardi), que en el interior del SN no se aplica el Principio de Predicación en la medida en que no hay una estructura estricta de predicación en el nominal (de sujeto-predicado) como para requerir sujeto. Podría explicarse, de esta manera, la omisión del argumento externo, pero habría que recurrir a otros aspectos de la gramática para abordar la de los argumentos internos. Otro camino, en cambio, es focalizar la asimetría entre argumento externo y argumento interno, para marcar que la estructura -argumental tiene una estructura nuclear conformada por el V (o el N) y los argumentos internos y que el argumento externo es efectivamente exterior a la misma. Tal es el criterio que adoptamos al presente y que retomamos al tratar la estructura-aspectual.

La concepción asimétrica entre argumento externo y argumento interno (que es una asimetría tanto en el orden estructural como en cuanto a la estructura argumental y eventiva) justifica la representación de la EA propuesta por Giorgi & Longobardi, según la cual el argumento externo está en una posición más alta que el argumento interno



(20) es una representación jerárquica que expresa que N' es el dominio de los argumentos internos, que excluye al argumento externo, cuyo dominio es N''. En N' se incluyen todas las funciones semánticas licenciadas por el núcleo. La representación, aunque jerárquicamente adecuada, no deja de generar algunos problemas al tomar aspectos concretos de las lenguas.

Esta peculiaridad de omisión se extiende a los nominales de verbos intransitivos en general con algunas características que podrían entenderse como derivadas del significado que aporta el sufijo (en ejemplos de cualquiera de las dos clases de verbos intransitivos que tomemos). Entendemos que la morfología tiene incidencia en la estructura-

argumental al menos en casos definidos; si bien la relación de la morfología con la estructura en la sintaxis, tanto en el caso de verbos transitivos como en el de los intransitivos es objeto de una investigación particular, podríamos adelantar de manera provisoria que un sufijo como *-miento*, que implica un significado de proceso, activaría la estructura argumental y la consiguiente expresión de los complementos. El estudio de este hecho se facilitaría en una lengua en la que se dieran de manera productiva, parejas de nominales derivados en alternancia morfológica, como ser, sufijo *-miento* / sufijo *-cer*, fenómeno que se registra en español sólo en casos aislados.

Luego, la generalización que se obtiene es que, para la conformación del N nominalizado en cuanto a la herencia argumental no opera la diferencia sintáctica de los verbos. Se da que al omitirse la proyección, el N toma un significado autorreferencial. El rasgo nominal facilita una nueva lectura como entidad simple, equivalente a un N común. Tal situación difiere de los casos de V de predicación fuerte ya que, aun cuando omitan el complemento (por ejemplo, verbos como *leer*, *escribir*, *cocinar*, etc.) igualmente se recupera la proyección a nivel de la interpretación.

Continuando la descripción de datos, dado el carácter nominal del derivado, en cualquiera de las ocurrencias puede llevar un adjetivo descriptivo o referencial:

(21) La nefasta conquista española de las minas está marcado por los rasgos nominales de concordancia en género y en número, y definido por el artículo. Por ello, una representación ampliada del SN, como se ha visto, lo coloca como complemento de Gén°, porque entre SN y SDET hay elementos de Conc.

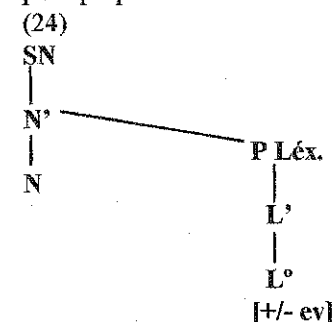
En síntesis, las evidencias lingüísticas ponen de manifiesto la asimetría entre V y N; pero respecto a la estructura argumental, la opcionalidad y la frecuente ambigüedad del N entre dos interpretaciones no invalidan la hipótesis de la correspondencia, al menos para lenguas como el español, ya que no acusa formas particulares de gramaticalización de los complementos. La forma canónica de los nominales es la estructura activa o la pasiva, con argumento interno o interno y externo, en el primer caso, o sólo el interno, en el segundo caso y opcionalidad del externo como adjunto.

Los Nes no-eventivos llevan complementos nominales que toman sólo en apariencia la forma de un complemento de V o argumento. Es decir,

- (22) el golpe de Susana
por ejemplo, no equivale a
(23) i. Susana golpeó
ni a ii. X golpeó a Susana

Cómo determinar, entonces, cuándo un complemento es un argumento y cuándo es sólo un complemento nominal es una pregunta cuya respuesta queda en el ámbito de la interrelación entre estructura argumental y significado eventivo, cuando el sintagma en su totalidad es una forma alternativa de un predicado más su correspondiente estructura argumental. Exceptuados los casos en los que el V rige una determinada preposición (por ejemplo, *encontrarse con*), los verdaderos argumentos se realizan en la sintaxis por la preposición *de*, preposición morfológica que se inserta sólo para asignar caso estructural. En el punto 4. hacemos algunas consideraciones sobre los argumentos que involucran la selección de la preposición

Luego, la representación del nominal que propongo, adaptada de la de Picallo, tiene en cuenta la doble estructura del N derivado; la parte superior y exterior es la nominal, de la que el morfema es el núcleo; la parte interior es la léxica, que aporta la selección verbal de los argumentos. Este elemento léxico es la raíz que desarrolla la EA. La raíz léxica es un constituyente abstracto, sin identificación categorial. La diferencia entre N eventivo y N no-eventivo se indica con el rasgo [+/- ev] en L°; no recurrimos, por lo tanto, a dos formas de representación. La opción positiva activa el desarrollo de la estructura argumental que de lo contrario, queda latente. De esta manera se unifica la representación. Proponemos la segunda parte como léxica y no verbal ya que el problema que se genera, de suponerse una proyección verbal de base, es que se daría un cambio de categoría en el proceso sintáctico de generación. El morfema nominal puede ser lleno o cero. Las diferencias de los derivados con morfema cero no son nominales sino léxicas. Pero dado que, como se ha visto, no responden a un comportamiento sistemático, no se ve justificación alguna para proponer una forma diferente de generación..



3. Acerca de la EA y la interpretación semántica de las nominalizaciones

La interpretación de las nominalizaciones como expresión de proceso o como expresión de resultado es ya un anticipo para el abordaje de las mismas en relación con la estructura-eventiva.

Como se recordará, la evidencia de las nominalizaciones con EA y de las nominalizaciones sin EA ha sido analizada en términos de la diferencia semántica entre nominales de proceso y nominales de resultado. Sobre estos aspectos hemos trabajado en el apartado 2.

Sin descontar el efecto decididamente relevante de la configuración del nominal con o sin argumentos, consideramos que otros factores, especialmente léxico-aspectuales, se suman al anterior para definir la semántica eventiva implicada por el N. Visto lo expuesto desde la perspectiva de la expresión de proceso/ resultado, entendemos que la diferencia entre dos grupos en base, como se dijo, a la presencia/ausencia de estructura-argumental, no es homogénea. Hay un factor importante, a nuestro entender, que no puede ser obviado, que es el significado semántico aspectual del ítem léxico verbal.

Si tomamos simplemente las cuatro categorías tradicionales de Vendler, es lícito preguntarnos si los rasgos temporo-aspectuales que caracterizan a los verbos de acción, de resultado o de logro no constituyen un factor que en todo caso se suma al anterior e incide en el significado. A modo de ejemplo, el N *traducción*, característico del primer grupo, *construcción*, del segundo y *descubrimiento*, del tercero presentan los siguientes hechos lingüísticos:

- (25) i. la traducción del Quijote
ii. La construcción de la casa.
iii. el descubrimiento de la penicilina

En los tres casos se supondría, siguiendo la postura inicial, una interpretación como proceso, toda vez que aparece la EA. Sin embargo, los dos primeros ofrecen una lectura ambigua, entre una interpretación de proceso y una de resultado, mientras que el tercero sólo es interpretable como resultado. Valga simultáneamente como prueba y como corroboración la adjunción de las locuciones adverbiales "durante .../ en una hora...", y por otro lado, una contextualización adecuada, que remarque el proceso o el resultado.

- (26) i. La traducción del Quijote en cuatro años
ii. La traducción del Quijote durante cuatro años

- (27) i. la construcción de la casa en un mes
ii. La construcción de la casa durante un mes.
(28) i. El descubrimiento de la penicilina *en un mes
ii. El descubrimiento de la penicilina *durante un mes

(26 i) y (27 i) apuntan a o focalizan el resultado; (26 ii) y (27 ii), en cambio, el proceso. No se hace estimación alguna acerca de la completud de la traducción o de la construcción. En términos aspectuales, diríamos que (26 i) y (27 i) tienen una interpretación télica; y que la correspondiente a (26 ii) y a (27ii) es atélica. Parafrásticamente, (26i) se empareja con (29i) en el que se expresa que X terminó de traducir el Quijote al finalizar el cuarto año. Para (26ii), cabe en cambio, la oración (29ii), en la que se dice que X estuvo realizando la tarea de traducir el Quijote en un lapso de tiempo de cuatro años, pero no afirma que al cabo de los mismos se haya acabado el evento

- (29) i. X tradujo el Quijote en cuatro años
ii. X tradujo el Quijote durante cuatro años

El caso (28) plantea una nueva situación. Por tratarse de un verbo puntual, sin desarrollo temporal posible, rechaza la interpretación de proceso, con o sin EA, y rechaza, de igual modo, los adjuntos adverbiales. Sólo cabría una forma tal como *en un instante*, que no haría más que iterar el hecho mismo de *descubrir*, o expresando una fecha fija *en 1945*. Véase que la oración que se emparejaría con (28) sería

(29) la penicilina se descubrió en 1945
con un adverbio puntual que especifica el ámbito dentro del cual se produjo el acontecimiento.

Las evidencias precedentes se conectan con el segundo aspecto señalado, a saber, la contextualización del SN. Dos contextualizaciones diferentes como las que se leen en (30) inducen a lecturas disímiles. Lo que vale en cada caso es la aspectualidad del predicado; *éxito* aporta una aspectualidad perfectiva, ausente en *tarea*. Este hecho hace que el predicado *tarea ardua* defina un contexto que implica duratividad en el tiempo. Por su parte el definido por *un éxito* remite sólo al punto final, a la conclusión o resultado del proceso.

- (30) i. La traducción del Quijote fue una tarea ardua
ii. la traducción del Quijote fue un éxito

Retomando los ejemplos de (26) y (27), puede establecerse una relación de implicación entre proceso y resultado, ausente de (28). Esta vinculación es válida si analizamos al evento como formado por constituyentes eventivos que conforman una estructura interna. Siguiendo esta línea¹³, cabe

pensar que el evento descrito por (26) y (27) tiene estructura-interna, y que cada interpretación focaliza o toma como núcleo una parte de la misma. El paso de proceso a resultado es una transición (T). (31i) representa, de manera abstracta, la nuclearidad del proceso

(31) i. [* [ev1 [evi...evn]], ev2]
T P P T

(ev1 = subevento de proceso; ev2 = de resultado. Entre 1 y 2 se marca con coma la T. El * marca al proceso como núcleo de la estructura eventiva)

(31) iii. [[ev1 [evi...evn]], * ev2]
T P P T

4. Sobre la morfología de las nominalizaciones

Sólo introduzco en este apartado algunas reflexiones breves y puntuales acerca de la morfología de las nominalizaciones tendientes a apuntar a la relación que pueda darse entre aquella y la sintaxis respectiva. Como se recordará la diferencia entre una interpretación de proceso y una de resultado se plantea respecto a la realización en la sintaxis de los complementos deverbales. De ello se sigue que los nominales no son a priori de proceso o de resultado, salvo que la morfología defina la interpretación.

Pasando al español, lo característico son los paradigmas de nominales morfológicos, es decir, con un sufijo nominalizador (-miento / -ción en gran parte de los casos), frente a nominales con sufijo cero. En este último caso, el parentesco entre verbos y nominales parece distanciarse en la medida en que se presentan ciertas diferencias o bloqueos en la constitución de la sintaxis (piénsese, por ejemplo, en los nominales correspondientes a verbos como *bailar*, *cantar*, *luchar*, *atacar*, etc.) La situación que se plantea es aproximadamente la siguiente: las formas -miento / -ción, además de ser los agentes de la nominalización, favorecen la interpretación de proceso (a condición de que se cumpla la herencia argumental) o bien, permiten una lectura ambigua entre proceso y resultado aun cuando aparezca la estructura argumental, derivada dicha ambigüedad del significado aspectual del verbo y del contexto lingüístico. En el apartado 3 sobre estructura eventiva adelantamos algunas consideraciones sobre el particular.

Lo idiosincrásico del español, a diferencia de otras lenguas, es que no presenta una morfología nominal rica, que constituya un verdadero sistema de nominales en alternancia, en los que a la diferencia morfológica se suma la distinción argumental.

Hay alternancias aisladas, no sistemáticas, reducidas a unos pocos casos: *mejora* / *mejoramiento*; *proceso* / *procesamiento*; *derrumbe* / *derrumbamiento*; *reclamo* / *reclamación*; *planteo* / *planteamiento* que parecieran reflejar la diferencia de interpretación señalada

(32) i. el derrumbe de la casa

ii. el derrumbamiento de la casa

El primero de los casos pareciera acercarse a una lectura inacusativa no-agentiva, *la casa se derrumbó*, que apunta al resultado, al punto final; en el segundo de los ejemplos, en cambio, el significado focaliza el proceso de derrumbamiento y acepta una lectura agentiva. Por ello, es factible (si bien no frecuente) una construcción como la de (33 ii) y la de (34 ii)

(33) i. el derrumbe de la casa * por los operarios

ii. el derrumbamiento de la casa por los operarios

(34) i. * el derrumbe de los operarios de la casa

ii. el derrumbamiento de los operarios de la casa

Además, el agregado del modificador aspectual *en cuatro años* en cada uno de los casos de (32) mantiene la interpretación no-agentiva/agentiva (*la casa se derrumbó en cuatro años* (= tardó cuatro años para derrumbarse vs. *la derrumbaron en cuatro años* es decir "tardaron cuatro años para derrumbarla")

De igual modo acontece con el adverbial durativo *durante*

(35) i. El derrumbe de la casa durante cuatro años

ii. el derrumbamiento de la casa durante cuatro años

Este fenómeno aislado para el español, se presenta de manera sistemática en catalán, siguiendo el análisis de Carme Picallo. La diferencia morfológica entre *la descoberta* y *el descobriment* aparece en la sintaxis ya que sólo la segunda forma, la indicadora de proceso, permite al agente como argumento.

(36) i. La descoberta del bacil de la tuberculosis

ii. El descobriment del bacil de la tuberculosis (ejemplos (31), op. citada)

frente a

(37) i. *La descoberta de Koch del bacil de la tuberculosis

ii. El descobriment de Koch del bacil de la tuberculosis

es decir, como señala Picallo, la diferencia de interpretación aspectual entre dichos pares se corresponde con un comportamiento sintáctico diferenciado, que se suma o deriva de una diferencia

morfológica.

Respecto a los nominales con sufijo cero. Cuando se trata, en cambio, de nominales como *baile*, *lucha*, *encuentro*, con una nominalización léxica, no-morfológica (llevan sufijo cero), independientemente de toda indicación argumental, la referencia propia es a una entidad simple, más que *al hecho de*. Abney (1987) hace la aclaración de que dichos nominales no pueden heredar la EA del verbo de base y se comportan por lo tanto, como nominales de resultado. Más aún, si llevan un complemento, éste será no-temático y equivale a un complemento de un N. No es fácil sin embargo, determinar cuáles serían las pautas a partir de las cuales se podría afirmar que el complemento es el argumento heredado o es un complemento de un N. Sí es posible pensar en un aspecto propio de la sintaxis, en que la herencia argumental en la nominalización supone la genitivización de los argumentos, por lo tanto, la inserción de la preposición *de*. El argumento interno, de no ser introducido por *de* tiene que serlo por la preposición *a* para darle caso.

En efecto, parecen responder de manera manifiesta los N de este grupo, (38), a diferencia de los anteriores (39)

(38) i. el ataque a la ciudad

el ataque de la ciudad

ii. el castigo a los delincuentes

el castigo de los delincuentes

iii. el odio a la violencia

* el odio de la violencia

(39) i. la destrucción de la ciudad

* la destrucción a la ciudad

* el descubrimiento a la penicilina

* la reconversión a los salarios

No obstante, no puede hablarse de un comportamiento homogéneo y absolutamente sistemático; las ocurrencias presentan dos comportamientos: en alternancia preposicional, o seleccionando una sola de ellas. Los ejemplos que siguen no aceptan la preposición *a*

(40) i. el desprecio de la salud

ii. * el desprecio a la salud

(41) i. la compra de vino

ii. * la compra a vino

En (42), la alternancia es habilitada:

(42) i. el ataque a la ciudad

ii. el ataque de la ciudad

Se reafirman algunos de los aspectos señalados tomando la pasiva. La observación general es que los nominales sin sufijo no aceptan la forma pasiva (concretamente, el agente):

(43) i. * el odio a la violencia de/por parte de Pedro

ii. * la visita de Cuba por el Papa

Sin embargo, en (44) se dan ejemplos morfológicamente equivalentes que permiten la adjunción del agente

(44) i. el rechazo del proyecto por el jurado

ii. el castigo de los delincuentes por la policía

Cabe una última observación, y es que la formación pasiva parece bloquearse cuando el objeto lleva la preposición *a*

(45) * el castigo a los delincuentes por la policía

Este hecho hablaría a favor de la diferencia entre los complementos genitivizados, que entendemos son los sujetos a nominalización y los complementos con preposición *a*. A nuestro juicio, las dos formas se diferencian en cuanto a que la primera está incluida en el proceso de nominalización, no así la segunda.

A modo de síntesis

En el recorrido seguido en el presente trabajo nos ha interesado introducirnos en el campo de la relación entre N y V partiendo de dos hipótesis alternativas a las que subyacen puntos de vista teóricos, indicando además que la adopción de una o de otra hipótesis es más un problema empírico que teórico. Hemos considerado dos aspectos prioritarios, la estructura argumental y la eventiva, en la medida en que el interés central en la relación entre las dos categorías señaladas es la herencia argumental a la que agregamos la herencia eventiva. Destacamos, como postura teórica, que ambas están en interrelación y que en ambas se evidencia la asimetría entre los argumentos. La hipótesis asumida es la de la correspondencia categorial dentro del marco de una hipótesis lexicalista. Adoptando la diferencia no cuestionable entre nominales de proceso y de resultado, hemos propuesto una representación unificada, en base a una constitución léxica con indicación de rasgos. En el orden empírico las nominalizaciones pueden heredar la totalidad de la estructura-argumental del V de base, no heredar nada, o bien sólo una parte que resumimos en los ejemplos que siguen

(46) i. La construcción de la casa por arquitectos argentinos

ii. La construcción de la casa

iii. La construcción de los arquitectos argentinos

iv. La construcción

Las opciones i-iii se basan en la posibilidad de construcción activa-pasiva del SN. Para la forma

iv., sin herencia argumental, hemos propuesto una interpretación en alternancia, entendiendo la acepción de resultado en el marco eventivo como parte final de un proceso (47 i), y una en la que el derivado es equivalente a un N de entidad simple (47 ii). Ambas interpretaciones se definen por contexto.

(47) i. La construcción duró cuatro años

No están expresados los participantes del evento (que conforman la estructura-argumental) pero surge del contexto oracional

(47) ii. La construcción tiene cuatro pisos / es de color blanco

iii. La construcción de María es de color blanco

No se puede predicar de un evento el hecho de *tener cuatro pisos* o ser *de color blanco*; o bien, en (iii), no se entiende a *de María* como un agente (y por lo tanto, otorgando a *construcción* un significado eventivo), sino como poseedor. Es decir, el verbal, adoptando las propiedades de un N lleva complementos propios del N

En síntesis, a partir de las breves observaciones realizadas, se evidencia que no se trata de una cuestión que se resuelva sólo a nivel de la morfología, considerando como unificado y característico el comportamiento de nominales con sufijo *cero*. Por los datos aportados, no es adecuado trabajar formas como *baile*, *odio* junto a otras como *rechazo*, *castigo*, aunque todas participen del proceso de nominalización con morfología *cero*. Entendemos que factores no-morfológicos, probablemente léxicos, entran en juego a la hora de analizar este tipo de nominales.

Tanto los aspectos referidos a la estructura eventiva como a la morfología son simples introducciones a la problemática en espera de profundizaciones particulares.

BIBLIOGRAFIA

- Abney, S., 1987, *The English NP in its Sentential Aspect*. Doctoral Dissertations, MIT.
 Baker, M.C., 1988, *Incorporation. A Theory of Grammatical Function Changing*, The University of Chicago.
 Baker, M.C., 1996, "On the Structural Positions of Themes and Goals", en *Phrase Structure and the Lexicon*, Studies in Natural Language and Linguistic Theory, ed. por J. Rooryck & L. Zaring, Kluwer Academic Publ., Dordrecht.
 Baker, M.C., 1997, "Thematic Roles and Syntactic Structure", en *Elements of Grammar, Handbook of Generative Syntax*, ed. por L. Haegeman, Kluwer Academic Publ.,

Dordrecht.

- Brody, M., 1993, "0-Theory and Arguments", *Linguistic Inquiry*, Vol. 24, 1.
 Burzio, Luigi, 1986, *Italian Syntax*, Foris, Dordrecht.
 Chomsky, N., 1970, "Observaciones sobre la nominalización" en V. Sánchez de Zavala, (comp.), *Semántica y sintaxis en la lingüística transformatoria*, 1, Alianza Editorial, 1974.
 Chomsky, N., 1995, *The Minimalist Program*, MIT Press, Cambridge Mass.
 Giorgi, A. & G. Longobardi, 1991, *The Syntax of Noun Phrases: configurations, Parameters and Empty Categories*, Cambridge University Press, Cambridge.
 Grimshaw, J., 1990, *Argument Structure*, MIT, Cambridge, Ma.
 Levin, B. and Malka Rappaport Hovav, 1995, *Unaccusativity. At the Syntax-Lexical Semantics Interface*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
 Parsons, T., 1995, "Thematic relations and Arguments", *Linguistic Inquiry*, Vol. 26, 4.
 Picallo, Carme, 1991, "Nominals and Nominalizations in Catala", *Probus*, 3, 3: 279-316.
 Pustejovsky, J., 1988, "The Geometry of Events", en *Studies in Generative Approaches to Aspect*, C. Tenny, ed., Lexicon Project Working Papers 24, MIT, Cambridge, MA.
 Roca, I.M. (ed.), 1992, *Thematic Structure. Its Role in Grammar*, Foris, Berlin.
 Siloni, Tal, 1997, *Noun Phrases and Nominalizations. The Syntax of DP's*, Kluwer Academic Publ.
 Tenny, Carol, 1994, *Aspectual Roles and the Syntax-Semantics Interface*, Kluwer Academic Publ., Dordrecht.
 Vendler, Z., 1967, *Linguistics in Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca.

NOTAS

1. Sobre los nominales en **dor*, cf. N. Múgica, 1997, *Los derivados en *-dor del español: sintaxis y semántica*, en *Revista de Letras*, N°5, 1998, Facultad de Humanidades y Artes, UNR.
2. Un punto de vista similar es el que adopta Baker, (1988), enunciado en la HUAT (Hipótesis de la Uniformidad de la Asignación Temática,) según la cual "ítemes léxicos con iguales relaciones temáticas son representados por idénticas relaciones estructurales en el nivel de la E-P" ((30) del texto citado) entendiendo que la EP es una representación pura de las relaciones temáticas.
3. La Hipótesis de la Correspondencia a partir de la hipótesis lexicalista planteada en Chomsky (1970) "Remarks on Nominalization" ha sido continuada con consecuencias teóricas relevantes además de C. Picallo en las investigaciones de Abney, 1987 y de Giorgi y Longobardi, 1991, entre otros.
4. Sobre las posibilidades de orden de los constituyente en el interior del sintagma nominal se dan variaciones y restricciones en cuanto a la posición de objeto y sujeto en la que intervienen diversos factores de legitimación.

Sería éste otro punto a tratar en particular. Por lo general, es más frecuente la producción de sintagmas pasivos como consecuencia de la dificultad que ofrece una configuración con doble genitivización, que de ser posible exige un orden quasi fijo sujeto-objeto (ejemplo (3ii) (el orden inverso produce efectos diferentes de sentido)

5. Cf. Grimshaw, J. (1990), *Argument Structure*, cap. 3.
 6. En realidad, si bien aceptada en la bibliografía específica la denominación de *resultado* para este grupo de Ns, no es la más indicada o precisa si se la piensa en oposición a los Ns de eventos, ya que *resultado* no es ajeno a un evento, sino que señala el punto o la parte final del mismo. La interpretación de resultado, además, puede tanto darse en un N con EA explícita o sin ella.

7. Ampliamos la propuesta de Carme Picallo, 1991, *Nominal and Nominalizations in Catala*. En este artículo postula la hipótesis de que el rótulo SN se asigna al radical neutro vía afijación derivacional (léxica) o vía afijación inflexional. Esta diferencia de afijación pareciera dar cuenta de la distinta interpretación, entre nominales de proceso (con derivación inflexional y generalmente constituyendo SDET pasivos) y nominales de resultado (obtenidos por derivación léxica -nominales léxicos- y con interpretación activa). Pero a mi juicio, más allá del aspecto morfológico en el que se centra la hipótesis de Picallo válida para una lengua como el Catala en la que aparecen marcadas alternancias morfológicas de sufijación, el carácter pasivo-activo del nominal deriva, esencialmente, de la sintaxis de la estructura argumental.

8. Siloni, Tal (1997), "Noun Phrases and Nominalizations. The syntax of DPS".

9. Cf. Cuaderno 3, *Las categorías*, CELT, Facultad de Humanidades y Artes.

10. Entendemos que la pieza léxica es *compleja* cuando lleva un objeto incorporado, equivalente a una constante argumental, de forma que el objeto exteriorizado y por ende, gramaticalizado corresponde a una variable de argumento respecto de la constante. Ejemplificando, *cantar un tango*, respecto de *cantar (un canto)*.

11. Es oportuno señalar que el tiempo gramatical está en interacción con el aspecto léxico; un verbo resultativo por naturaleza combinado con el presente pierde este significado para tomar uno de orden habitual. En cambio, en pasado o en futuro se mantiene el significado léxico originario.

12. Las consideraciones hechas a propósito de la sintaxis argumental de los N nominalizados son de tipo general y no agotan las especificidades atribuibles, probablemente, a idiosincrasias léxicas, que requerirían una investigación particular. Supóngase el caso del verbo *encontrar*, y la forma en alternancia *encontrarse con*. Sucede que el único N derivado posible *encuentro* no es, por su significado y estructura, derivable del primero de los verbos, sino solamente del segundo. Puede darse: I "El encuentro de Juan con María", en pareja con III: "Juan se encontró con María", pero no en relación con III: "Juan encontró a María", a partir de la cual, no es posible III: * "El

encuentro de Juan a María" ("dejamos de lado los objetos con referencia de entidades simples, como lo es *la cartera* o equivalente; a partir de IV: "Juan encontró la cartera" no puede darse el nominal derivado, * el encuentro de Juan de la cartera").

13. cf Pustejovsky, *The Geometry of Events*.

VARIABLES QUE INCIDEN EN LA ADQUISICIÓN DE RELATIVAS¹

ZULEMA SOLANA

En trabajos anteriores (Solana 1996a, 1996b, 1997) he presentado el desarrollo de la gramática infantil en lo que hace a las relativas en dos etapas: *Gramática i-* y *Gramática j*

Las propiedades comunes a todas las relativas toman como eje dos operaciones: *predicación* y *ligamiento*. La primera alude al hecho de que en todas ellas el antecedente es el sujeto de una relación de predicación, de la cual la cláusula misma es el predicado; la segunda a que se da una relación de correferencia entre el antecedente y la cláusula relativa por un lado, y el complementante y el sintagma ligado a él por otro.

La relación de *ligamiento* me ha permitido determinar dos gramáticas infantiles a las que designo como *Gramática i* y *Gramática j*. En la *Gramática i* tiene lugar el ligamiento por antecedente, mediatizado por OP nulo, es decir, sin que se haya producido movimiento. En la *Gramática j* se combinan el ligamiento por antecedente y el ligamiento *qu-*.

Los niños que están en la etapa de la *Gramática i* producen sólo relativas encabezadas por "que" complementante o conjunción y no, relativas con constituyentes *qu-* (prep +que, quien, art+cual, cuyo, etc.). Estas últimas pertenecen a la segunda etapa, la *Gramática j*.

En este trabajo consideraré variables que pueden incidir favorable o negativamente en el desarrollo del sistema de relativas, más precisamente en el tiempo real de adquisición.

En primer término me detendré en *variables lingüísticas*, que estudiaré en producciones escritas infantiles. Para seleccionarlás recurrí a trabajos como los de Slobin (1971), Kail (1975), Sheldon (1974), Hurtado (1984) y Echeverría (1979) algunos de ellos de comprensión y otros de producción o ambas a la vez, que trabajaron con distintas

edades y pruebas en el marco de la oralidad.

En segundo lugar, aislaré la *variable socioeconómica* y en tercer lugar haré un aporte que tiene que ver con el *campo educativo* ya que compararé los resultados que obtuve de los niños de clase media de escuelas no bilingües con los de niños bilingües.

1. Variables lingüísticas

1.1. Me detendré en *cuestiones sintácticas* que tienen que ver sobre todo con el lugar que ocupa la relativa en la principal, y en cuestiones relacionadas con el léxico. Aquí se vuelve esencial la proyección del verbo de la relativa, proyección de la que procede la categoría vacía, producto de movimiento. Así, con el objetivo de establecer una taxonomía de estas cuestiones, presentaré como algunas de las variables lingüísticas que pueden incidir en el proceso de adquisición a las siguientes:

- I - el tipo de verbo de la relativa y la relación verbo/ categoría vacía.
- II - distancia entre la categoría vacía y el complementante
- III - relación entre la función del antecedente en la oración principal y la categoría vacía en la relativa.
- IV - lugar que la relativa ocupa en la oración principal
- V - ramificación que implique interrupción de la oración o no

La segunda de estas variables es la que va a mostrar mayor incidencia en los tiempos de adquisición.

1.2. El tipo de verbo de la relativa y la relación verbo/ categoría vacía.

Parto de una doble distinción: respecto del

tipo sintáctico de verbo y de la condición de subcategorizado o no del constituyente desplazado.

En la clasificación sintáctica de verbos distingo no sólo a transitivos e intransitivos sino trato separadamente a los ergativos, que en la gramática tradicional se los agrupaba con los intransitivos, y, además, dentro de los transitivos, considero los de transitividad directa y los de régimen preposicional.

Analizaré primero las producciones espontáneas y luego un test de completamiento. Adelanto que no he encontrado diferencias significativas en los tiempos de adquisición de relativas iniciadas por preposición con verbos pertenecientes a uno y otro tipo.

- **se mueven constituyentes no subcategorizados**

(1) En su interior hay una cama cucheta [en la que dormimos mi hermana y yo, un placar grande, dos repisas [en la cual hay muchos papeles, cuentos, ositos(...)]] María Laura, 12 a. Sup.

(2) Las cortinas blancas, bordadas en crochet, tapan la amplia ventana [desde la cual pueden verse las rosas rojas [que hay en el balcón]]. Clara 12a. Sup.

- **se mueven SP subcategorizados (por verbos de régimen preposicional)**

(3) Aquel río [del que tanto hablaban] ahora hay pescadores (...) Leticia 12a.EO

(4) Los muebles [con los que cuenta] son dos camas, (...) Cecilia 12a. Sup.

El test 4b (cf. apéndice)

Los resultados de este test, preparado especialmente para profundizar las causas lingüísticas ligadas a la adquisición de las relativas iniciadas por preposición, muestran el rendimiento de niños entre 10 y 12 años. La prueba consiste en oraciones breves y de fácil comprensión con el objetivo de que así no incidan dificultades con la lectura.

El segundo y tercer completamiento requieren preposiciones exigidas por el verbo de la relativa y los restantes, preposiciones de contenido semántico que encabezan adjuntos locativos.

Voy a comparar los resultados que obtienen niños de 10 a. (5to grado) ELAS, 11a. (6to grado) ELAS y 12a. (7mo grado) Sup.:

Cuadro con los aciertos (27/27/30 respuestas de cada completamiento)

	10a	11a	12a
complet.1	(17) 0.62	(24) 0.88	(29) 0.96
complet.2	(21) 0.77	(25) 0.92	(30) 1.00
complet.3	(16) 0.59	(24) 0.88	(30) 1.00
complet.4	(17) 0.62	(22) 0.81	(28) 0.93
complet.5	(22) 0.81	(25) 0.92	(27) 0.90
Prom. aciertos	0.68	0.88	0.95

No se observan diferencias entre las preposiciones regidas por el verbo y las encabezadoras de adjuntos, aunque los niños en las producciones escritas espontáneas usan preferentemente estas últimas.

1.3. Distancia entre la categoría vacía y el complementante

Los resultados del test 6 (cf. apéndice) muestran la incidencia negativa, en los tiempos de adquisición, de la distancia entre el antecedente y la categoría que se ha movido².

La estructura de la prueba

En el primer completamiento presento un antecedente SN inanimado, y un verbo de "decir" mediatiza la relación con la relativa:

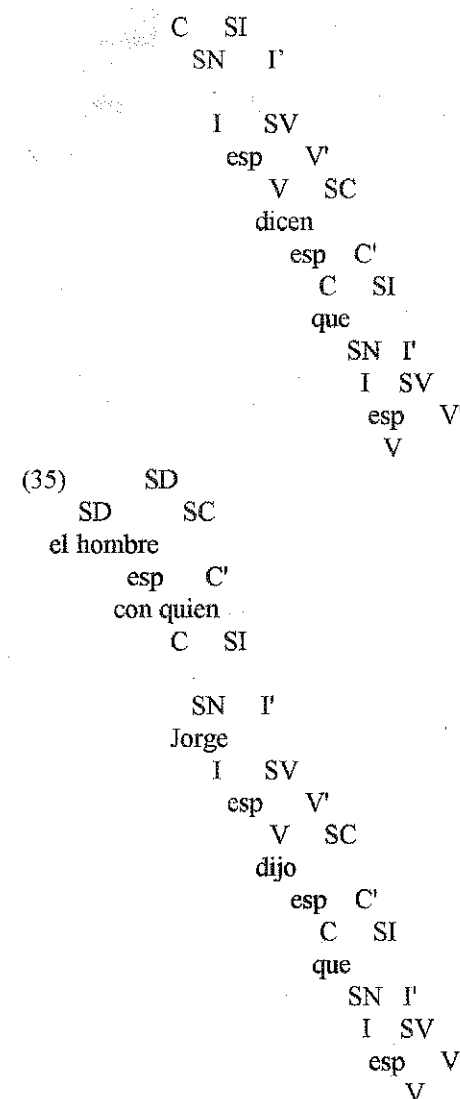
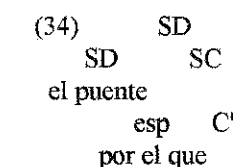
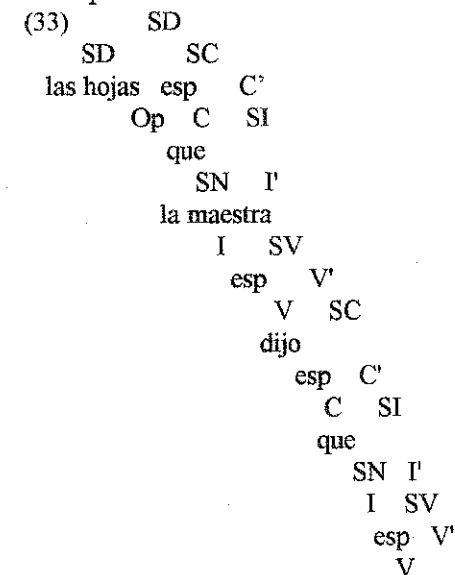
1) La clase terminó y los chicos se prepararon para regresar a su casa. Alicia guardó en la mochila las hojas que la maestra dijo que

El segundo y el tercero tienen la misma estructura que el primero, pero el complementante comienza por una preposición.

2) Recorrimos la ciudad mientras nos contaban la historia de cada lugar: la plaza, la calle principal, el cine. De pronto vimos el puente por el que dicen que

3) Esperamos un largo rato en la oficina. De pronto apareció el hombre con quien Jorge dijo que

Presento a continuación las representaciones correspondientes:



Los sujetos: 28n. de 12a. de la EN, 27n. de 10a. de la ELAS y 27n. de 11a. de la ELAS³.

Los resultados:

Cuadro test 6: aciertos

	ELAS10a	ELAS11a	EN 12a
complet.1	(27)1.00	(25)0.92	(25)0.89
complet.2	(14)0.51	(19)0.70	(20)0.71
complet.3	(10)0.37	(13)0.48	(18)0.64

Se observan mayores dificultades en los completamientos de las relativas con preposición si se los compara con los del test 3 (cf. apéndice) (tercer completamiento) en el que no hay distancia entre antecedente y relativa⁴ o con los del test 4b.

Trataré separadamente el segundo y tercer completamiento.

Alrededor del 50% de las oraciones gramaticales de todas las edades están construidas con el

verbo "pasar" y le sigue en frecuencia "caerse":

(5) por el que dicen que a la noche pasa un fantasma (Manuel 10a. ELAS)

(6) por el que dicen que un señor se asomó y se cayó (Marcelo 10a. ELAS)

(7) por el que al subir se ve un paisaje esplendido (Pablo Ignacio 10a. ELAS)

Llaman la atención algunos casos de "copia" del constituyente relativizado lo que marca la dificultad que tienen los niños con estas estructuras:

(8) por el que dicen que un OVNI posó sobre él (Juani, 11a. ELAS)

(9) por el que dicen que Belgrano pasó por aquí en sus luchas (Mariano 11a. ELAS)

(10) por el que dicen que debajo de él pasan los autos (Max 11a. ELAS)

El primer y tercer caso presentan preposiciones no coincidentes con "por el cual", en ambos se precisa el "lugar a través" que expresa "por" indicando si se trata de algo que ocurre arriba o debajo del puente.

Aparecen otros verbos como los de los ejemplos siguientes que admitirían un adjunto "por determinado lugar":

(11) por el que dicen que hubo muchos accidentes de autos y motos (Fernando 11a. ELAS)

(12) por el que dicen que pusieron una bomba (Juan 11a. ELAS)

La mayor parte de las oraciones agramaticales suponen un sujeto vacío coreferente con "el puente", podría pensarse que se construye una relativización de sujeto o por el contrario que se ignora la relativización iniciada ya en el texto y se toma como tema de lo que se dice a "el puente"

(13)*por el que dicen que se va a derrumbar (Federico 10a. ELAS)

(14)*por el que dicen que es muy peligroso porque está podrido (Hipólito 10a. ELAS)

En otros casos aparece un sujeto explícito que no es "el puente" y habría que relacionar el adjunto "por el puente" al sintagma verbal:

(15)*por el que dicen que San Martín durmió una noche (Matías 12a. EN)

Compararé los resultados del cuarto completamiento test 4b con los del segundo completamiento del test 6, teniendo en cuenta las características de ambas pruebas.

TEST 6

2) Recorrimos la ciudad mientras nos contaban la historia de cada lugar: la plaza, la calle principal, el cine. De pronto vimos el puente por el que dicen que

TEST 4b

4) Los chicos miraban el río.....navegaban los veleros.
(entre las opciones para completar se daba "por el que")

Puede plantearse cierto paralelismo ya que en ambas oraciones corresponde el encabezador "por el que", aunque en un caso deben completar la relativa y en el otro reponer el encabezador. La diferencia en las estructuras reside fundamentalmente en el hecho de que en el primer caso se interpone una cláusula de "decir que" y en el segundo al antecedente sigue inmediatamente la relativización.

aciertos del test 6

10a.ELAS	11a.ELAS	12a. EN
0.37	0.48	0.64

aciertos del test 4b

10a.ELAS	11a.ELAS	12a. EN
0.77	0.92	1.00

Las diferencias son significativas, puede verse entonces que esta variable lingüística incide en los tiempos de adquisición.

Tercer completamiento

A un antecedente "el hombre" se relaciona una relativización "con el que", lo que va a suponer seleccionar un verbo que admita un complemento de compañía o exija un complemento iniciado por "con", en alguna medida cercano al de compañía ("pelerse con", "tener cuidado con"). Para que esto ocurra el verbo de la relativa debe requerir un sujeto animado.

- (16) con quien Jorge dijo que había que terminar el prolecto (Manuel 10a. ELAS)
- (17) con quien Jorge dijo que iban a cenar a un restoran (Leandro 10a ELAS)
- (18) con quien Jorge dijo que debíamos tener mucho cuidado(Max 11a. ELAS)

Se dan también casos de "copias" pronominales:

- (19) con quien Jorge dijo que desde jardín hasta quinto año estuvo con el (Mauro 10a. ELAS)
- (20) con quien Jorge dijo que iba a ir a navegar a la isla con el (Ramiro 11a. ELAS)

En las oraciones agramaticales, el antecedente "el hombre" aparece retomado mayoritariamente como sujeto:

- (21) *con quien Jorge dijo que estaba muy loco (Cristian 10a. ELAS)
- (22) *con quien Jorge dijo que era muy inteligente (Ignacio 10a. ELAS)

En algún caso el sujeto "el hombre" está explicitado:
(23)* con quien Jorge dijo que ese hombre quería estafarlo (Pedro 11a. ELAS)

En otros casos es retomado como acusativo o dativo:

- (24) *con quien Jorge dijo que le demos los papeles (Miguel Angel 10a. ELAS)
- (25) *con quien Jorge dijo que lo iba a invitar a su casa a hacer un trabajo (Marcelo 10a. ELAS)

En algunas oraciones agramaticales el antecedente aparece ignorado:

- (26) *con quien Jorge dijo que vio un hombre muerto en la calle (Ezequiel 10a. ELAS)

Puede también retomarse con un constituyente iniciado por otra preposición, con copia o sin ella:

- (27)* con quien Jorge dijo que no confiemos mucho en el (Martín 10a. ELAS)
- (28) *con quien Jorge dijo que la vecina estaba loca (Ma. Victoria 12a. EN)

TEST 6

3) Esperamos un largo rato en la oficina. De pronto apareció el hombre con quien Jorge dijo que.....

TEST 4b

2) Conocimos a la mujer.....Juan se habia casado.

aciertos del test 6

10a.ELAS	11a.ELAS	12a. EN
0.37	0.48	0.64

aciertos del test 4b

10a.ELAS	11a.ELAS	12a. EN
0.77	0.92	1.00

Las diferencias son mucho mayores que en el completamiento 2, es decir, esta variable lingüística incide realmente en el tiempo de adquisición.

En lo que respecta a las producciones escritas espontáneas, no he encontrado relativizaciones a distancia salvo las siguientes:

- (29) hay un osito [que pareciera que nos está observando] Marianela 12a. Sup (descripción)
- (30) en el que podemos ver brillar el sol bolar los pajaros y escuchar su canto(Melina EO 10a.) (segundo completamiento del test 3)

1.4. Relación de la relativa con la oración principal en su conjunto

Hasta el momento he trabajado cuestiones en el interior de la relativa o en el ámbito de la relación antecedente/ relativa, ahora me detendré en la incidencia que la relación de la relativa con la oración

principal en su conjunto tiene en los tiempos de adquisición, relación que focalizaré sobre todo en el lugar de la ramificación de la principal (ramificación derecha o izquierda). Slobin (1971) investigó de modo comparativo relativas que implican una ramificación de la oración a la izquierda y relativas que implican ramificación a la derecha y encontró que los niños tienen mayor dificultad con los del primer tipo y Slobin lo explica por una restricción universal respecto de las interrupciones que opera en el procesamiento del lenguaje y en la construcción de las gramáticas. Kail (1975) que investiga la producción de relativas en pruebas de reproducción diferida, en niños de 5 a 9 años retoma la hipótesis de la interrupción, dando, en una gran medida, razón a Slobin.

Consideraré primero las producciones espontáneas de los niños de ocho años y en primer término las descripciones:

La mayor parte de las relativas (0.80) están ubicadas al final de la oración, las exigencias de la descripción con organización basada en indicaciones de lugar lleva al uso de relativas locativas.

- (31) Después tiene un harmario [que se guardan los jugetes].Luciana 8a.EN
- (32) Mi barri es una vecindad [que haí hay muchos chicos [que van a la misma escuela]].Rafael, 8a.EN
- (33) En el de arriba esta la terraza y una piesa [en donde duerme un amigo de mi mamá]. Sofia, 8a. EN
- (34) En el edificio [donde vivo] tengo muchos amigos. Fabiana 8a. EN
- (35) Yo vivo al lado de la casa del amigo de mi hermano [que se yama martin] y de una amiga mia[que se yama carolina] y vivo al frente de el supermercado. Natacha 8a. EN
- En las descripciones de los niños de 11a. de la EA el 0.75 están ubicadas al final de la oración. Me interesa hacer algunas observaciones sobre las relativas que interrumpen la oración. En primer lugar, en este grupo de niños es donde he encontrado el mayor número de relativas explicativas lo que permitiría dar cuenta de una mayor facilidad para producir estructuras que " cortan" la oración.
- (36) Ahí mismo, [donde termina el camino]hay dos flores rojas. Mabel 11a. EA
- (37) La puerta es roja y otra ventana [que da al frente] también es roja con cortinas violetas. Mabel 11a. EA
- (38) A su izquierda otro letrero, [que dice UFO] con el score del partido. Juan José 11a. EA
- En las narraciones de los niños de 8 años de la EN se observan interrupciones de la oración más

frecuentes que en las descripciones, lo que permite afirmar que los niños en la etapa del desarrollo que he denominado de la Gramática i no tienen dificultades con las relativas que están incluidas en un lugar no final de la oración. Para documentar lo que he afirmado presento los siguientes ejemplos:

- (39) Vilma la madre siempre iba a hacer compras con una amiga [que se llamaba Betty] y con los hijos.Julián, 8a., EN
- (40) Los abaniles [que sabían mucho de barcos] entonces construyeron un barco llamado Titanic .Rafael 8a., EN
- (41) El pájaro, [que lo había acompañado] paso por unas rocas y...Luisana, 8a. EN

Sheldon (1974) refuta a Slobin y sostiene la hipótesis de la función paralela, que plantea que en una oración compleja, si sintagmas nominales correferenciales tienen la misma función gramatical en sus respectivas cláusulas, la oración será más fácil de procesar que si no tienen la misma función. En las producciones escritas que estoy considerando puede comprobarse que no predomina la función paralela.

En el momento del desarrollo que estoy considerando sólo incide la distancia entre la categoría vacía y el complementante y no, el resto de las variables consideradas.

2. Incidencia de la variable social en los tiempos de adquisición

Partí del supuesto de que los alumnos de cada grupo considerado pertenecen a una comunidad lingüística homogénea, dado que las dos escuelas analizadas en primer lugar EO y EN pueden ubicarse, respectivamente, de acuerdo a la escolarización de los padres y a la profesión, en clase media baja y clase media. Considero que he corroborado la hipótesis de que

-los niños pertenecientes a las dos poblaciones escolares pasan por las mismas gramáticas, es decir, fijan los mismos parámetros pero se dan diferencias en los tiempos reales de adquisición.

Voy a comparar EO/EN con el objetivo de mostrar en qué tiempo real tiene lugar el paso de la Gi a la Gj en niños de clase media baja y de clase media. La comparación consistirá en el análisis del test 3, test 5 y test2 (descripciones espontáneas o libres).

Retomo algunos de los ejes de análisis que ya establecí en trabajos anteriores⁵:

- 1) las relativizaciones con "que" que no son de sujeto, ni de objeto.

2)la ausencia/presencia de relativas con preposición en las producciones espontáneas y la dificultad/facilidad para el completamiento.

Veamos en los resultados del test 3 EO cada una de estas cuestiones:

1) a los 12a han desaparecido las relativizaciones de dativo y locativo con "que".

2)mejora sensiblemente (de 0.40 a 0.73) el completamiento gramatical de relativas con preposición a los 12a.

Consideremos los resultados de la EN:

1) a los 10a han desaparecido las relativizaciones de dativo y locativo con "que".

2)mejora sensiblemente (de 0.40 a 0.83) el completamiento gramatical de relativas con preposición a los 10a.

En el ámbito de 2) en el test 5:

En el completamiento gramatical de la relativa con preposición :

EN: 0.44/0.79/0.88 (a los 8, 10 y 12 años respectivamente)

EO:- /0.69/0.69(a los 11 y 12a, no tengo datos para los 8a.)

Compararé las descripciones de los 9a y 12 a de la EO, con las de 8a , 10 y 12a. de la EN y 12 a. Sup. para establecer, como en los casos anteriores, los tiempos absolutos del pasaje de una gramática a otra.

Los niños de 9a de la EO en estas descripciones producen sólo relativizaciones de sujeto encabezadas por "que", las producciones siguientes servirán como ejemplo:

(42) El río (Ezequiel, 9a., 4to grado EO)

"Un Domingo por la tarde Yo y mis compañeros fuimos al río y nos subimos al puente y de a y mirabamos todo el río y tambien mirabamos los barcos y lanchas la orilla del río se muy linda y los peces [que saltaban en el río] y tambien fuimos a jugar al río.

colorin colorado este cuento se a terminado".

(43)El río (Virginia N. , 9a. 4to grado EO)

"Cuando subo al puente del río, veo las olas [que mojan el area].

Veo que algunos niños, juntan en un vaso un poco de agua para mojar el area, porque quieren hacer castillo, torta, etc.

Cuando bajo de el puente me despido de esas olas gordotas, y me voy a nadar en el agua tibia y tranquila".

En los de 12 a.de la EO se observan algunas relativas con preposición, característica de la Gj y relativas con "donde" que no aparecen todavía en los de 9a.

(44) El río (Sonia 7mo grado EO)

"El río es parte de mi vida con el agua calra y celestina, con unas barrancas altas como sierras y los granos de arena [que parecen de oro]. El río es un lugar [donde se puede andar por ejemplo en barco y en muchas cosas más]. Es una parte de la naturaleza [que da vida a unos pequeños y otros bastante grandes animales como los peces, cangrejos, y otros animalitos del agua].

Para mí es un lugar [donde hay paz y tranquilidad], un lugar sano [donde podes ver la vista a la isla y pasar un feliz día con tu familia]."

(45) Aquel río [del que tanto hablaban] ahora hay pescadores... Leticia

test2 (EO)

Consigna:Describe el río

Dcuadro de restrictivas

edad	número	relativas	núm. pal.	índice
9a.	10	3 rel.suj.	740	0.40
12a.	13	15 rel. suj.8 con prep 2 donde 3 *donde 1	900	1.66

CUADRO CON DESCRIPCIONES DE LA EN

	8a(25resp)	10a(35resp)	12a.30resp
que sujeto	(12) 0.48	(20) 0.57	(15)0.50
que objeto	(1) 0.04	(7) 0.20	(5) 0.16
que locat.	(4) 0.16	(2) 0.05	-
donde ant.	(6) 0.24	(4) 0.11	(3) 0.10
dond s/ant	(1) 0.04	-	-
con prep.	-	(2) 0.05	(4) 0.13
explicativ	(1) 0.04	-	(7) 0.23
agram.	-	-	-

CUADRO CON DESCRIPCIONES CURSILLO E.

SUP. DE C. UNR

restrictivas (total 64= 0.85)

que sujeto	(25) 0.33
que objeto	(12) 0.16
que dativo	-
que locat.	-
que temp.	-
donde	(13) 0.17
donde s/a	(2) 0.02
c/prepos.	(12) 0.16
cuyo	-

explicativas (total 9= 0.12)

que sujeto	(1)0.01
que objeto	-

otros suj. (2)0.02

donde (6)0.08

c/prepos. -

En la Gi pueden distinguirse dos momentos si nos atenemos a índices cualitativos y cuantitativos, ya que los niños de 8/9 años de la EO en las producciones espontáneas sólo relativizan sujeto y el índice de relativas es comparativamente bajo. Los niños de 8 años de la EN , por su parte, relativizan sujeto en una frecuencia relativa de 0.48 y presentan otras relativizaciones entre las que ocupan un lugar preponderante las locativas, ya sea los casos con "que" (0.16) como las con "donde" (0.28). Frente a estas diferencias, ambos grupos no presentan relativizaciones con preposición en las producciones espontáneas y en el completamiento 3 del test 3 (relativa con preposición) presentan un bajo rendimiento. Esto último me decide a considerar a los niños de 8/9 años de la EO y a los de 8 años de la EN dentro de la Gi, aunque con las diferencias apuntadas.

Niños de 8 años de la ESI, escuela de características semejantes a la EO⁶ tienen resultados semejantes a los de la EO en una narración en la que sólo presentan relativizaciones de sujeto: (el índice es semejante: 0.47)

(46) vio a una vivora [que saltaba] y le disparo.(Bruno. 8a. ENS)

(47) y bino una se florita mas buena [que se llama Mirta] (Emiliano 8a. ENS

En la Gj pueden distinguirse un momento inicial y un segundo momento que puede considerarse como el estado alcanzado.

En el momento inicial de Gj incluyo a los niños de 10a. EN y a los de 12a. de EO y ENS⁷.

Los de 10a. de la EN , en las producciones espontáneas, presentan junto a las locativas "donde" (0.24) algunas locativas "que" (0.12) (que sin embargo no están presentes en el primer completamiento del test 3), pero ya comienzan las relativas con preposición (0.06). Tienen buen desempeño en el completamiento de relativas con preposición (tercer completamiento test 3 :0.83 y test 5 :0.79)

Los de 12a. de la EO en las producciones espontáneas no presentan relativizaciones con "que" que no sean de sujeto u objeto y además sí se observa un 0.13 de relativas con preposición.

Los niños de 12a. de la ENS, en las narraciones presentan resultados equiparables a los de la EO, de acuerdo al cuadro siguiente:

Cuadro narraciones 7mo grado ENS

Restrictivas

sujeto	(33) 0.75
objeto	(6) 0.13
donde	(4) 0.09
con prep	(1) 0.02

Presentaré algunos ejemplos:

(48) vivía una familia de extraterrestres [a los que les gustaba mucho el cuidado de el planeta Tierra] Enrique 12a. ENS

(49) emprender viaje rumbo a la cabaña del abuelo Matías, [que había enviudado hace bastante] Nayla 12a. ENS

(50) Pero nunca quizo decir nada del amor [que sentía por el] Marina, 12a. ENS

Por el análisis cuantitativo y cualitativo realizado considero que está demostrada la hipótesis de que los niños pertenecientes a las distintas poblaciones escolares examinadas pasan por las mismas gramáticas, es decir, fijan los mismos parámetros pero se dan diferencias en los tiempos reales de adquisición

3.Incidencia de la educación bilingüe en los tiempos de adquisición

3.1.Introducción

Después de presentar variables lingüísticas y sociales que explican las diferencias cronológicas del desarrollo, me propongo demostrar que la educación bilingüe incide favorablemente sobre los tiempos de adquisición de la lengua materna⁸.

Todo ser humano desarrolla la capacidad para reflexionar sobre su lengua y consecuentemente sobre el lenguaje en general, es decir, la capacidad que permite a un individuo tomar el lenguaje como un objeto de análisis. En esta consideración, un hombre llega a tener además del conocimiento sobre el lenguaje de tipo "intuitivo" que le permite producir y comprender expresiones lingüísticas, un conocimiento "consciente" y en algunos casos "explícito" que le permite reflexionar sobre el lenguaje. Al mismo tiempo desarrolla la capacidad para controlar y planificar su lenguaje.

Las capacidades metalingüísticas han sido consideradas como formando parte de la metacognición (cf. Gombert 1990)⁹ o como relativamente independiente de ella.

Karmiloff-Smith (1983, 1986, 1987)¹⁰ considera que los metaprocesos son un componente esencial de la adquisición, que funciona continuamente en todos los niveles del desarrollo. Debo hacer notar

que Karmiloff-Smith utiliza el término "metaproses" en un sentido amplio ya que distingue metaproses inconscientes de metaproses accesibles a la conciencia.

Por mi parte, considero que puede demostrarse que en determinado punto de la adquisición del lenguaje, en el momento en que se desarrollan estructuras complejas, muchas de ellas acuñadas en la práctica de la escritura, se muestra la incidencia del desarrollo metalingüístico sobre el lingüístico. Y en el caso que estoy considerando en este momento, los niños que reciben una educación bilingüe logran un desarrollo más rápido de la lengua materna, lo que puede adjudicarse a un nivel más alto de conocimiento metalingüístico.

Además de las producciones espontáneas, compararé los resultados que obtienen niños con y sin educación bilingüe en un test de gramaticalidad.

3.2. Test de juicios de gramaticalidad y desarrollo de la capacidad metalingüística

Voy a oponer los datos de EN y LF, ya que dentro de un nivel socioeducativo semejante, la LF es tomada como representante de educación bilingüe. Como he ya hipotetizado, la educación bilingüe logra un desarrollo más rápido de la capacidad metalingüística y esto provoca también un aceleramiento en el tiempo de adquisición de la lengua materna. El test 7, de juicios de gramaticalidad, tiene como objetivo demostrar dicha propuesta.

Si bien, cuando se instrumentan tests de gramaticalidad (por ejemplo test de elección de expresiones con variaciones en una estructura) se apela al conocimiento intuitivo que cada hablante tiene de su lengua, en un test como el que presento, que consiste en "corregir", es pensable que la reflexión sobre el lenguaje se imponga.

3.2.1. Los sujetos

20 niños de 12 años de la EN, 20 niños de 11 años de la LF y 20 niños de 12 años de la LF. Primer completamiento (cf. apéndice): se trata de una relativización de posesivo (cuyo). Acertaron los que no corrigieron y estos representan el 0.80. Segundo completamiento: requería ser corregido ya que se relativiza un SP locativo (un adjunto) y la única opción gramatical está dada por el movimiento del SP al especificador de SC. Se observa un 0.60 de aciertos.

Tercer completamiento: se trata de una relativización de sujeto que fue reconocida como acertada por el 0.80.

Cuarto completamiento: correspondería una rela-

tiva con preposición, se observa sólo un 0.20 de aciertos.

Quinto completamiento: idem anterior.

A continuación compararé estos resultados con los de una escuela bilingüe.

Cuadro de respuestas correctas Test 7

	EN (20)	LF11a (20)	LF12a (20)
complet 1	(16) 0.80	(20) 1.00	(20) 1.00
complet 2	(12) 0.60	(16) 0.80	(12) 0.60
complet 3	(16) 0.80	(19) 0.95	(19) 0.95
complet 4	(4) 0.20	(12) 0.60	(16) 0.80
complet 5	(4) 0.20	(9) 0.45	(13) 0.65

El promedio de aciertos de la EN es de 0.52 y el de la LF (11a) es de 0.76 y LF (12a) de 0.80

3.3. Producciones espontáneas

Las descripciones de 12 años

(aquí voy a tomar, en lugar de los niños de la EN, los del Sup¹¹, que representan los niveles más altos entre los de escuelas de clase media no bilingües consideradas)

Cuadro con los resultados

Sup restrictivas: total 64= 0.85

LF restrictivas: total 51= 0.53

Sup explicativas: total 9= 0.12

LF explicativas: total 44= 0.46

	restr. Sup(64)	LF(51)	expl. Sup(9)	LF(44)	e0
que sujeto	(25) 0.33	(25) 0.26	(1) 0.01	(14) 0.14	
que objeto	(12) 0.16	(4) 0.04	(2) 0.02	(3) 0.03	
que dativo	-	-	-	-	
que locat.	-	-	-	-	
que temp.	-	-	-	-	
donde	(13) 0.17	(12) 0.12	(6) 0.08	(19) 0.20	
donde s/a	(2) 0.02	-	-	-	
con prep.	(12) 0.16	(8) 0.08	-	(8) 0.08	
cuyo	-	(2) 0.02	-	-	

Para facilitar la interpretación del cuadro voy a reunir los resultados siguiendo dos criterios, en primer lugar separar relativas con elemento *qu-* de relativas con complementante "que" (conjunción) y en segundo lugar ver en conjunto en cada grupo de niños las relativas con preposición se trate de restrictivas o explicativas. Tenemos así:

-primer criterio

LF: relativas *qu-* total: 0.55 (0.45 explicativas de distinto tipo y encabezador, 0.16 rel. con prep. y 0.02 con "cuyo")

Sup: relativas *qu-* total: 0.27 (0.11 explicativas de distinto tipo y encabezador y 0.16 rel. con prep.)

-segundo criterio

LF: relativas con preposición restrictivas 0.08 + rel. con prep. explicativas 0.08 = 0.16

Sup: rel. con preposición 0.16

Si bien el segundo criterio no permite establecer diferencias, el primero muestra elocuente el mayor grado de desarrollo de los niños de 12a. de la LF respecto de los de 12a. del Sup.

Voy a consignar relativas con preposición de los alumnos de LF

(51) Preceptoría es el lugar [en donde se albergan los que están encargados de la disciplina y el orden] Iván 12a. LF

(52) Mi escuela tiene un gran portón de entrada [que da a la portería] luego viene un pasillo [en el que de vez en cuando se exponen trabajos] Violeta 12a. LF

(53) tienen un hermoso paisaje [en el cual reinan los verdes] Violeta 12a. LF

A continuación relativas "cuyo"

(54) Es un edificio de pisos [cuyas paredes son rosas]. Ornella 12a. LF

(55) En el tercer piso hay tres departamentos: el del rector, el del intendente y el del portero [cuyo lugar de trabajo es la portería] que está en la entrada]. Pablo 12a. LF

y explicativas

(56) También en la semana tenemos una hora libre, [lo que es muy poco] Andrés 12a. LF

(57) Si subimos al segundo piso podemos ver la biblioteca, [donde se puede ir en las horas libres], sala de permanencia, [donde también se puede ir] y las aulas Matías 12 a. LF

(58) la trasera que está hecha de rejas, [por donde también entran los autos del rector, director y los dominantes de los chicos y chicas, los profesores] Victoria 12a. LF

(59) Arriba de todo, está la casa del rector, [donde tiene una gran terraza, [en donde nunca nos dejan subir]] Iván 12a. LF

CONCLUSIONES

He considerado distintas variables (cuestiones lingüísticas de las cláusulas investigadas, clase socioeconómica, educación bilingüe) que inciden favorable o negativamente en el desarrollo del sistema de relativas, más precisamente en el tiempo real de adquisición.

Traté primero las variables lingüísticas que pueden incidir, además de las centrales del análisis del proceso de construcción de relativas, que me permitieron establecer las dos gramáticas: Gramática i y Gramática j. En el momento del desarrollo

que estoy considerando sólo incide la distancia entre la categoría vacía y el complementante y no, el resto de las variables consideradas.

En segundo lugar traté de aislar la variable socioeconómica. Por el análisis cuantitativo y cualitativo realizado considero que está demostrada la hipótesis de que los niños pertenecientes a las distintas poblaciones escolares examinadas pasan por las mismas gramáticas, es decir, fijan los mismos parámetros pero se dan diferencias en los tiempos reales de adquisición.

En tercer lugar creo haber hecho otro aporte que tiene que ver con el campo educativo ya que comparé los resultados que obtuve de los niños de clase media de escuelas no bilingües con los de niños bilingües. La educación bilingüe logra un desarrollo más rápido de la capacidad metalingüística y esto provoca también un aceleramiento en el tiempo de adquisición de la lengua materna.

APENDICE

Test 3

Completar

1) Nuestro salón es grande y alegre. Tiene macetas rojas y florero azul. Pronto va a estar listo el pizarrón que.....

2) Las ventanas del salón dan a un patio en el que.....

3) En el club premiaron a los ganadores de las carreras. Se emocionó mucho el chico al que

El test 4b

Completar las siguientes oraciones utilizando las palabras que se presentan a continuación con la que sobre la que de quien en la cual por el que

1) Visitó la casa nacieron sus hermanos.

2) Conocimos a la mujer..... Juan se había casado.

3) Me apenó mucho por el anciano todos se burlaban.

4) Los chicos miraban el río..... navegaban los veleros.

5) Se rompió la mesa..... habían apoyado muchos libros.

Test 5

Completar:

Los pampas

Fueron los dueños de nuestra llanura, desde el Atlántico hasta los ríos Salado a Desaguadero, y desde San Luis y Río Cuarto hasta las sierras de Tandil y de la Ventana. Los pampas eran formidables caminadores, para cazar los venados los perseguían durante días corriendo a medio trote hasta cansarlos y así apresarlos fácilmente. Aunque creían en un dios supremo, el que los atemorizaba era Gualichu a quien.....

Test 6

Completar los siguientes textos:

- 1) La clase terminó y los chicos se prepararon para regresar a su casa. Alicia guardó en la mochila las hojas que la maestra dijo que
- 2) Recorrimos la ciudad mientras nos contaban la historia de cada lugar: la plaza, la calle principal, el cine. De pronto vimos el puente por el que dicen que
- 3) Esperamos un largo rato en la oficina. De pronto apareció el hombre con quien Jorge dijo que

Test 7

Consigna:

El alumno que completó este texto cometió algunos errores.

¿Podés corregirlos?

El riego es de fundamental importancia en Cuyo: podemos decir que de él depende la vida de la región. Baján de la montaña ríos caudal ha permitido a las provincias andinas aprovechar el agua para la construcción de espacios se desarrolla una agricultura pujante. El deshielo de los glaciares comienza en primavera alimenta a los ríos de San Juan y Mendoza. En el sistema actual, en los diques derivadores se originan canales o acueductos se riega la región. Están al cuidado de los propietarios nombran las autoridades para la distribución del agua.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnoux, E. y otros 1996 *Adquisición de la Escritura*, Centro de Estudios de Adquisición del Lenguaje, Facultad de Humanidades y Artes, UNR
- Borer, H. and Wexler, K. 1987: "The maturation of syntax". En T. Roeper and E. Williams (eds).
- Brucart, J. 1992 *Some Asymmetries in the Functioning of Relative Pronouns in Spanish*. En Catalan Working Papers in Linguistics, Universidad Autónoma de Barcelona
- Catach, N. (compiladora) 1996 *Hacia una teoría de la lengua escrita*, Gedisa, Barcelona.
- Clahsen, H. 1992 "Learnability Theory and the Problem of Development in Language Acquisition" en Weissenborn et al. 1992
- Chomsky, N. 1982 *Some Concepts and Consequences of the Theory of Government and Binding*, Cambridge, Mass. MIT Press.
- Chomsky, N. 1986a *Knowledge of Language: Its Nature, Origin and use*. New York: Praeger.
- Chomsky, N. 1986b *Barriers*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Chomsky, N. 1989 *Some notes on economy of derivation and representation*. MIT Working Papers in Linguistics, 10: Functional Heads and Clause Structure: 43-74.
- Chomsky, N. 1992 *A Minimalist Program For Linguistic Theory*, ed. MIT Working Papers in Linguistics, Cambridge, Mass.
- Chomsky, N. 1994 *Bare Phrase Structure*, MIT Working

Papers in Linguistics, Cambridge, Mass.

Dermidache, M. 1991 *Resumptive Chains in Restrictive Relatives, Appositives and Dislocation Structures*, MIT Working Papers in Linguistics, MIT, Ca., USA.

Dimitrescu, D.- Saltarelli M. (1996) "Adjetivos en el SN: posición y predicación" en *Signo y Señal*, Instituto de Lingüística, UBA

Echeverría, M. 1978 *Desarrollo de la comprensión infantil de la sintaxis española*, ed. Universidad de Concepción, Chile.

Felix, S. 1992 "Language Acquisition as a Maturational Process" en Weissenborn et al. 1992

Fernández Lagunilla y otros (1995) *Sintaxis y Cognición*, ed. Síntesis, Madrid

Ferreiro-Teberosky 1991 *Los sistemas de escritura en el desarrollo del niño*, Siglo XXI, Bs.As.

Hurtado, A. 1984 *Estructuras tardías en el lenguaje infantil*, SEP, OEA, México.

Hyams, N. 1987 "The theory of parameters and syntactic development." En Roeper-Williams (eds) (1987)

Jakubowicz, C. 1992 "Mecanismos de cambio cognitivo y lingüístico. Principios y Parámetros del modelo de la Gramática Universal". En *Substratum*, vol. 1, n. 1

Labelle, M. 1990 "Predication, wh-Movement, and the Development of Relatives Clauses". En *Language Acquisition*.

Múgica, N., Solana, Z. 1989 *La Gramática Modular*, ed. Hachette, Bs.As.

Múgica, N., Solana, Z. 1995 *Léxico y Gramática. Teoría Lingüística y Teoría de Adquisición del Lenguaje*. En prensa ed. Edicial, Bs As

Ouhalla, J. 1991 *Functional Categories and Parametric Variation*, Routledge, London.

Ong, W. 1982 *Oralidad y escritura*, FCE, México,

Radford, A. 1990 *Syntactic Theory and The Acquisition of English Syntax: the Nature of Early Child Grammars in English*, Oxford, Blackwell

Roeper, T. and Williams, E. (eds) 1987 *Parameters Setting*. Dordrecht, Reidel.

Solana, Z. 1996 a "Las cláusulas relativas en la gramática infantil" en *Revista de Letras*, Facultad de Humanidades y Artes, UNR.

Solana, Z. 1996 b "Las relativas explicativas en la gramática infantil" en *Signo y Señal* Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Solana, Z. "Las relativas sin movimiento en la gramática infantil" a aparecer en *Signo y Señal* Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Solana, Z. 1996 c Adquisición de la escritura: cuestiones sintácticas" en Arnoux y otros *Adquisición de la escritura*.

Solana, Z. 1997 Gramáticas infantiles. Un intento de explicar su desarrollo. en *Revista de Letras*, Facultad de Humanidades y Artes, UNR.

Weissenborn, J., Goodluck, H., Roeper, Th. (ed) 1992 *Theoretical Issues in Language Acquisition. Continuity and Change in Development*. Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, New Jersey

NOTAS

1. Este trabajo es parte de mi Tesis de Doctorado, dirigida por la Prof. Elvira Arnoux, aprobada el 22/12/97 en el Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

2. Hurtado (1984) (pág. 137) sugiere la posibilidad que las relativas con preposición en el complementante en las que haya distancia entre el elemento qu- y huella se adquieran en una etapa posterior a las relativas con preposición que no están en estas condiciones.

3. Las escuelas ELAS y EN son escuelas del centro de Rosario a las que concurren niños de clase media.

4. Los resultados del test 3:

CUADRO TEST 3 EN: Primer completamiento

relativizaciones	8a (38resp)	10a (38resp)	12a (32 resp)
que sujeto	(13) 0.34	(12) 0.13	(17) 0.53
que objeto	(15) 0.39	(26) 0.68	(15) 0.46
que dativo	(1) 0.02	-	-
que locat.	(3) 0.07	-	-
agram.	(6) 0.15	-	-

Segundo completamiento

relativizaciones	8a (38resp)	10a (38resp)	12a (32 resp)
resp. esp.	(30) 0.78	(34) 0.89	(28) 0.87
agram.	(8) 0.21	(4) 0.10	(4) 0.12

Tercer completamiento

relativizaciones	8a (38resp)	10a (38resp)	12a (32 resp)
acusativo	(2) 0.05	(3) 0.07	(3) 0.09
acus. dupl.	(3) 0.07	(5) 0.13	(2) 0.06
dativo dup.	(11) 0.28	(24) 0.63	(21) 0.65
agram.	(22) 0.57	(6) 0.15	(6) 0.18

5. En mi tesis de doctorado y los trabajos ya mencionados recurro a los siguientes ejes:

a) las relativizaciones con "que" que no son de sujeto, ni de objeto.

b) la consideración separada de relativas con "donde"

c) el análisis de las explicativas.

d) la ausencia/presencia de relativas con preposición en las producciones espontáneas y la dificultad/facilidad para el completamiento.

6. ESI es una escuela de características semejantes a la EO, escuela de un barrio retirado de Rosario a la que concurren predominantemente niños de clase media baja.

7. ENS escuela de características semejantes a la EO.

8. Sandra Ben Zeev (1981) estudia la influencia del bilingüismo en el desarrollo cognitivo comparando niños bilingües inglés/ hebreo y monolingües en una y otra lengua.

9. Karmiloff-Smith (1983) considera que "los metaprocesos son un componente esencial de la adquisición, que funciona continuamente en todos los niveles del desarrollo y no interviene solamente como un epifenómeno tardío (p.35-36).

10. Gombert (1990) p.17 "la metacognición engloba los conocimientos introspectivos sobre los estados cognitivos

y sus operaciones, y las capacidades del individuo de controlar y de planificar sus propios procesos de pensamiento y sus productos") o como relativamente independiente de ella." (traducción)

11. Son niños que concurren a un cursillo de ingreso a una escuela dependiente de la Universidad.

0. Presentación

En este artículo intentamos sintetizar las conclusiones de la investigación que realizáramos como tesis de la Maestría en Teoría Lingüística y Adquisición del Lenguaje (UNR). En la misma, nos hemos centrado en el análisis de cómo es presupuesto el discurso del otro y cómo ese otro forma parte de la puesta en discurso en las narraciones. A fin de ilustrar el tipo de trabajo realizado, abordaremos el análisis de dos casos: un texto anónimo realizado bajo la consigna de "contar algo" y una serie de narraciones efectuadas bajo diferentes consignas por Luciana. Ambos autores tienen trece años y se encuentran en un mismo grado de escolaridad. Compartir una misma edad cronológica nos servirá para cuestionar hasta qué punto el factor madurativo es decisivo. El haber cumplido con un mismo grado de educación formal nos planteará la incidencia del aprendizaje en la gestión de la lengua escrita.

1. Perspectiva teórica

Para realizar este abordaje partimos, siguiendo a Bruner (1982), de la consideración de que ambos adolescentes tienen una misma capacidad narrativa, fundada en la capacidad inherentemente humana del lenguaje. Sin embargo, los productos que se derivan de ella resultan muy diferentes en estos dos adolescentes que han cumplido con un mismo tipo de educación formal (séptimo grado). Como primera consideración para su tratamiento, debemos ubicarnos en el tipo de código requerido para la elaboración de las narraciones: nos referimos, en todos los casos, a la lengua escrita, lo que, en nuestra cultura, presupone en dominio del código alfabético que va mucho más

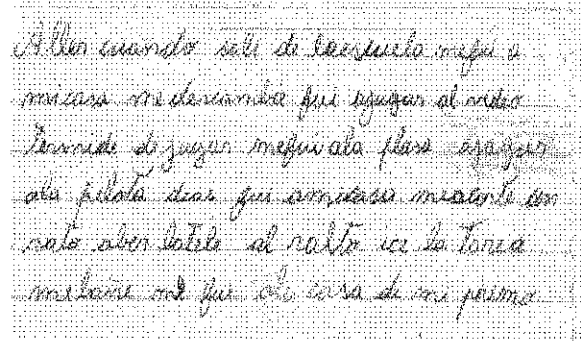
allá del conocimiento de las letras y de su yuxtaposición. Como se ha señalado desde la psicología cognitiva (Alegria, 1982; Garton y Pratt, 1991; Bredart y Rondal, 1982) el dominio de este código exige la puesta en funcionamiento de actividades metacognitivas que permitan hacer consciente los procesos que, de modo inconsciente utilizamos en la oralidad. En este punto, deseamos retomar la tricotomía propuesta por Vigotsky (1934): lenguaje interiorizado, lenguaje oral y lenguaje escrito. Como señala este autor, cuando un niño habla "es muy difícil que tenga conciencia de los sonidos que pronuncia y casi no es consciente de las operaciones mentales que realiza", en tanto que, al escribir, "debe comprender la estructura del sonido de cada palabra, analizarlo, y reproducirlo en símbolos alfabéticos, que debe haber estudiado y memorizado con anterioridad. Del mismo modo, deliberado, debe colocar las palabras en una cierta secuencia para formar una oración". El lenguaje escrito requiere trabajo consciente en relación con el lenguaje interiorizado, en tanto que el lenguaje oral no presenta estas exigencias. Si bien "el acto de escribir implica una interpretación del habla interiorizada" la gramática del pensamiento no es la misma en los dos casos, "el lenguaje interiorizado es habla condensada, abreviada. El lenguaje escrito se despliega hasta su grado más amplio. El lenguaje interiorizado es casi totalmente predictivo, puesto que la situación, o el tema, es siempre conocido por el que piensa. El lenguaje escrito, por el contrario, debe explicar la situación en su totalidad para que resulte inteligible". Para Vigotsky el pasaje del lenguaje interiorizado al escrito exige una "semántica deliberada, una estructuración intencional de la trama del significado", es decir, una toma de conciencia. Al analizar la puesta en discurso de las narraciones infantiles hemos aten-

dido a la interacción entre los llamados "códigos lingüísticos" (entre los cuales contamos al sistema alfabético de escritura) y los "no lingüísticos" (dentro de los cuales hallaríamos, por ejemplo, al dibujo), lo cual nos exigió un replanteo de los fenómenos de coherencia y cohesión textual, ya que, a nuestro juicio, tanto el sistema alfabético, como el dibujo no escapan al dominio de la escritura (pensada desde una perspectiva que intenta superar el alfabétocentrismo propio de nuestra cultura - Cardona, 1980, Fernández - Hachén, 1996) y, en consecuencia, exigen la puesta en funcionamiento de actividades metacognitivas.

2. La intervención del otro:

2.1: Una primera respuesta: "El niño tiene la culpa"

Cuando nos enfrentamos con un texto como el siguiente:



Alten cuando sali de la escuela me fui a
mi casa me acordaba que jugar al video
tenia de jugar me fui a la plaza a jugar
ala pelota deas que comidase me acordaba en
tanto aben latele al radio se la tarea
me acordaba que fui a la casa de mi primo

nos preguntamos no qué patología presenta este adolescente, sino qué rol han cumplido los docentes que, durante siete años debieron proveerle un "andamiaje" (Bruner, 1957) a fin de que pudiera construir un objeto de conocimiento complejo como nuestro código alfabético de escritura. Conocemos, por nuestra experiencia de investigación en las escuelas y por la de capacitación de docentes de diversas zonas de nuestro país, que muchas veces se ha malentendido la perspectiva constructivista, a la que numerosos maestros dicen adherirse, pensando que el docente aprueba todo cuanto sus alumnos realizan, sin hacer ningún tipo de intervención, convirtiéndose en una suerte de "muerto" que, impávida e irresponsablemente, dice "muy bien, Pablito, hermoso tu trabajo, seguí así" y se sienta, beatífico, a esperar que "el niño construya libremente su conocimiento", porque "no debe censurárselo" y, de algún modo y en algún mundo posible, nuestro niño "madurará". Consideramos, parafraseando a Quevedo, que no existe "libertad más encar-

celada" que ésta que sume al niño en la incertidumbre total y lo deja náufrago en el caótico mar de un supuesto conocimiento que jamás llegará a construirse. En el otro extremo pedagógico, no más siniestro, encontramos al lápiz rojo, metonimia del maestro, que corrige y corrige y corrige y corrige (pido disculpas por la necesaria polisíndeton y la repetición lexical) sin saber muy bien qué ni para qué. Un nueva y sangrienta (escogimos deliberadamente este adjetivo) telaraña se constituye en una trama superpuesta al inocente "bosque" (Eco, 1994) y todo lo devora, irracional, indiscriminada. Lo mismo da el cambio de una "s" por una "z", un indicativo que un subjuntivo, un nexos coordinante que uno relacionante, un pasado que un presente. En su desenfrenado y maniaco recorrido, el lápiz rojo sólo será capaz de trazar "la letra escarlata", estigma omnipresente que, "per omnia secula seculorum" (y elegimos esta locución no para hacer gala del arduo latín que alguna vez aprendimos, sino para establecer una intertextualidad con el discurso de la Iglesia, tan prescriptivo como el de la escuela - Chartier y Hébrard, 1994) recordará la irrevocable sentencia: este niño "no escribe", este niño "no sabe", este niño "nunca aprenderá". Y, por supuesto, su maestro nada tiene que ver pues "algo le pasa a este chico", "algún problema (neurológico, psicológico, etc.) tendrá" que exima a su docente de toda responsabilidad más allá de la de marcar brutalmente sus "errores". El lápiz rojo no se detiene a pensar que todo "error" es síntoma de algo y en su solícita e impiadosa labor actúa multiplicando el sinsentido, vaciando de significado la producción del niño y, en definitiva, corroborando que nada sabe y, en consecuencia, nada aprenderá. Y es cierto, sobre el sinsentido de una corrección nada es posible construir. Esmerada tarea, la de nuestro docente que sólo sirve para generar angustia y sume al niño en una parálisis, convenciéndolo de que todo lo que hace "está mal". Si el lápiz rojo se detuviera; si el bucólico docente que todo lo ve bien, alguna vez reflexionara... Más allá de los "errores" hay un sujeto que piensa, siente, sabe. La pedagogía debería transitar por el endeble y problemático puente entre lo que se sabe y lo que se aprende. Nuestra hipótesis de investigación sostenía que todo niño "sabe" narrar y para sacar a luz esta capacidad, apelamos a la consigna de "contar algo". Sin embargo, el análisis de nuestro corpus y nuestra propia experiencia con docentes nos señaló la necesidad de actuar no sólo sobre las competencias, sino también sobre la interacción docente / alumno en el proceso de aprendizaje¹, cuestión que, si bien hemos

atisbado, abordaremos específicamente en nuestro Doctorado (UBA).

Ahora bien, volvamos a nuestro texto y preguntémonos qué es lo que su autor (paradójicamente "borrado") evidencia saber. En tanto y en cuanto es capaz de "contar algo" pone de manifiesto su capacidad narrativa, capacidad que sustenta utilizando una base temporal: "Aller cuando sali de la escuela...". El adverbio "aller" abre la secuencia que luego se irá completando con sucesos que responden a un orden cronológico: salir de la escuela, ir a su casa, descambiarse, jugar con los videos, terminar de jugar, ir a la plaza, volver a la casa, acostarse, mirar tele, hacer la tarea, bañarse e irse a la casa del primo. Este adolescente ha aprendido que se narra "ordenadamente", detallando aún sucesos que pueden resultar redundantes. Sin embargo esta, enseñanza evidentemente escolar (recordemos que ya desde la oralidad las intervenciones docentes apuntan a lograr una secuencia cronológicamente ordenada con inocentes y pertinaces preguntas del estilo de: "Y después, ¿qué pasó?"), que evita, con terror, cualquier prospección o retrospección en el relato, no ha resultado la adecuada para la elaboración de una narración escrita, ya que la letra fluye como la palabra sin ningún tipo de pausa. Evidencia de ello son la ausencia total de signos de puntuación cuyo dominio es esperable en un séptimo grado, y los casos de hiposegmentación ("laescuela", "mefui", "ajugar", "ala", "deai", "ver", "latele", "meacoste", "amicasa") que se deben al fenómeno fonológico de atracción del monosílabo átono por el acento de la palabra que los sucede. Este fenómeno, que de hecho acontece en la oralidad, es trasladado a la escritura. ¿Por qué?, ¿cuál es la falla aquí?. Quizás nuestra incógnita se despeje si recordamos el enunciado que tantas veces hemos oído pronunciar a los docentes: "se escribe como se habla". Hipótesis errada provista por el propio maestro quien, más tarde, será el encargado de censurarla. Consideramos que una cierta pedagogía del "no vamos a complicarle la vida al niño, primero, le decimos esto que es más fácil y después veremos" es la responsable de la mayoría de los fracasos escolares (no sólo en el ámbito de la lengua escrita). Nuestro adolescente ha cumplido, al "pie de la letra", con la hipótesis que sus maestros han alimentado en su pensamiento. Imaginamos a una maternal docente que intenta evitar "sufrimientos" a sus niños, sin considerar que su falta de sinceridad desde el comienzo de la enseñanza traerá más complicaciones y ocasionará mayores dolores. Nosotros consideramos que todo se puede enseñar si se

es honesto. Si desde el comienzo de su trabajo con la escritura alfabética este adolescente hubiera tenido en claro que "hablar" no es lo mismo que "escribir", tal vez hubiera llegado a séptimo grado con un mejor dominio de este código. Aunque maternal, nuestra maestra no resulta nada inocente: la pedagogía del "laissez faire, laissez passer" fundada en el inconfesable ideologema que vincula a la pobreza con la incapacidad para construir conocimientos, culmina en la exclusión, en la generación de sujetos que, ya marginados por sus condiciones socioeconómicas, lo serán también por la imposibilidad de dominar un código altamente privilegiado en nuestra cultura. Irónicamente, muchos de estos docentes que sostienen en la práctica este tipo siniestro de pedagogía, dicen en teoría, estar educando para la "libertad" y la "democracia". Nos encontramos así, que nuestras escuelas primarias han perdido su objetivo básico e irrenunciable: la alfabetización. Estar alfabetizado, como ya lo han señalado investigadores dirigidos por Elvira Arnoux (UBA, 1996) si bien es un proceso que comienza con el ingreso a la educación formal, no culmina jamás. No obstante esto, en los años siete u ocho de escolaridad deberían haberse sentado las bases de la escritura alfabética, lo cual exige el dominio no sólo de una normativa ortográfica y sobre los signos gráficos de puntuación, sino la capacidad de efectuar planificaciones textuales conscientes que puedan dar respuesta a diferentes contextos de producción, intencionalidades y objetivos en la comunicación. En el texto anónimo que hemos analizado brevemente sólo hallamos una base temporal narrativa fundada en la yuxtaposición de acontecimientos, tal como pudieron ser relatados en la oralidad. La intencionalidad del texto parece jugarse en una escueta enumeración de hechos situados en un pasado efectivo presencia de una modalidad fáctica -uso del indicativo-) a partir del cual podríamos conceptualizar el acto de "contar" como narrar sucesos que "realmente" acaecieron (fuerte presupuesto institucional que se evidencia en taxonomías tales como la de "relatos verdaderos", "relatos ficcionales"). El hipotexto escogido es el de la **vivencia personal**, altamente productivo (con una frecuencia relativa total del 0.74 frente al 0.13 del cuento clásico, el 0.11 de hipotextos mixtos, el 0.01 correspondientes al discurso religioso y la lógica del cine y la televisión, como surge del análisis de todos los casos contemplados en nuestra tesis) cuando la consigna dada fue la de "contar algo"².

2.2: Una segunda respuesta: "Este niño sí que sabe narrar"

Hemos tomado diversas producciones de Luciana (de trece años, como nuestro autor anónimo y con séptimo grado de escolaridad) quien siempre ha sido valorada por la escuela como una "muy buena escritora" a fin de indagar cómo, a partir de una misma capacidad narrativa, las producciones de ambos adolescentes difieren, precisamente, en la construcción que cada uno de ellos pudo realizar de la escritura alfabética. En las consignas dadas a Luciana podríamos entrever un incipiente andamiaje (Bruner, 1957) provisto por el docente³ y que sintetizamos en dos grandes grupos: la escritura de "narraciones libres" (Consigna: "Contar algo") y la escritura de "narraciones a pedido" (Consignas: "A partir de una historieta, realizar un relato", "Relatar algo como si se tratara de una nota periodística", "Realizar una narración como si se tratara de un informe")

2.2.A: Narraciones libres

2.2.A. 1: Consigna: Contar algo

Día lluvioso, en realidad era otro día normal en Londres. La noche anterior había terminado temprano, como cualquier otra jornada invernal. Nada parecía ser distinto. Clara se disponía a comprar el diario. Era su deber por pertenecer a la patrulla de detectives de la "escuela central de Londres". Medallas por varios misterios resueltos, era ya una patrulla seria. Cinco eran los integrantes de la patrulla.

Aquel día frío y húmedo Clara fue a comprar el periódico - pues no debía descuidar ni un solo día de las noticias -

No esperó ni un segundo, ni bien pagó el diario, se dispuso a leerlo. Se sentó en el banco de la plaza, más cercana al puesto de diarios de Jonny, ya estaba acostumbrada a realizar esta rutina todos los días a la mañana.

"JOVEN DE LA ESCUELA CENTRAL DE LONDRES FUE ASESINADA..."

El título la estremeció, una joven había muerto y era de su colegio. Se preguntó si la conocería.

Continuó leyendo:

"Margaret Jonson, una adolescente que se encontraba en el 5 año de la Escuela Central de Londres, fue encontrada sin vida en las cercanías de la mencionada escuela. El hecho transcurrió ayer. La única pista que se tiene del

presunto asesino es una capa negra de gran tamaño". Detectives investigan el caso".

No leyó más: era suficiente. No podía perder más tiempo. Sin pensarlo dos veces tomó el primer colectivo que la dejaba en la esquina de su casa. Al llegar su madre la esperaba con un plato de tallarines. Sin saludar fue directo al teléfono, sentía la necesidad de llamar a sus compañeros.

- ¡No!, no puede ser que tenga esta maldita suerte - pensó.

La verdad es que el hecho de que los cuatro integrantes restantes del grupo se hallaran de vacaciones era una circunstancia que no dejaba bien parada a Clara.

Luego de envullir todos los tallarines, se fue rápidamente a la estación del diario y pidió hablar con la persona que había redactado la nota de la mañana.

La mandaron a la comisaría donde iba a encontrar al periodista y al comisario que estaban investigando el caso.

Llegó a la comisaría, ya casi sin poder seguir.

- Si, nena, a nosotros también nos interesa el caso. Y como sos una persona confiable te vamos a develar unos datos, bastante raros de la historia.

- Bueno - dijo el comisario - La chica, Margaret, supuestamente murió por un gran susto, aunque todavía no tenemos demasiados datos del médico forense. A parte creo que un asesino profesional no dejaría una pizta tan loable como una capa.

- Pensamos que es un caso fuera de lo común y que no fue una persona quien mató a Margaret - dijo el periodista.

- ¿Cómo? ¿Si no fue una persona quién o qué fue? Bueno cerca de la escuela, donde hallamos muerta a la chica, hace 20 años murió un chico de una edad aproximada a los 18 años. Se sabe que murió después de una fiesta de disfráz mientras cruzaba la calle hablando con una chica a la que trataba de conquistar, fue arrollado por un auto. Se cuenta que desde ese día el espíritu del chico busca en cada chica a la que pudo conquistar, por eso creemos que la joven Margaret murió de un susto al ver al chico enamorado, a su espíritu.

Otros sucesos de niña muertas se habían sucedido en los pasados 20 años.

Clara fue la noche siguiente a investigar al lugar del hecho.

No se supo más de Clara.

En su última nota, de su anotador rosado se pudo leer:

El comisario y el periodista contaron su historia sobre la capa y el joven vestido de zorro. Nadie lamentablemente - nadie les creyó. Este caso como tantos otros en el mundo, nunca se solucionó.

Inspirada en la consigna de "contar algo", Luciana elabora un relato cuyo narrador es omnisciente. En términos de los postulados de la gramática textual, se trata de un texto "coherente y cohesivo", si bien, en algunos puntos, su autora pudo utilizar recursos como la pronominalización o la sustitución léxica a fin de evitar reiteraciones ("...era ya una patrulla seria. Cinco eran los integrantes de la patrulla", en lugar de: "cinco eran sus integrantes"; "Otros sucesos de niñas muertas se habían sucedido en los pasados 20 años", en lugar de: "...había ocurrido en los pasados 20 años.")

El hipotexto escogido por Luciana es el del cuento policial fantástico que nos evoca a series televisivas muy populares entre los adolescentes como "Expedientes X". La apertura del relato se realiza con un iniciador de secuencia temporal cuya intencionalidad parecería jugarse sobre una doble impronta: por una parte, situar al lector en un vago ámbito temporal ("Día lluvioso") y por otra, desactivar esta misma ubicación temporal, apelando al conocimiento presupuesto que el receptor pueda tener acerca de las características típicas de Londres ("...en realidad era otro día normal en Londres"). La imagen de este lector que comparte un conocimiento con el autor aparece frecuentemente ("La noche anterior había terminado temprano, como cualquier otra jornada invernal"). De algún modo es como si el tono misterioso se lograra no sobre la base del desconocimiento absoluto de la situación por parte del receptor, sino sobre este juego entre lo que el lector sabe y que, de algún modo, se torna siniestro (lo decimos en el sentido freudiano - 1919). Apelar a los saberes presupuestos

del lector es una forma sutil de "meterlo en escena", de hacerlo participe de lo narrado.

En cuanto a la organización del relato, la autora escoge quebrar constantemente la linealidad de los sucesos a través de retrospectivas y prospectivas que analizaremos detalladamente y cuya presencia se deba, quizás, a que, interdiscursivamente, el texto fue pensado con la lógica de una serie televisiva en la que una acción central es "cortada" por la presencia de secuencias narrativas anteriores, posteriores o colaterales a la historia principal.

Retrospecciones:

A fin de introducción retrospectivas en el relato, su autora apela a diversas estrategias discursivas:

- Utilización de pasado pluscuamperfecto⁴:
"La noche anterior había terminado temprano..."
"...una joven había muerto..."
"...y pidió hablar con la persona que había redactado la nota de la mañana"
"...[otros sucesos] se habían sucedido en los pasados 20 años."

- Presencia del adverbio temporal "ya":
El sentido del mismo podría ser interpretado como un elemento que trae al "hoy" de la enunciación cuestiones de un pasado teñido, aspectualmente hablando, por la habitualidad (debemos notar que dicho adverbio se halla ligado a formas verbales cuyo aspecto es durativo)

"Medallas por varios misterios resueltos, era ya una patrulla seria"
"Se sentó en el banco de la plaza, más cercana al puesto de diarios de Jonny, ya estaba acostumbrada a realizar esta rutina todos los días a la mañana."

Creemos que el uso particular del adverbio "ya" podría ser interpretado como un nuevo elemento que apunta a la generación de un sentido fantástico: lo conocido, las acciones que habitualmente acontecían, se traducen, al momento de la enunciación, en un efecto de lo siniestro: lo familiar, de pronto, se torna acechante y desconocido. Pero para ello, obviamente, la autora debe apelar a lo ya sabido por el lector u ofrecerle información de tal modo que éste la valore como conocida.

- Utilización de formas pasivas:
Las mismas no sólo remiten a una acción pasada respecto de la del eje temporal del relato, sino que también cumplen con la función de referenciar a ciertos personajes (Margaret Jonson, el chico) en el lugar del pasiente (quien "sufrir" la acción verbal:

"Joven de la escuela Central de Londres fue

asesinada", "Margaret Jonson... fue encontrada sin vida", "...[un chico] fue arrollado por un auto."), lo cual nos conduce a representárnoslas como las "víctimas". Sin embargo es interesante notar que la supuesta tercera víctima, la propia Clara, no es referencializada a través de este tipo de construcción gramatical (ser + participio pasivo) sino por medio de un "se" pasivo ("No se supo más de Clara") a partir del cual el efecto de padecimiento de la acción verbal no recae sobre Clara, sino sobre un evento genérico (el conocimiento del hecho de su desaparición). Clara no es construida, de este modo, como una "efectiva víctima", sino como una "potencial y supuesta víctima", reavivándose, en consecuencia el carácter impreciso y siniestro de su desaparición.

• Introducción de un marcador temporal explícito que remite al pasado:

"...hace 20 años murió un chico de una edad aproximada a los 18 años."

• Relativas:

"Margaret Jonson, una adolescente < que se encontraba en el 5 año de la Escuela Central de Londres >..."

"...mientras cruzaba la calle hablando con una chica < a la que trataba de conquistar >..."

"...el espíritu del chico busca en cada chica < a la que pudo conquistar >..."

Prospección:

Es introducida por una relativa locativa ("donde") cuyo valor culmina siendo temporal. Tal fenómeno se produce por una compleja utilización de aspectos y tiempos verbales: la frase verbal "iba a encontrar" nos remite a un pasado durativo ("iba") que, asociado al sentido prospectivo de la preposición ("a") implica una continuidad temporal que participa del rasgo fáctico (certero) presente en el infinitivo (encontrar)⁵.

"La mandaron a la comisaría < donde iba a encontrar al periodista y al comisario que estaban investigando el caso >."

El clima de misterio al que la autora propende se encuentra apoyado en diversas estrategias:

• Indefinitivización⁶

"Margaret Jonson, una adolescente que se encontraba en el 5 año de la Escuela Central de Londres..."

"o Detectives investigan el caso"

En el primer caso, el nombre propio ("Margaret Jonson") presentado hasta el momento como "conocido", pasa a desdibujarse en la imagen de "una adolescente" que, por inespecífica, puede re-

sultar absolutamente genérica. De este modo, el lector es invitado a pensar que la historia puede acontecer a "cualquier adolescente" y que, como diría Borges lo que cambiarán sólo serán "algunos nombres propios".

En el segundo caso, la ausencia del determinante (no se trata ni de "los detectives", ni de "unos detectives") tiende a crear un efecto de vaguedad e inespecificidad.

• Utilización de modo condicional:

"...un asesino profesional no dejaría una pizta tan loable como una capa."

"Se preguntó si la conocería"

En el segundo caso, el modo condicional, ligado a una pregunta indirecta encabezada por el subordinante "si", nos introduce, de pronto, en el pensamiento del personaje de tal modo que, la estructura gramatical utilizada produce en el lector un efecto de "vacilación compartida", obligándonos a pensar "como si" estuviéramos en la piel de Clara.

• Utilización de pasivas con "se":

"La única pista que se tiene del presunto asesino..."

"Se sabe que murió después de una fiesta de disfráz."

"Se cuenta que desde ese día el espíritu del chico busca en cada chica a la que pudo conquistar..."

Nos detendremos a analizar el contexto en que aparece esta última cita.

"Bueno cerca de la escuela, donde hallamos muerta a la chica, hace 20 años murió un chico de una edad aproximada a los 18 años. Se sabe que murió después de una fiesta de disfráz mientras cruzaba la calle hablando con una chica a la que trataba de conquistar, fue arrollado por un auto. Se cuenta que desde ese día el espíritu del chico busca en cada chica a la que pudo conquistar, por eso creemos que la joven Margaret murió de un susto al ver al chico enamorado, a su espíritu."

Resulta interesante el pasaje contrastante entre la primera persona plural ("hallamos") a la formas pasivas ("se sabe", "se cuenta") a partir de las cuales locutor no se hace responsable de sus dichos (a tal punto que lo acontecido se referencia como próximo al receptor y no al hablante: "ese día"), sintetizándose en un resumidor (incluido en una construcción consecutiva) que representa la creencia del locutor próxima al oyente y no a sí mismo ("por eso"). Sólo después de involucrar al lector, es retomada la primera persona plural ("creemos") cuyo sentido será inclusivo del receptor.

"No se supo más de Clara"

"...[otros sucesos] se habían sucedido en los pasados 20 años."

"En su última nota, de su anotador rosado se pudo leer"

En esta última cita, podríamos interpretar una oposición semántica jugada en la relación entablada entre adjetivos y sustantivos. La "última nota" aparece espacialmente ubicada en un "anotador rosado". La coma que separa a estas dos construcciones parece erigirse en una marca de la escisión entre dos ámbitos: el de lo trágico ("última nota") y el de la ingenuidad ("anotador rosado"). Nuevamente lo familiar y cotidiano aparece transfigurándose en lo siniestro.

• Utilización de deícticos que marcan proximidad respecto del hablante:

"Este caso como tantos otros en el mundo, nunca se solucionó"

Este enunciado, creemos, retoma el mensaje permanente la serie televisiva de "Expedientes X". La apelación a "tantos otros" involucraría al lector y lo induciría pensar que el ámbito de lo fantástico también le atañe y que, aún las cosas más familiares pueden tornarse aviesas.

• Utilización de deícticos que marcan proximidad respecto del oyente:

"...por eso creemos que la joven Margaret murió de un susto al ver al chico enamorado, a su espíritu."

• Utilización de deícticos que marcan lejanía respecto del hablante y del oyente:

"Aquel día frío y húmedo Clara fue a comprar el periódico..."

El sentido de lejanía gramaticalizado a través del adjetivo demostrativo "aquel" se desactiva con el ulterior enunciado: "ya estaba acostumbrada a realizar esta rutina todos los días a la mañana" que analizáramos más arriba.

Como podemos observar, existen mecanismos que, conscientemente, la autora puso en funcionamiento para lograr un clima, el de misterio, que caracteriza al tipo de hipotexto seleccionado. Con fluidez, Luciana demuestra un dominio de técnicas escriturarias que enriquecen su producción, tal como los fenómenos de intertextualidad y paratextualidad.

Intertextualidad:

Más allá de la consideración de que todo texto es un intertexto, en tanto presupone la voz de un otro, Luciana escoge introducir discursos otros a través de citas explícitas y de diálogos directos. Las primeras pueden ser relacionadas con la nota perio-

dística que se incluye encomillada (lo que haría pensar en que, conscientemente se escogió este recurso gráfico para generar como verosímil la presencia de un nota policial). Los segundos, corresponden al discurso del policía. En ambos casos la sintaxis y el léxico escogidos cumplen con las características típicas del discurso modelo que les dio origen e indicarían un dominio consciente de diversos registros de lengua.

Paratextualidad:

Luciana introduce elementos paratextuales que tratan de ser coherentes con la generación de un soporte verosímil, como el caso de la inclusión del título en mayúsculas de la nota periodística que lee la protagonista, y la presencia de la anotación de Clara tal como, supuestamente "fue escrita" en el "anotador rosado".

No lo puedo
creer
19/10/95

Llama la atención el hecho de que el relato no presente título. Cuando le preguntamos a su autora el por qué de esto nos contestó: "Si le ponía título ya se iba a saber de qué se trataba y yo quería que fuera misterioso". Su omisión, por lo tanto, es plenamente consciente y se halla al servicio de un fin bien diagramado, producir un clima de suspenso e incertidumbre, al que propende todo el relato.

En conclusión, el análisis de este texto nos demostraría cómo la dinámica entre la información vieja y la información nueva no puede ser reducido al esquema de las relaciones entre tema / rema en las que, obsesivamente, la gramática textual pone su acento. Hemos observado cómo en el texto de Luciana la información vieja (familiar, cotidiana) es reelaborada en función de generar una nueva información cuyo sentido es trastocar y hacer vacilar al lector acerca de lo que supuestamente conocía, generando un relato que apela al efecto de lo siniestro que conscientemente era perseguido.

2.2.A. 2: Consigna: Contar algo.

Nunca digas que los fantasmas no existen

Era una terrorífica noche. Emyly, una joven de 15 años, estaba como estática observando la chimenea de la enorme mansión (herencia de su tía).

La tía de Emyly no había muerto sólo se la había donado alegando el cariño que le tenía, esta ahora vivía en una humilde casa lejos de allí.

Fue entonces cuando un trueno despertó la atención de Emyly, sus padres no estaban y esta decidió escribirle a su tía para hablarle sobre su cumpleaños. Así escribió una hermosa carta.

Al otro día Emyly avanzó hacia el comedor donde se encontraban desayunando sus padres y consiguió que estos le dejar ir a enviar la carta.

Caminaron junto a ella hasta la puerta y Emyly abandonó la casa rumbo al correo. En el camino hizo una parada y saludó a su mejor amiga que vivía a pocas cuadras del correo. Luego envió la carta.

Esa noche Emyly permanecía sola otra vez en la casa, miró el fuego que ardía en la chimenea y le pareció ver una sombra gris que opacaba su vivo color.

Sólo es mi imaginación todo lo que veo no existe - se repetía continuamente.

Los fantasmas no existen - dijo.

Fue un gran error decir esto.

Nunca digas que los fantasmas no existen !

Esa voz le taladró el cerebro, era terrible y ruidosa.

Emyly gritó, su grito se desvaneció en el frío aire, huyó y nunca se supo más de ella.

No encontraron su cuerpo, y se cuenta que la carta nunca llegó a manos de su tía.

Arrestaron a un supuesto asesino pero nunca se supo lo que realmente pasó. Quién quería asesinar a esta hermosa niña.

Este relato presenta como hipotexto el cuento de terror, cuestión que se evidencia desde el comienzo por el uso de adjetivos que, a diferencia del texto analizado en el punto 2.2.A.1), no intentan producir un efecto de lo siniestro, sino crear un clima narrativo desde el comienzo hostil: "una terrorífica noche", "[una voz] terrible y ruidosa".

Su organización temporal es lineal con la presencia de una sola retrospectiva gramaticalizada por el uso de pretérito pluscuamperfecto ("La tía de Emyly no había muerto sólo se la había donado..."). Las secuencias se hallan articuladas a partir de elementos bien definidos:

"Era una terrorífica noche" (iniciador de secuencia narrativa)

"Al otro día"

"Esa noche"

Como en el texto analizado en 2.2.A.1), un cierto clima de misterio se genera a través de un sutil modo de apelación al lector por el uso de formas deícticas, del recurso de indefinitivización ("una joven de 15 años"), el uso de la pasiva con "se" ("se cuenta", "se supo") y de la apelación directa al lector.

Deícticos

Los adjetivos y pronombres demostrativos construyen dos ámbitos de referencia: uno próximo al yo, y otro próximo al tú.

• Proximidad respecto del yo:

"La tía de Emyly no había muerto sólo se la había donado alegando el cariño que le tenía, esta ahora vivía en una humilde casa lejos de allí.

Fue entonces cuando un trueno despertó la atención de Emyly, sus padres no estaban y esta decidió escribirle a su tía para hablarle sobre su cumpleaños. Así escribió una hermosa carta.

Al otro día Emyly avanzó hacia el comedor donde se encontraban desayunando sus padres y consiguió que estos le dejar ir a enviar la carta."

La "tía Emyly" es traída al momento de la enunciación y referenciada como próxima al yo si bien es ubicada espacialmente como "lejos de allí". De este modo, se constituye en una presencia ausente, oxímoron que servirá a los fines de generar un ámbito terrorífico en el que podrá construirse la imagen del "fantasma", elemento extraordinario que no se vincula con el juego siniestro (como ocurría en A.1) entre lo familiar / lo acechante y desconocido. Emyly y sus padres, en tanto permanecen en este ámbito, son referenciados como próximo al yo ("esta", "estos"). También el pensamiento de la protagonista reviste dicho carácter:

"Sólo es mi imaginación todo lo que veo no existe - se repetía continuamente.

Los fantasmas no existen - dijo.

Fue un gran error decir esto."

Emyly retorna al ámbito del yo, luego de transitar la escena de terror (enunciada como próxima al tú) a través de una pregunta ("Quién quería asesinar a esta hermosa niña") que se formula casi en un sentido retórico, puesto que el uso del modo fáctico ("quería" y no "querría") no ofrece la vacilación acerca de su muerte que surge como un hecho efectivo y cierto (opuestamente a lo que acontece en el análisis de 2.2.A.1).

• Proximidad respecto del tú:

El ingreso al ámbito del terror se opera por su referencia como próxima al tú:

"Esa noche Emyly permanecía sola otra vez en la casa, miró el fuego que ardía en la chimenea y le pareció ver una sombra gris que opacaba su vivo color."

La presencia del aspecto durativo ("permanecía", "ardía", "opacaba") que podríamos interpretar con una intención de prolongar la escena de terror, contrasta con el uso del aspecto puntual ("le pareció ver una sombra") referido a la percepción de la protagonista. Tal vez pudiéramos representarnos el escenario narrativo como un fondo continuo, constante de terror (gramaticalizado por el aspecto durativo) en el que se "recorta" nítidamente la figura de nuestra protagonista (efecto producido por el uso del aspecto puntual). Análogamente, "Esa voz... era terrible y ruidosa." y "le taladró el cerebro".

Apelación directa al lector

El título, elemento paratextual, recupera un diálogo polémico explícito en el cuerpo del texto:

"Los fantasmas no existen - dijo.

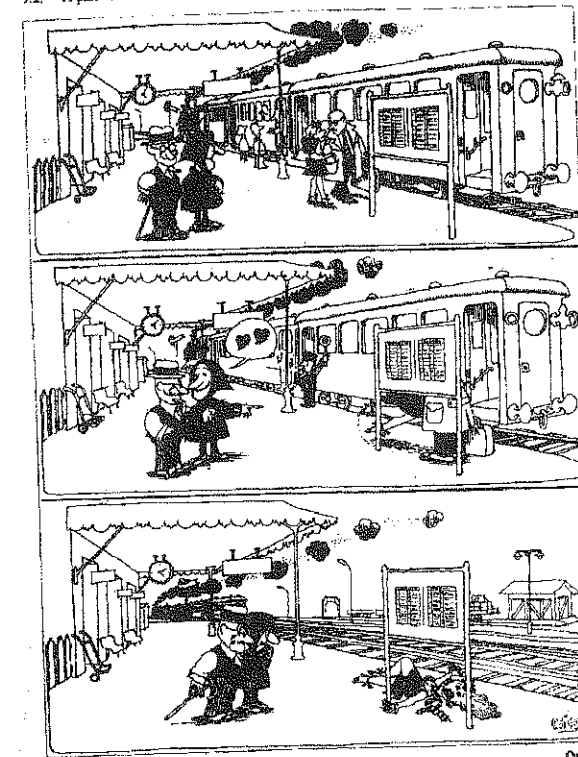
....
Nunca digas que los fantasmas no existen"

El discurso de la protagonista es polemizado expresamente por un otro ("esa voz") que podría ser la del lector traído a escena por medio del deíctico. De este modo, lo que en el título se nos ofrecería como una suerte de "advertencia" a quien lee, se torna en una advertencia para la propia protagonista. Si el título podía apelarnos y asustarnos, este efecto se desdibuja en el cuerpo del texto, el terror no queda del lado del lector, sino del personaje. Quizás se trate de un nuevo recurso que, coherentemente, se ajusta al hipotexto elegido, en tanto que, cuando el hipotexto era el del cuento policial fantástico (2.2.A.1) la intencionalidad se sostiene en un constante involucrar al lector y sumirlo en el ámbito de la siniestro.

2.2.B: Narración a pedido

2.2.B.1: Consigna: A partir de la historieta, realizar un relato

9.2. A partir de esta historieta, elabora un cuento.



Amores que matan

Era una tarde soleada en la estación de tren, la época en que las estaciones de trenes se encontraban en buen estado.

En el aire se respiraba una tranquilidad, digna de ser mencionada.

-Ves querido, un viaje a las Capital de vez en cuando no viene mal!- el interés de esta mujer, ya entrada en edad, no se vio reflejado en su grunión marido, quien también estaba entrado en edad.

- En vez de decir tantas pavadas me puedes ayudar a ver si es por esta puerta por la cual tenemos que pasar para visitar a tu "querida" hermana - dijo el siempre grunión de la familia.

-Viejo, ¿con qué te desayunaste? Ya te dije 30 veces que es esta puerta, pero que nuestro tren viene después del que acaba de llegar.

Efectivamente un tren acababa de arribar.

-Che, Pedro! Mirá a esa pareja que acaba de bajar del tren. Se parecen mucho a nosotros cuando éramos colegiales.

-¿...?- pareció que el hombre tan duro se había convertido en un dulce bizcocho.

Realmente aquel episodio de dos personas besándose, de las cuales sólo se podían ver sus piernas, era conmovedor.

Pero pronto esta gente se dio cuenta de que lo que ellos habían creído un caso de amor profundo, era, en realidad, un tremendo asesinato.

- Con razón vieja! Yo siempre te lo dije, ya ni en el amor se puede confiar.

Este relato se halla articulado en tres grandes núcleos que se corresponden con la viñetas:

Viñeta 1 “Era una tarde soleada en la estación de tren, la época en que las estaciones de trenes se encontraban en buen estado.

En el aire se respiraba una tranquilidad, digna de ser mencionada.

-Ves querido, un viaje a las Capital de vez en cuando no viene mal!- el interés de esta mujer, ya entrada en edad, no se vio reflejado en su grunión marido, quien también estaba entrado en edad.

- En vez de decir tantas pavadas me puedes ayudar a ver si es por esta puerta por la cual tenemos que pasar para visitar a tu “querida” hermana - dijo el siempre grunión de la familia.

-Viejo, ¿ con qué te desayunaste? Ya te dije 30 veces que es esta puerta, pero que nuestro tren viene después del que acaba de llegar.

Efectivamente un tren acababa de arribar.”

Viñeta 2 “-Che, Pedro! Mirá a esa pareja que acaba de bajar del tren. Se parecen mucho a nosotros cuando éramos colegas.

-¿...?- pareció que el hombre tan duro se había convertido en un dulce bizcocho.

Realmente aquel episodio de dos personas besándose, de las cuales sólo se podían ver sus piernas, era conmovedor.”

Viñeta 3 “Pero pronto esta gente se dio cuenta de que lo que ellos habían creído un caso de amor profundo, era, en realidad, un tremendo asesinato.

- Con razón vieja! Yo siempre te lo dije, ya ni en el amor se puede confiar.”

La utilización de viñetas (ya sea provistas por el docente o por el propio alumno) impone una organización secuencial lineal y cronológica al relato, es por ello que es ofrecida, en múltiples ocasiones como recurso pedagógico que asegura un “buen narrar”, incluso en el ámbito de la oralidad

(habitualmente hemos escuchado que las maestras de Nivel Inicial dicen apelar a las viñetas para favorecer la construcción de un relato “ordenado” en los pequeños, quienes, de otro modo, tienen a “divagar” e “irse por las ramas”). El relato se abre con una iniciador temporal y locativo (“Era una tarde soleada en la estación de tren...”.) en el cual podríamos leer los preceptos del canónicos del buen narrar. La autora presupone la voz de un otro que espera un relato “bien organizado”, lo interesante es que, luego de comportarse “oficiosamente” con el destinatario institucional, nos ofrece una aclaración (“...la época en que las estaciones de trenes se encontraban en buen estado”) a partir de la cual somos invitados a participar de un enunciado irónico que se funda en compartir con el lector una misma enciclopedia: todos sabemos el estado lamentable de los servicios ferroviarios en la Argentina.

La única retrosección en realidad actúa como enlace cohesivo entre el segundo y el tercer núcleo del relato, cuya intención parecería ser la de recuperar la información, ya dada en el diálogo precedente, explicitando el pensamiento de los protagonistas para luego polemizarlo, como nos indicaría la presencia del enlace extraoracional “pero”:

“Pero pronto esta gente se dio cuenta de que lo que ellos habían creído un caso de amor profundo, era, en realidad, un tremendo asesinato.”

La inclusión de diálogos explícitos entre los personajes se debe al texto que dio origen al relato: la historieta que, como todos los adolescentes y niños saben, suele presentar globos con los dichos de sus protagonistas. En los diálogos la autora evidencia el dominio de diversos registros de habla que nos permitirían, por oposición, vislumbrar de qué modo Luciana conceptualiza la escritura alfabética. Sin embargo, la forma en que hablan los personajes, si bien involucra un léxico del habla coloquial familiar, presenta estructuras sintácticas más próximas a las de la escritura:

“...me puedes ayudar a ver< si es por esta puerta <por la cual tenemos que pasar para visitar a tu “querida” hermana >>

“Ya te dije 30 veces < que es esta puerta >, pero < que nuestro tren viene después < del que acaba de llegar.>>”

Si bien el texto provisto por el docente podía promover la elaboración de un texto sesgado por algunas características de la oralidad, su autora entiende, en función de la presuposición que hace del discurso del otros (institución escolar) que es conveniente mantener la normativa propia de la

escritura alfabética y el estilo de la narración canónica. Los diálogos resultarían, así, sólo una excusa que también tiende a conformar a este otro, incluyéndose sólo para traducir a la escritura alfabética un soporte gráfico presupuesto.

2.2.B.2: Consigna: Relatar algo como si se tratara de una nota periodística

NUEVOS FOCOS DE CONTAMINACIÓN EN LAS GRANDES CIUDADES

Las grandes ciudades están siendo grande focos de contaminación ambiental, capitales tales como Bs. As., México, Wasginton, reciben severos maltratos ecológicos, que atentan a la salud del mundo.

La mayor razón de estos malos tratos se debe a la cantidad creciente de población.

Un ejemplo muy vivo de la cantidad de basura expulsada al mundo es que:

La cantidad de vasitos descartables usado en un día por los ciudadanos de Estados Unidos, apilados alcanzarían a dar una vuelta alrededor del mundo y un poco más.

No sólo los Estados Unidos son los más contaminados. México y Bs.As. expulsan toneladas de dióxido de carbono a la atmósfera por año.

¿Tenemos derecho a malgastar los recursos ecológicos del mundo?

En este caso, la consigna dada fue relatar un suceso como si se tratara de una nota periodística. Luciana apela, para su construcción a elementos gráficos relacionados con el tipo de soporte material en que encontramos estos textos. El título aparece con letras rellenas y más grandes que el cuerpo del texto y centrado. Sin embargo, no se toma de las noticias la indicación de la agencia de información y del lugar en que la misma se produjo, elementos siempre presentes en un diario. En tal sentido, el texto producido se encontraría más próximo a la nota editorial que a la “noticia”. La elección de la temática relatada también confirmaría esta apreciación: se trata de una reflexión acerca de los daños que, constante y genéricamente, produce la contaminación en las grandes ciudades (“Bs. As., México, Wasginton”) y no de un hecho puntual de contaminación acaecido en un determinado lugar del planeta. En tanto y en cuanto no existe un “suceso” especial que contar, no se apela a una secuenciación cronológica. En tal sentido, el pedido “relato” es elaborado al estilo de un “informe” para

cuya validación se apelará a una cita del texto, bien conocido por los adolescentes, “50 cosas que los chicos podemos hacer para salvar al mundo”:

“La cantidad de vasitos descartables usado en un día por los ciudadanos de Estados Unidos, apilados alcanzarían a dar una vuelta alrededor del mundo y un poco más.”

Este enunciado, aunque textual, no aparece encomillado, sólo podríamos interpretar una intención de ofrecerlo como cita explícita en el uso de los dos puntos que lo preceden y el espacio en blanco:

“Un ejemplo muy vivo de la cantidad de basura expulsada al mundo es que:

La cantidad...”

La autora parece advertir su “falta” al no encomillar el enunciado, su “pecado de plagio”, y sale a dar respuesta a una supuesto otro censor que pudo haber advertido la cuestión escribiendo:

“No sólo los Estados Unidos son los más contaminados. México y Bs.As. expulsan toneladas de dióxido de carbono a la atmósfera por año.”

El texto, finalmente, se cierra con una pregunta dirigida al lector:

“¿Tenemos derecho a malgastar los recursos ecológicos del mundo?”

en la cual el pasaje de una posición narradora “desde afuera” (tercera persona) a una primera persona del plural (“tenemos”) puede ser interpretada como una forma de persuadir al lector, de hacerlo partícipe del problema. La misma se realiza en forma directa, no al estilo de como hubiera aparecido en una nota informativa (“Los seres humanos podríamos preguntarnos < si tenemos derecho a...>”) que caracteriza al texto ya referido, “50 cosas que los chicos podemos hacer para salvar al mundo”, y a partir de cuya lógica la autora parece construir su propio texto, apelando a un mecanismo de intertextualidad.

2.2.B.3: Consigna: Realizar una narración como si se tratara de un informe

*Top secret: Expediente secreto, la muerte de Lucas Pérez
Argentina, 1997*

La atrocidad cometida por el gobierno nacional, detalla que el deterioro humanitario es irreversible e invisible.

El joven habitante de este cruel e indigno país, murio sin culpa alguna el día 13 de diciembre de 1994.

Su muerte fue todo un sombrío hecho, pero ahora a 3 años de su penosa desaparición, se encontró un archivo secreto, donde se detalla la razón de la muerte y el lugar donde se oculto el cuerpo. Un espía cullo nombre no diremos por medidas de seguridad.

Lucas Pérez un comerciante de maíz, fue valeado a dúo por policías de esta Nación, por el sólo hecho de haber progresado en su humilde negocio.

¿Cómo puede ser que cosas así ocurran en un país que dice ser democrático?

Nos reservamos detalles horribles de esta historia porque los creemos desagradables.

El cuerpo fue encontrado en un baúl podrido como si una grúa estuviera asechando al maizal donde este estuvo por siglos.

El cuerpo fue pasado a un ataúd limpio y lindo.

En este caso, la consigna explícita, no como en 2.2.B.2), la solicitud de redactar un "informe". Y a ella parece acogerse su autora, utilizando un soporte acorde:

"Top secret: Espediente secreto, la muerte de Lucas Pérez

Argentina, 1997"

El expediente aparece encabezado por el enunciado que, como los sellos utilizados para este tipo de texto y conocido por los adolescentes por las series y películas policiales, nos anuncia: *"Top secret"* (notemos, como elemento adicional del paratexto, el doble subrayado). En este caso, inversamente a lo que ocurre en 2.2.B.2) la autora no olvida establecer el lugar (Argentina) y el tiempo (1997) en que el informe es producido, coherentemente con la idea de que lo que se narra es un hecho puntual (así lo atestiguaría la deixis temporal precisa: "el día 13 de diciembre de 1994") que se nos ofrece como ocurrido efectivamente (uso del modo fáctico - indicativo). Creemos que también en función de esta coherencia y en pro de generar un verosímil que nos presente al relato como "cierto", Luciana evita el recurso de indefinitivización (contrariamente al caso de 2.2.A.1) y referencia a la víctima como una y única (utilización del artículo definido): "El joven habitante de este cruel e indigno país, murió sin culpa alguna". Nuestra víctima, construida como tal, como en el caso de 2.2.A.1) por la utilización de la forma pasiva (ser + participio: "[Lucas Pérez] fue valeado", "[su cuerpo] fue encontrado" y "fue pasado") resulta ser joven e inocente, dos características que, como desgraciadamente es bien conocido por los argentinos, eran las típicas de las víctimas de los genocidas

de los setenta, victimarios que en este texto, a diferencia de 2.2.A.1), son explicitados ("fue valeado a dúo por policías de esta Nación") y cuya imagen parece haberse "aggiornado" en función de una nueva enciclopedia sobre la violencia cuyos protagonistas, actualmente, son los policías y no los militares. La víctima joven e inocente moviliza en la autora una estética en la que se evitarán los detalles desagradables:

"Nos reservamos detalles horribles de esta historia porque los creemos desagradables."

que nos evoca el tratamiento que Beatriz Sarlo da al estudio de cómo es referenciada la muerte en autores como Rodolfo Walsh (Ej. análisis de la Carta a mis amigos por la muerte de mi hija Vicky). Sin embargo, y también recordando las primeras ediciones de *Operación Masacre* (Revista Mayoría), si bien se evita el detalle "horrible", en pro de una intencionalidad estética, lo desagradable aparece transferido, puesto en otro lugar. Este mecanismo es seguido por Luciana cuando escribe: "El cuerpo fue encontrado en un baúl podrido...". El sin duda "indecoroso" adjetivo "podrido" se desplaza del "cuerpo" al "baúl". No se puede calificar al "cuerpo", sino a su continente que luego, y tal vez en función del principio neoclásico del decoro (tan apreciado por la institución escolar) culmina siendo referido como "limpio y lindo". Pedimos disculpas a nuestros lectores por la apreciación naturalista, pero nos resulta muy difícil de imaginar un ataúd "limpio" (todos sabemos que la muerte es "sucia") y "lindo" (aún la mejor de las estéticas funerarias se resiste a este adjetivo).

Podríamos preguntarnos por qué la alusión a los desaparecidos, la conexión con Walsh. Ensayaremos una respuesta: el explícito pedido de "realizar un informe" conduce a Luciana a optar por la narración de un hecho "verdadero", cuya validación se asociaría con un criterio de "verdad histórica" que no cuestiona, como lo hacen epistemólogos como Paul Veyne (1974) o Foucault (1975), el status "cierto" del hecho, de allí que la autora produzca una vinculación con las desapariciones en la Argentina de los '70. Luciana siente la necesidad de ser "fiel" a la verdad, lo que la conduce a abandonar (como declarara el propio Walsh a descartar el tablero de ajedrez como ámbito de lo literario) verosímiles pero alejados topus como "Londres" (2.2.A.1). La verdad, podríamos concluir, se da aquí (Argentina), ahora (1997), es una (relato de un hecho puntual) y cierta (utilización del modo fáctico).

3. A modo de conclusión

Las diversas consignas dadas por el docente exigirán la puesta en funcionamiento por parte de los alumnos de distintas estrategias narrativas, constituyéndose en un incipiente "andamiaje" (Bruner, 1957). Como ya señaláramos, la consigna de "contar algo", resultó adecuada para la indagación de las estrategias discursivas movilizadas por la capacidad innata del "narrar". Como hemos visto en todos los casos, la dimensión del otro se encuentra siempre presente, explícita o implícitamente, constituyéndose en un elemento exigido. Hemos arriesgado la hipótesis de que la adquisición del ítem léxico "contar", que incluiría en su estructura argumental un agente, un tema y un benefactivo (Fernández Lagunilla - Rebollo, 1995), se reelaboraría, en el ámbito del texto, con la aparición un "sujeto que cuenta", "algo" que se cuenta y "alguien" a quien se cuenta. Esta postulación trae dos consecuencias. Por un lado, caería la concepción de la narración como el desarrollo de un base temporal (puesto que el tiempo no aparecería en la estructura argumental) y por otro, el principio de proyección (Chomsky, 1986) podría ser extendido al ámbito de lo textual. Esta hipótesis, no obstante, deberá ser puesta a prueba en el análisis de narraciones orales de niños pequeños. De este modo, el presupuesto teórico de nuestra investigación tenía un fuerte asidero en la teoría chomskyana, al vincular a la narratividad como una capacidad derivada del conocimiento del lenguaje. Sin embargo, la inclusión de la perspectiva aportada por la psicología cognitiva, nos hizo poner en tela de juicio nuestra propia e implícita postura adquisicionista de corte neoinnatista, para derivar en una concepción constructivista de sesgo sociocultural que, sin negar lo innato, la capacidad, no olvida la perspectiva de la interacción con el otro.

Así, podríamos decir que todos los niños realizan una "elección" ("choix" - Schneuwly, 1993) lingüística, más allá de que la institución la valore como "adecuada" o "inadecuada". No parece ser ésta la cuestión, sino cómo debe actuar la escuela en tanto alfabetizadora, en la puesta en discurso conforme a la elección que el alumno haya realizado. Cuando decimos que la elección siempre existe, de algún modo estamos presuponiendo que el género secundario, tal como los conceptos científicos (Vigotsky, 1934) la preceden y deberían ser restringidos al tratamiento de la codificación lingüística (alfabética u oral) sino a la gestión de códigos lingüísticos y no lingüísticos, lo que nos conduce,

por otra parte, a un replanteo de la noción de texto (en tanto producto de un proceso discursivo que excede en mucho lo estrictamente lingüístico - Fernández, M. R, 1991.) y a una crítica de los principios de coherencia y cohesión planteados por los "gramáticos del texto". Abusaremos de la paciencia de nuestros lectores, intentando analizar más puntualmente la vinculación entre las nociones de "género secundario" y de "conceptos científicos" por considerarla de crucial importancia.

Los géneros secundarios compartirían con los conceptos científicos la característica de "no espontáneos". Ambos conceptos presuponen la existencia de "géneros primarios" y de "conceptos espontáneos" que, de algún modo, existirían en el niño independientemente de toda instrucción, tal como lo postula Schneuwly (1993) en relación a los primeros y Piaget (1933) en relación con los segundos. La lectura y la escritura se erigen para Schneuwly (1993) en los mediadores adecuados para la construcción de los géneros secundarios que, si bien son considerados como un sistema que se apoya en el previo sistema de los géneros primarios (en lo cual leeríamos la tesis vigotskyana acerca de la no existencia de los conceptos espontáneos fuera de un contexto sistemático), nacerían de un intercambio verbal "natural", lo cual nos permitiría analogarlos con los conceptos espontáneos de Piaget. Ambos forman parte de la experiencia inmediata del niño e implican un centrarse en la situación comunicativa (Schneuwly) o bien en el concepto mismo (Piaget), lo cual, desde la perspectiva vigotskyana anularía la posibilidad de reflexión sobre los procesos comunicativo y cognitivo mismos. De este modo, nuestro niño actuaría en forma inconsciente. Sin embargo, sería un grave error considerar que, al formar un concepto espontáneo, el niño estampa en él las características de su propia mentalidad sin considerar la interacción entre los dos tipos de conocimientos (espontáneos y científicos) y los enlaces que los unen en un sistema total de conceptos. Así, el principio básico de la teoría piagetiana acerca del desarrollo mental del niño en relación con una socialización progresiva culmina constituyéndose en una paradoja si se sostiene que para la construcción del conocimiento científico "un factor tan importante en la socialización del pensamiento infantil, como es el aprendizaje escolar, no está relacionado con el proceso evolutivo interno". De este modo, "la propia naturaleza del niño no juega un papel constructivo en el proceso intelectual". (Vigotsky, 1934, pág. 122)

Creemos leer, subyacentemente, tanto en las

tesis de Schneuwly como en las de Piaget, una concepción de los géneros primarios y del pensamiento espontáneo como "naturales", que podríamos considerar como derivada de una "metáfora biologicista". Tanto los géneros primarios, como los conceptos espontáneos, están por decirlo sencillamente, ahí, se dan "naturalmente" y, en tal sentido, son incuestionables. Implícitamente, se presuponen dos ámbitos discriminados: el de la naturaleza y el de la cultura. Pero, ¿qué ocurre si nos preguntamos cuán "natural" es la naturaleza?, ¿acaso el niño presenta conceptos o géneros espontáneos que "naturalmente" trae, o aún esos conceptos están mediatizados?. O quizás debamos hacernos una pregunta más profunda: ¿existe algún concepto o género que no sea esencialmente "cultural"? ¿Cuán espontánea puede resultar una conversación o la formulación de una hipótesis si constantemente, tal como nos lo señaló Lévi - Strauss (1979), el sujeto dialoga con un gran otro, su propia cultura?. De pronto cobra vigor la tesis vigotskyana de que los conceptos científicos que el niño adquiere en la escuela, exigen la mediatización, desde el comienzo, de algún otro concepto. "Así la verdadera noción del concepto científico implica una determinada posición en relación a otros conceptos, un lugar dentro de un sistema de conceptos. Nuestro argumento es que los rudimentos de sistematización ingresan primero en la mente infantil por medio de su contacto con los conceptos científicos y son transferidos entonces a los conceptos cotidianos, cambiando totalmente su estructura psicológica" (Vigotsky, 1934, pág. 133). De este modo, la pregunta para Vigotsky será cuál es el rol que la instrucción escolar (o la instrucción en general, realizada por un otro: madre, adulto, sociedad o cultura - Luria, 1968 y 1980) juega en el desarrollo mental del niño, ya que sólo a partir de esta instrucción (o deíxis, Luria, 1968) el niño será capaz de construir el conocimiento. A partir de esto podríamos cuestionarnos si la actividad reflexiva, consciente, sólo es requerida, tal como puede leerse en los psicólogos cognitivos, para la gestión de la escritura alfabética. Particularmente, nosotros consideramos que esta labor consciente es siempre exigida y, precisamente el papel que debe desempeñar la instrucción es el de permitir que esa toma de conciencia ocurra. Como señala Vigotsky (1934) "para poder someter una función [cognitiva] al control intelectual y volitivo primero debemos poseerla", lo que significaría que, en tanto facultad, en tanto capacidad, ya está presente. Sin embargo, será la instrucción escolar la que induzca "el tipo

generalizador de percepción y juega así un papel decisivo al hacer que el niño tenga conciencia de su propio proceso mental" (Vigotsky, 1934, pág.30). A partir de la teoría vigotskyana, podríamos decir que los conocimientos, entre los cuales se encuentran la escritura y la lectura, no son construidos espontáneamente por el niño, lo que significa que el docente debe intervenir y no puede asumir una posición pasiva. Pero ¿cuál es la dimensión de esta intervención?. Como ya señaláramos, la escuela suele asumir su papel desde la lógica de la "letra escarlata". Así, las narraciones de los niños se convierten en complejas redes rojas cuyo objetivo no es interrogar a las producciones para que sus autores puedan reflexionar conscientemente sobre ellas, revisarlas y corregirlas, sino dejar en claro que en ellas hay un no - saber, un estigma que conduce, finalmente, a la negación de capacidades que podemos reconocer como inherentemente humanas: la de simbolizar y la de comunicar. El "otro" borda prolijamente su letra escarlata, inscribe a un sujeto como un constante "pecador". Pero, ¿cuál será el pecado?. Tal vez el no ser obsecuente, el no responder desde lo "oficioso". En las instituciones escolares suele pensarse, inconscientemente, que hay niños que "aprenden" y otros que no, situación pocas veces reversible. Esta taxonomía no sólo es perjudicial para los niños sino que suele eximir al docente de redoblar sus esfuerzos en el proceso de enseñanza / aprendizaje. El docente debería comprender que la puesta en discurso de la narración, surgida de una capacidad lingüístico - cognitiva, se da en el contexto de un proceso socio - cultural en el cual deberían considerarse las complejas relaciones dialogales (implícitas o explícitas) que se entablan entre lo narrado y los grandes "otros" culturales (la cultura misma y sus instituciones). La escuela, como hemos visto, en la mayoría de los casos, obstaculiza el desenvolvimiento de esta capacidad, imponiendo y premiando estereotipos que sólo viven entre sus muros y no aportando los "andamiajes" (Bruner, 1957) adecuados para el declamado, pero pocas veces conseguido, objetivo de promover una consciente y fluida gestión de la lengua escrita. Una adecuada (y no "correcta") gestión de la lengua escrita exigirá el respeto por el pensamiento del niño. No se trata, entonces, de contar lo que le gusta escuchar a los maestros, tal como ellos piensan que debe ser contado (después de todo, grandes narradores podrían ser un caso de "fracaso escolar" mirando sus producciones desde la letra escarlata), sino de, a partir del pensamiento que el niño quiere "poner en página" (Gombert,

1992), intervenir a fin de que el mensaje cumpla lo mejor posible con el objetivo comunicativo. El docente / juez sólo será capaz de dictar sentencia, pero no de colaborar en la construcción del conocimiento, construcción que, aunque parezca obvio decirlo, exige el presupuesto de que el otro que está aprendiendo también es un sujeto y que el diálogo que la institución entable con él puede "condenarlo" o "absolverlo". Quizás sea hora de que la letra escarlata se desdibuje a fin de que puedan surgir los monogramas personales que designen a cada sujeto. Monogramas, dibujos, garabatos, letras trazándose en la fascinante trama del discurso, asegurándonos que hay un sujeto que piensa, vibra, siente. Sujeto que sabe y es capaz de conocer mucho más. Dejemos que la letra se escriba. Dejemos que el sujeto se inscriba.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM (1992) *Les textes: types et prototypes*, Nathan, Lausanne.
- ALVARADO (1994) *Paratexto*, colección Enciclopedia Semiológica, Ed. De la Universidad de Buenos Aires.
- ARNOUX (y equipo) (1996) *El aprendizaje de la escritura en el Ciclo Superior*, en *Adquisición de la Escritura*, CEAL, UNR.
- BORZONE (1996) *El proceso de alfabetización en niños pequeños: diferencias socioculturales*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, Bs.As. (inédita)
- BREDART Y RONDAL (1982) *L'analyse du langage chez l'enfant*, PUF, París.
- BRUNER (1982) *Realidad mental y mundo posibles*, Gedisa, Barcelona, 1988
- BRUNER (y otros) (1957) *Investigaciones sobre el desarrollo cognitivo*, Pablo del Río, Madrid, 1980.
- CARDONA (1981) *La antropología de la escritura*, Gedisa, Barcelona, 1994.
- CHARTIER - HÉBRARD (1994) *Discursos sobre la lectura (1880-1980)*, Gedisa, Barcelona
- CHOMSKY (1981) *Lectures on Government and binding*, Foris, Dordrech
- (1986) *El conocimiento del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1989
- ECO (1993) *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milán, 1994
- FERNÁNDEZ LAGUNILLA- REBOLLO (1995) *Sintaxis y cognición*, Síntesis, Madrid
- FERNANDEZ, M.R (1991) *Lecturas: una aproximación al análisis del discurso*, Centro Cultural Bernadino Rivadavia, Rosario
- FOUCAULT (1975) *Yo, Pierre Rivière, habiendo matado a mi padre...*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1982
- FREUD (1919) *Lo siniestro* en LÓPEZ BALLESTEROS (comp.) *Obras Completas de Freud*, Tomo II, Biblioteca

Nueva, Madrid, 1973.

- GARTON (1992) *Interacción social y desarrollo del lenguaje y de la cognición*, Paidós, Barcelona, 1994
- GARTON Y PRATT (1991) *Aprendizaje y proceso de alfabetización*, Paidós, Bs.As.
- GOMBERT (1990) *Le développement métalinguistique*, PUF, Paris
- (1992) *Actividades de lectura y actividades asociadas* en AUTORES VARIOS, *Psychologie cognitive de la lecture*, PUF, Paris (Traducción de Telma Piacente)
- LURIA (1968) *El papel del lenguaje en el desarrollo de la conducta*, Paidós, Barcelona
- (1980) *Los procesos cognitivos: análisis socio- histórico*, Fontanella, Barcelona
- PIAGET (1933) *Psychologie de l'enfant et l'enseignement de l'histoire* en *Bulletin trimestriel de la Conférence Internationale pour l'enseignement de l'histoire*, 2, Paris.
- SCHNEUWLY (1993) *Genres et types de discours: considérations psychologiques et ontogénétiques* en Equipe Théodile - Crel, *Les interactions lecture - écriture*, Peter Lang, Lille, 1994)
- VEYNE (1974) *¿Cómo se escribe la historia?*, Ensayos de epistemologías, De. Fragua, Madrid
- VIGOTSKY (1934) *Lenguaje y pensamiento*, La Pleyade, Bs.As, 1988

NOTAS

1. En tal sentido, consideramos que sería necesario elaborar un instrumento de pruebas a partir del cual pudiera evidenciarse la dinámica entre las consignas dadas por el docente y la producción de narraciones (orales y escritas) y, en todos los casos, cuál sería el "andamiaje" (Bruner, 1957) que el docente pone a funcionar y cómo éste incide en la construcción del conocimiento por parte del alumno. Si bien hemos realizado un avance sobre el diálogo entablado entre docentes y alumnos, sobre el discurso presupuesto de la institución escolar, consideramos necesario realizar una investigación en la que dicha problemática se aborde específicamente.
2. Como ya hemos señalado, creemos que en investigaciones posteriores deberíamos considerar el tipo de hipotexto elegido en relación con diversas consignas a fin de indagar la incidencia de la misma en las estrategias narrativas que se pondrían en juego, sumándole a esta perspectiva un análisis más profundo de la intervención docente.
3. Lamentablemente y puesto que nuestra investigación original no fue pensada en función de atender a estas cuestiones (ya que ellas nos surgieron luego de realizarla) no contamos con ejemplos de narraciones a pedido de nuestro autor anónimo que contemplen las producción textual en relación con diversas consignas, lo cual requeriría de la elaboración de un instrumento de prueba que se aplicara a todos y cada uno de los niños involucrados en la investigación.
4. Utilizamos la terminología propia de las gramáticas

escolares a pesar de considerarla cuestionable en cuanto al tratamiento del verbo en español.

5. En una investigación que realizáramos acerca de las frases verbales en español rioplatense (CIUNR, 1987) hemos analizado lo que dimos en llamar la "operatoria semántica" y la generación a partir de la misma de "nuevos rasgos semánticos". La formalización de la misma, sumamente compleja, puede resumirse en la idea de que, la combinación de ciertos rasgos semánticos propios de algunas formas verbales (que involucran tanto a núcleos como a desinencias) genera nuevos rasgos, como en este caso el valor fáctico en relación a una prospección que podría haber sido pensada como "posible", en lugar de como "cierta".

6. Este término fue creado por nosotros para referirnos al proceso contrario al de "definitivización" que describe la gramática del texto y que consiste en tornar un elemento indefinido en uno definido.

7. *"L'apparition d'un nouveau système- celui des genres seconds en l'occurrence - ne fait pas table rase de ce qui existe déjà. Le nouveau système n'annule pas le précédent, ni le remplace. Ceci signifierait que tout le travail déjà accompli n'aurait été pour rien et qu'il faudrait pour ainsi dire recommencer au début ... En fait, tout en étant profondément différent, le nouveau système s'appuie complètement sur l'ancien pour s'élaborer, mais ce faisant le transforme profondément."* (Schneuwly, 1993)

8. *"... le genres premiers naissent ... dans l'échange verbal spontané. Ils sont fortement liés à l'expérience personnelle de l'enfant. Ils s'appliquent à une situation, à laquelle ils sont d'ailleurs liés de manière presque insociable, pour ainsi dire automatique, sans réelle possibilité de choix."* (Schneuwly, 1993)

9. Recientemente una profesora de inglés nos comentó en un curso una experiencia de investigación realizada con el objetivo de indagar la influencia que los presupuestos institucionales tienen en la evaluación de los alumnos. Se habían discriminado tres grupos de evaluaciones de inglés, aclarándoles a los docentes que una correspondían a alumnos muy buenos; otra, a alumnos regulares; la tercera, a malos alumnos. Por supuesto, las correcciones de los docentes corroboraron esta clasificación. Luego se hizo saber a los docentes que, en realidad tal taxonomía era absolutamente creada ex profeso y que en los tres grupos había alumnos de todo tipo.

QUERER / DEBER / PODER / SABER: LA LECTURA EN LA ENCRUCIJADA DEL TABÚ Y LA LIBERTAD

RODOLFO RAÚL HACHÉN

"Podríamos hacer uso de la analogía y decir que el hombre pudo no haber escrito nunca y, por ende, no haber leído. Este enunciado, en realidad, es un sofisma histórico pues presupone como supuesto lógico, pero no diacrónico, que la lengua es anterior a la escritura y que la operación de lectura es subsidiaria de la escritura. Intentemos pensar de otra manera: el hombre es un ser gráfico, sólo opera con grafos o inscripciones. La lectura sería, por lo tanto, anterior a la escritura si pensamos en la lectura de los signos del mundo y del orbe, una cosmología de lectura y una espeleología de lectura: el hombre siempre leyó los signos y rastros del mundo. Lectores han sido los profetas bíblicos, los arúspices romanos, los alquimistas medievales y los astrónomos renacentistas. Leer ha sido siempre una tarea pansemiótica de la que no quedan excluidos los ágrafos: la civilización no es tanto una cuestión de escritura, sino una cuestión de lectura." (Rosa, 1996, pág. 5)

Coincidiendo con Nicolás Rosa, sostenemos que el hombre es, esencialmente, un ser gráfico, pero creemos también que esta definición no debe hacer presuponer que la "lectura" es subsidiaria de la escritura. Es verdad que comúnmente se piensa que lógica y funcionalmente la lectura es posterior a la escritura, que una sociedad o un niño construyen primero un sistema de escritura y luego proceden a leer. Esta idea encierra una falacia central ya que en la concepción del hombre como ser gráfico está implícita su esencial capacidad de lectura. Podemos invertir este supuesto inicial al punto de rescatar el rol fundamental de la lectura en la constitución misma de un sistema de escritura.

Es por esto que, en este artículo, pretendemos revisar el rol de la lectura en el desarrollo cognitivo, atendiendo, especialmente, a su desenvolvimiento en el ámbito de una institución prescriptiva como la escuela que, muchas veces, mutilando la libertad, presenta al alumno más obstáculos que facilidades para su adecuada adquisición.

Adquisición de la lectura/adquisición de la escritura: ¿el problema del huevo y la gallina?

Como se sabe, el hombre lee desde siempre: los avatares del tiempo en la forma de las nubes, el futuro en las vísceras de los animales, el destino en el vuelo de los pájaros, la tristeza en el rostro de un amigo, etc. y en esa lectura del mundo, en esa "tarea pansemiótica" crea sus propios códigos de escritura. Lo que queremos decir es que la actitud lectora, el considerar que algo puede ser leído, que

cifra un mensaje destinado a nosotros, es el primer paso hacia la construcción de cualquier sistema de escritura. El vuelo de los pájaros o las sangrantes vísceras de un buey no son en sí un sistema de escritura, si no son miradas desde la posibilidad de ser leídas. La mirada lectora funda la escritura. Dictando los cursos de capacitación para docentes, propongo siempre el siguiente ejemplo: Si cuando llego a mi casa encuentro sobre la mesa de la cocina una taza de café, se me presentan dos posibilidades: lavarla y guardarla, en cuyo caso, la borra de café se convierte en basura, o tomarla y "leer" allí el destino de quien la usó, caso en el cual, adviene en sistema de escritura. Más allá de que yo efectivamente "sepa" o no leer la borra del café, mi actitud frente a ella contribuirá a la construcción de un objeto diferente. Basura o escritura, la borra de café dependerá de mi actitud, de mi mirada. Esto nos pone en evidencia que la borra no es por sí un sistema de escritura, sino que es la actitud lectora la que permite su construcción. Lo mismo pasa con el vuelo de los pájaros. Yo podré enseñarle a alguien todas las formas posibles de desplegar las alas o de enfrentar las corrientes de aire cálido, pero, si no presupongo que ellos conllevan un mensaje que puede ser leído, nunca construiré con el vuelo (aún cuando sepa describirlo a la perfección) un sistema de escritura.

Sin duda, todo esto se relaciona profundamente con la alfabetización, ya que por más que enseñemos a los alumnos el trazado prolijo de las letras y aún sus nombres, si no existe el presupuesto lector, nunca lograremos que construyan un sistema

de escritura.

"Al comienzo del primer nivel, los niños buscan criterios para distinguir entre los modos básicos de representación gráfica: el dibujo y la escritura. Después de una serie de exploraciones activas, los niños llegan a la siguiente conclusión: no es el tipo de líneas lo que permite distinguir entre dibujo y escritura. De hecho, para la producción de ambas, usamos líneas rectas, curvas o puntos. La diferencia está en el modo en que las líneas están organizadas. Cuando dibujamos, las líneas se organizan siguiendo el contorno de los objetos. Cuando escribimos, estamos fuera del dominio de lo icónico. Las formas de las letras no tienen nada que ver con la forma de lo escrito al que las letras se están refiriendo, y su organización no tiene nada que ver con la organización de las partes del objeto" (Ferreiro en Goodman, 1990, págs., 24 y 25)

Creemos que esta primera diferenciación que Emilia Ferreiro plantea surge, también, de un efecto de lectura. Para nosotros, la diferencia entre lo escrito y lo no escrito no "está en el modo en que las líneas están organizadas", sino en la manera en que son leídas. Como se puede observar con claridad, Emilia Ferreiro demuestra referirse, en este caso, sólo a las escrituras alfabéticas, dejando de lado numerosos sistemas que no estarían fuera del "dominio de lo icónico". Por otra parte, se pone en evidencia una fuerte vinculación de la escritura con la oralidad a punto de atribuirle a aquélla la característica de linealidad y arbitrariedad que tradicionalmente se le atribuyen a las lenguas.

"La linealidad y la arbitrariedad de las formas son las dos características que aparecen muy tempranamente en las producciones escritas de los niños pequeños.

Si bien la arbitrariedad de las formas no necesariamente implica convencionalidad, las formas convencionales, generalmente aparecen rápidamente en las producciones de los niños. Ellos no aplican sus mayores esfuerzos a inventar nuevas formas de letras: aceptan las formas sociales de las letras y rápidamente las adoptan. No concentran sus esfuerzos en los elementos gráficos como tales, sino en el modo en que esos elementos se organizan (o sea, en las leyes del sistema).

Los niños de clase media que crecen en ámbitos letrados, por lo general, reconocen muy pronto las marcas escritas como objetos sustitutos. (La única función de los objetos sustitutos es representar a

otros objetos.) Fue, sin embargo, trabajando con niños de suburbios pobres que no crecen en un ámbito tan abundante en experiencias de lectura y escritura, que pudimos identificar las dificultades de la transición desde las 'letras como objetos en sí' a las 'letras como objetos sustitutos' (Ferreiro, 1984). No obstante, las letras siempre pueden ser tratadas como objetos gráficos. (Tienen el nombre genérico de letras; tienen nombres particulares y pueden ser agrupadas en términos de sus características gráficas específicas.)

Sin entrar en detalles, basta con señalar que este primer nivel logra dos grandes avances: (1) Considerar las cadenas de letras como objetos sustitutos y (2) hacer una clara distinción entre dos modos de representación gráfica: el modo icónico (el dibujo) y el modo no icónico (la escritura)." (Ferreiro en Goodman, 1990, págs., 25y 26)

Ambas características (linealidad y arbitrariedad) que pueden ser problematizadas, aún en el ámbito lingüístico, deben ser revisadas en el plano de la escritura y de la lectura. Indudablemente, la concepción de escritura que Emilia Ferreiro plantea se reduce casi a una transcripción de la oralidad a punto de absorber sus características específicas. Como en cualquier forma de comunicación, en el plano de la escritura y mucho menos en el de la lectura, no podemos ya pensar en una mera linealidad. Los diferentes sistemas de escritura y de lectura imponen un abordaje global que supere la unidimensionalidad de la línea. Respecto de la arbitrariedad, estemos o no de acuerdo con los alcances de esta característica en el plano de las lenguas (Fernández - Hachén, 1994) podemos decir que así como las letras son arbitrarias, los iconos también lo son. Productos ambos de la capacidad simbólica humana, se erigen "per se" en objeto sustituto con una intención representativa de algo distinto de sí (Fernández Güizzetti, 1983). Relacionar la capacidad de comprensión del símbolo, en tanto objeto sustituto, con la clase social y la construcción de la escritura nos resulta una reducción simplista de la problemática. Todos los individuos simbolizamos y comprendemos el valor representativo de los símbolos. Como señala Vigotsky (1934), desde muy temprana edad, ya en el juego, los niños manifiestan esta habilidad, habilidad íntimamente relacionada con la capacidad humana del lenguaje. De aquí que consideremos que los dos "logros" propuestos por Emilia Ferreiro no son la base de la construcción del sistema de escritura. El primero no hace más que poner en evidencia la capacidad

humana de crear sistemas simbólicos y comunicativos que, como ya señalamos, no está ausente en ningún individuo, sea cual fuera su etnia, clase social o religión. El segundo focaliza la adquisición de la escritura en el restringido ámbito de la escritura alfabética. En los trabajos de Emilia Ferreiro se observa una leve impronta "evolucionista" que, tomando como meta la escritura y la lectura alfabética, establece niveles jerárquicamente diferenciales. Para esta investigadora, un niño se inaugura en la lectura luego de estos "dos grandes avances", marcando un camino ascendente que va del dibujo a la letra. El niño hipotetizaría respecto de la lectura, primero a partir del dibujo, luego tomaría en cuenta el dibujo y características del texto (en tanto escritura alfabética) para luego leer atendiendo sólo a las características de lo escrito. Creemos que en este devenir se restringe el concepto de lectura y el del texto mismo, presuponiendo que en la letra encontramos la totalidad del mensaje. Esta concepción ha sido a menudo mal entendida en el ámbito escolar, a punto tal de crear en los niños una separación insalvable entre escritura e imagen que le impide el acceso a la mayoría de las producciones que circulan en la sociedad. Siempre nos sorprende advertir que, en un seminario de análisis del discurso dictado a nivel universitario, debamos "enseñarle" a los alumnos que el texto no está conformado sólo por lo escrito y que la significación que se genera surge de un diálogo interactivo entre el lector, la imagen y la escritura. Lo extraño es pensar que estos mismos alumnos cuando cursaban el Nivel Inicial, habían empezado su camino hacia la lectura a partir de la imagen. La pregunta es en qué recóndito ámbito de las aulas quedaron olvidadas en pro del endiosamiento de la letra, las hipótesis iniciales de los niños. Habitualmente, le proponemos a los docentes realizar una experiencia que consiste en entregarle a un niño de Nivel Inicial y a un niño de Primer grado un mismo libro y pedirle luego que expliquen de qué se trata. Generalmente, el primero, enfrentado más libremente con el texto y poniendo en juego todas sus estrategias de predictibilidad, puede dar cuenta con mayor profundidad del texto que el segundo quien, concentrado en la decodificación, olvida observar el soporte material, el paratexto, las imágenes, etc. Si la adquisición de un sistema alfabético de lectura mutila el abanico de capacidades que el niño despliega a edad temprana, la escuela debe sentirse obligada a revisar su rol educador.

Emilia Ferreiro considera, como ya lo dijimos, que después de los "avances" ya nombrados,

los niños *"empiezan a considerar cuáles son las condiciones que una escritura debe tener para ser una buena representación del objeto: para ser 'interpretable', 'legible' o 'capaz de decir algo'"* (Ferreiro en Goodman, 1990, pág., 26)

Para nosotros, en cambio, esa actitud lectora, esta capacidad interpretativa de diferentes códigos lingüísticos, que permiten entender a todos los símbolos como objetos sustitutos, está en la base de la constitución de cualquier sistema de escritura y resulta la hipótesis central e imprescindible para su construcción. Una escritura no se instaura como tal por su organización interna, sino por la forma en que es leída. Esto no debe hacernos pensar que la lectura tenga una superioridad sobre la escritura, ni que deban rescatarse los métodos de enseñanza que sostenían que a escribir se aprendía leyendo. Por el contrario, esto implica la necesidad de abordar, en el ámbito del aula, la adquisición de la oralidad, la escritura y la lectura como procesos relacionados pero no isomorfos.

Así como podemos decir que la escritura no es la mera transcripción de la oralidad, cabe destacar que la lectura no es la simple oralización de un texto.

De la prohibición a la libertad: la lectura en la dinámica del querer, el deber, el saber y el poder

Volviendo a nuestro epígrafe, y recordando que todo hombre es un ser gráfico y un lector por naturaleza, cabría preguntarse cuál es el rol de la escuela en la adquisición de estos conocimientos. Indudablemente, cuando decimos que la humanidad desde siempre ha leído, partimos de un concepto muy amplio de lectura, concepto que quizás muchas personas atribuyen, también, a los animales.

"Para hacerme entender voy a tomar una referencia en lo que leen en el gran libro del mundo. Observen el vuelo de la abeja. Va de flor en flor, hace sus libaciones. Ustedes se enteran de que va a transportar en sus patas el polen de una flor al pistilo de otra flor. Eso leen en el vuelo de la abeja. En un vuelo de pájaros que vuela bajo - se le llama un vuelo, pero en realidad es un grupo a cierta altura - leen que se acerca una tempestad. Pero ellos, ¿leen acaso? ¿Lee la abeja que ella sirve para la reproducción de las plantas fanerógamas? ¿Lee el pájaro el augurio de la fortuna, como se decía antes, o sea, de la tempestad?"

Ése es el asunto. Después de todo, no se puede afirmar que la golondrina no lea la tempestad, pero

tampoco es seguro.

En el discurso analítico ustedes suponen que el sujeto del inconsciente sabe leer. Y no es otra cosa, todo ese asunto del inconsciente. No sólo suponen que sabe leer, suponen, también que puede aprender a leer.

Pero sucede que lo que le enseñan a leer no tiene, entonces, absolutamente nada que ver, y en ningún caso, con lo que ustedes de ello pueden escribir.” (Lacan, 1972 - 1973, pág. 49)

Podríamos volver aquí a la vieja discusión sobre la “comunicación animal y el lenguaje humano” (Benveniste, 1974) y decir que lo que los animales “leen” como natural son señales repetitivas, y que su actividad lectora, lejos está de ser creativa. Como señala Lacan para el discurso analítico, la suposición que recae sobre el ser humano no es sólo que “sabe leer” sin que también puede “aprender”. En este aprender está el cambio, la creatividad, la posibilidad de leer lo que otro no ha visto, posibilidad que generalmente no se desarrolla en el ámbito escolar, retro trayendo la escritura a una práctica casi animal. Si la escuela se encarga de enseñar lo que se “debe” leer y “cómo” se debe interpretar, su práctica se parece más a la transmisión de un código genético que a la construcción de un conocimiento eminentemente creativo y liberador. Demás está aclarar que, si existe un “deber”, es porque hay un “poder” que lo instaura y lo determina, asociado al “saber”. Es por esto que, si bien el hombre lee desde siempre, también a lo largo de la historia de la humanidad, se han institucionalizado formas de leer que, en manos de los poderosos, se convierten en las únicas caras de la verdad. No casualmente en el epígrafe de Nicolás Rosa se habla de “los profetas bíblicos, los arúspices romanos, los alquimistas medievales y los astrónomos renacentistas”, rescatando formas de lectura ampliamente vinculadas con el saber y el poder. De esta manera, la capacidad compartida por todos pasa a ser un privilegio de pocos que basan su poderío en el dominio e instauración de su saber.

Muchas veces la institución escolar, como otra institución prescriptiva¹ ha tomado como ejemplo la consolidación del binomio poder / saber, contribuyendo, aún más, a la marginación de aquellos grupos excluidos.

Mientras la lectura fue patrimonio de pocos y se reducía a ciertos círculos vinculados con el poder se mantuvo libre de sospechas, pero su divulgación masiva la tornó peligrosa, fomentando la necesidad de su control.

“...en el momento en el que el analfabetismo no había sido todavía doblegado en los campos y en los arrabales, en el que los nuevos lectores del s. XIX descubren con trabajo o delicia los usos de la letra impresa, ya se trate del libro, ya se trate del periódico, un lamento completamente diferente anima la pluma de quienes se preocupan de la lectura del pueblo. ‘Leen demasiado’, ‘leen cualquier cosa’, ‘tienen el furor de la lectura’, tales son las inquietudes suscitadas por este acontecimiento sin igual: el irresistible ingreso en la lectura de toda una sociedad.” (Chartier - Hebrard, 1994, pág. 17)

La masificación de la alfabetización convierte a la lectura y a la escritura en verdaderos núcleos problemáticos y obliga a observar no sólo su desarrollo, sino, sobre todo, sus alcances. Un pueblo que sabe mayoritariamente leer no necesita de un padre, sacerdote o maestro que le lea y, lo que creemos puede parecer peor, interpreta lo que lee por sí solo según sus principios y criterios.

“La cuestión de lo escrito y de sus empleos está en el centro de las conmociones culturales y religiosas impuestas por las reformas. El discurso católico moderno sobre la lectura se forja en el siglo que sigue al Concilio de Trento (1545-1563). Éste es un tema frecuente de los sermones con motivo de misiones, un capítulo obligado de las innumerables ‘instrucciones cristianas’ que se imprimen entonces destinadas a la gente de mundo o a los alumnos de los colegios. El tema es simple: muchos libros, la mayor parte, son malos libros, ya que van contra los dogmas, ya porque son contrarios a las buenas costumbres. La lectura es, pues, siempre una práctica peligrosa y los cristianos ponen en peligro su posibilidad de salvación frecuentando los libros sin precauciones. En el placer cultural social de lo impreso, los cristianos no perciben la extraña fuerza que tiene la escritura y piensan que pueden eludir las trampas de su argumentación y los artificios de sus figuras, que pueden disociar el placer de leer y la sumisión al texto leído. Para la Iglesia, avezada en los métodos de la persuasión retórica, poseedora del saber de las Escrituras y de las instituciones que aseguran de manera selectiva su divulgación y su transmisión, lo escrito puede ser una ilusión tanto más temible cuanto que tiene como único fin imponer la convicción y, por lo tanto, puede poner sus artificios al servicio de todas las causas” (Chartier-Hebrard, 1994, pág. 23)

El libre acceso a la lectura y, sobre todo, su libre interpretación, se convierte en un foco de peligro que amenaza la estabilidad de las instituciones más poderosas, instituciones que, a lo largo de la historia, han sentado su poderío en su saber excluyente. La instauración de un saber único y ajeno al grupo social, concentrado en estas instituciones ha sido vinculado siempre con el poder que “centralizado a veces en el soberano, el estado o el aparato jurídico se ramifica en múltiples relaciones que encuentran diferentes expresiones en el cuerpo social y, que apoyándose unas en otras, construyen un complejo sistema sobre el que se asientan los más significativos aparatos estatales” (López - López Zaric, 1994)

“Distinguir los buenos libros de los malos libros no es cuestión que corresponda, pues, al lector corriente: así como el espectador ingenuo se encanta o se espanta de los monstruos del teatro, sin tratar de penetrar el artificio, el lector se abandona a quien sabe impresionar su atención o conmover sus sentimientos. Decidir sobre los libros es responsabilidad del docto, que conoce las trampas de la escritura y que sostiene su fe dentro de la más estricta ortodoxia porque vive muy cerca de la Iglesia que es, infaliblemente, la guardiana del dogma”. (Chartier - Hebrard, 1994, pág. 24)

Los guardianes de la verdad, el orden y la moral cristalizan formas de lectura que deben ser reiteradas ad infinitum por la sociedad en su conjunto como las formas tediosamente inacabables de las letanías.

“La cuestión del discurso católico sobre la lectura vuelve a plantearse en el s. XIX, no porque se le asignen a la lectura nuevos fines, sino porque las divisiones sociales entre letrados y no letrados, entre lectores y no lectores se desplazan de continuo. La Iglesia, que afirma con fuerza la evidencia de su legitimidad recuperada durante la Restauración, descubre estupefacta (lo mismo que los notables liberales que comparten con ella la preocupación de borrar de las memorias los tiempos funestos de la Revolución) que ‘todo el mundo lee’ en el comienzo de ese siglo, tanto en las ciudades como en el campo, aunque lea un poco o lea mucho o simplemente no sepa leer. Esto significa cobrar conciencia de un efecto de umbral, sensible cuando una parte suficiente de la población está alfabetizada. La letra impresa adquiere entonces una condición social, una presencia en el espacio político y cultural que sobrepasa ampliamente los límites

de las capacidades individuales; lo impreso se impone a todos y todos se sirven de lo impreso”. (Chartier - Hebrard, 1994, pág. 24)

La alfabetización se convierte, así, claramente en una cuestión política que se debate entre la igualdad de derechos y la consolidación del orden establecido. En esta polémica controversia, la lectura juega un rol preponderante a punto tal de resultar, aún hoy, una práctica peligrosa. El riesgo de la lectura parece no radicar en el hecho de que no se lea, sino de que se lea demasiado y, sobre todo, con libertad. Durante años se ha levantado, y aún hoy se hace, la bandera de la libertad de prensa como signo del espíritu republicano. El derecho a que cada uno escriba lo que desee, la libertad de escritura, aparece, si no plenamente garantizada, al menos eternamente proclamada, pero poco se ha dicho y se dice de la libertad de lectura. Generalmente se confunden, libertad de escritura y libertad de lectura, sosteniendo que defendiendo la primera, se reasegura la segunda, aunque, en realidad, esto no es así. La libertad de escritura garantizaría que podamos leer todo lo que se escribe, pero no que podamos ser libres y creativos en nuestra lectura. Leer todo implica generalmente leerlo como fue escrito, interpretarlo según un patrón ya establecido que no deja lugar para el rol innegablemente activo del lector. Y es ésta la lectura que suele promoverse en las instituciones: no una lectura libre, sino una lectura preestablecida, un acertijo, una decodificación de un mensaje “claro y distinto” propuesto y cristalizado desde la escritura. En este sentido, cabría preguntarse cuál es el rol de la escuela, a qué concepción de lectura se adhiere y qué tipo de libertad es la que promueve.

La lectura escolar : ¿prescriptiva o creativa?

“... la escuela parece condenada a expresar a la vez lo que fue y lo que ella es, sus ambiciones perdidas y sus renovados fracasos. Colocada entre un pasado glorioso (ya suficientemente remoto para que pueda confundirse con una vocación natural) y un presente donde se concentran todos los peligros, todas las desilusiones, la escuela es el objeto de las miradas y de las expectativas, pero también de sarcasmos y condenaciones”. (Chartier - Hébrard, 1994, pág. 249)

Inserta en la dinámica de la semiosis social y atravesada por múltiples “fracturas urbanas” (Bulot, Delamonte y Legrand, 1995), la escuela se consti-

tuye en el punto de concentración de múltiples discursos, en la resultante de un complejo entramado de voces a través de las cuales habla y se habla en un diálogo constante con la cultura, la sociedad y el poder.

Los discursos de la escuela sobre la lectura² están cruzados por voces múltiples que traen al presente los ecos de viejas concepciones. Entrampada en la conocida encrucijada de subvertir o consolidar el orden establecido, la escuela no siempre fracasa en su objetivo, sino que, creemos, este objetivo responde a esquemas y supuestos de los que ya ni siquiera ella puede dar cuenta. La libertad de lectura, principio fundamental del desarrollo individual y social, espera aún un espacio dentro del aula para que las prácticas pedagógicas dejen de parecerse a la transmisión de códigos genéticos y se conviertan en verdaderas herramientas de la superación y el cambio.

"... leer se confunde entonces con memorizar. Por lo demás, las técnicas pedagógicas empleadas contribuyen a esta confusión: cada escolar lee y relee en voz alta su texto hasta que una vez interrogado dé prueba de su capacidad de recitarlo todo de un tirón". (Chartier - Hébrard, 1994, pág. 261)

Si hiciéramos una breve historia de las propuestas teórico / pedagógicas asociadas a la lectura, observaríamos que esta problemática se ha abordado desde diferentes corrientes (conductistas, constructivistas, generativistas). Sin duda, la primera mitad de este siglo ha estado influida por la "tecnología de la lectura" (William Gray) desde una perspectiva conductista.

En la década del '60 los postulados chomskianos y piagetianos producen importantes aportes, aunque, en el ámbito del aula se advierte la permanencia de antiguas estructuras pedagógicas que trataban de explicar el fracaso escolar sobre la base del déficit individual.

Tanto los médicos como los psicopedagogos tienen algo que decir acerca de la educación y se multiplican los diagnósticos de problemas neurológicos y dislexia. En esta década, la lectura continúa siendo una práctica reproductiva, vacía de significado en cuya interpretación el alumno no tiene ninguna participación, pero de cuyo éxito o fracaso es absolutamente responsable. Leer es decodificar, oralizar un texto ajeno y muchas veces inútil. Cabe recordar el protagonismo que en esta época tuvieron los libros de lectura y sus desrealizados contenidos, plagados de artificios paródicos que se reducían a

un extraño conglomerado de contextos fónicos similares carentes de lógica y atractivo:

"-¿Lees, Emilio?"

-Sí, mamá. Leo solo !. Leo aleli, mula y miel. Leo lima, sale, sol, sal, muela y mil.

- Emilio lee solo ! "

(*Mi Amigo Gregorio*, libro de lectura inicial, Estrada, 1968)

Quienes hemos sido educados con esta concepción de la lectura nos preguntamos, a partir de esta cita, si la exclamación de la madre de Emilio no debió haber sido una pregunta: ¿Emilio lee solo?. Esta interrogación, que podría reducirse a saber si Emilio, realmente lee, nos evidencia el sinsentido de la lectura de palabras aisladas, inconexas, de sílabas repetidas que vacían de significado la práctica pedagógica y que reducen el acto de lectura a la ejercitación de una técnica más que a la manifestación de un conocimiento.

En la década del '70 (a partir de los trabajos de Goodman, entre otros) comienzan a revisarse las prácticas pedagógicas sosteniendo que el aprendizaje de la lectura debe ser entendido como un proceso que, si bien comienza en el jardín de infantes, no culmina con la institución escolar. Esto permite revisar la concepción misma de fracaso escolar debido a que la prolongación del proceso de adquisición de la escritura conlleva el respeto por el tiempo de aprendizaje de cada alumno. Se comienza a rescatar la lectura silenciosa y se considera que el acceso al sentido en la lectura depende más del alumno que de la explicación del maestro.

En 1975, Emilia Ferreiro comienza, en la Argentina, una investigación (la primera en Latinoamérica) que se dará a conocer en 1979, sentando las bases de los nuevos postulados psicogenéticos. Estos postulados han sabido integrar la propuesta piagetiana al proceso de construcción de la lectoescritura, atendiendo a la interacción entre los aspectos psico- socio- culturales. Esta teoría exige un replanteo del significado que la lectoescritura adquiere en sus distintos niveles socio-culturales para reflejarlo en la institución educativa en una nueva noción de alfabetización, y en una reconstrucción de la relación docente/ alumno. Ya no se habla de el saber y de el poder de la institución educativa, que será transmitido a los alumnos en la medida en que se adapten a sus estrategias pedagógicas en el proceso de "enseñanza", sino de los saberes y los poderes que los alumnos irán desarrollando en el aula como espacio de interacción en el proceso de

construcción del propio conocimiento. De aquí que el proceso educativo plantee un serio respeto por las características propias del educando y parta de su propio universo de conocimientos y expectativas. Estas nuevas teorías educativas rescatan la capacidad de predicción y generación de hipótesis de los niños, capacidades cuya génesis se halla en la interacción social. Como lo señalan Harste y Burkle (1982), la importancia de la predictibilidad radica en su carácter de "transacción semántica que ocurre entre los usuarios del lenguaje en situaciones lingüísticas que le son familiares".

De todos modos, y pese a esta importante recorrida, podemos notar, hoy en las escuelas y en la sociedad misma, la marcada presencia de concepciones similares a las de principio de siglo que hacen que la lectura se siga pensando, como en la tecnología de la lectura, como un mecanismo para identificar palabras y ponerlas juntas para lograr textos significativos.

Hacia una revisión del concepto de lectura

Desde nuestra perspectiva, partimos de un concepto amplio de la lectura en tanto evento socio-cultural. Saber leer implica, como señala Jitrik (1987) una **competencia** (competencia que no se inaugura con el proceso institucional de "enseñanza" de la lectoescritura) y en tanto tal, involucra cuestiones de orden lingüístico, psicológico, social y cultural. Coincidimos con Jitrik (1987) en que la lectura "no es un objeto neutro y puramente instrumental y que, aunque se lo vea y opere como un instrumento, su alcance es siempre mayor, siempre va más allá de su instrumentalidad; si, por un lado, a través de las formas que adopta promueve una distribución de valores, ya sea porque confirma homólogos valores preexistentes o instaure otros nuevos y divergentes, por el otro es un objeto en escapatoria constante, nunca puede decirse que permanecerá en tal o cual patrón, siempre puede, en la forma que adopta, exceder lo previsible de una intención o un designio" (Jitrik, 1987-pág.35)

La lectura no puede reducirse, en ningún sentido, a una mecánica de leer "en voz alta" con mayor o menor corrección, puesto que ella implica un **conocimiento**: "...la lectura está entre un sujeto que posee cierto saber, un objeto sobre el que se realiza y que suscita, y el conocimiento que procura" (Jitrik, 1987-pág.36) El conocimiento que procura no involucra solamente el tradicionalmente denominado "contenido del texto" sino también, la

producción del mismo, sus propios procesos o alcances cognitivos, considerando que la lectura "está constituida como un ciclo, por todos estos momentos y no sólo por uno de ellos, ya sea el intelectual-interpretativo-semántico (habitualmente privilegiado), ya el formal-descriptivo (que aparece como un sustituto del otro)" (Jitrik, 1987-pág.37)

Para lograr el advenimiento de la conciencia lectora, consideramos necesario retomar la opinión de Nemirovsky (1995) para quien:

"Las actividades de leer siempre tienen una finalidad. En nuestra vida cotidiana como lectores, leemos para algo, y es esa búsqueda la que determina el material seleccionado y nuestro modo de leer (...) En cada situación, la manera de leer es diferente y está determinada por la finalidad de la lectura. Además, en la casi totalidad de los casos, leemos en silencio, excepto que tengamos un solo texto y queramos informar a otro sobre su contenido. Es decir, aquello que hacemos como lectores adultos es lo que menos se hace en las situaciones escolares de leer. Se trata, entonces, como dijimos para la escritura, de introducir las prácticas habituales de un lector en las situaciones escolares y ayudar a los niños a descubrir cómo leer en cada caso" (Pág. 259)

La escuela como institución y los docentes mismos deben hacerse eco de esta problemática fomentando el debate y la revisión de los supuestos que atraviesan sus discursos con el fin de liberarse de muchas de las propuestas que, tradicionalmente, han contribuido a su formación. En este punto, conviene recordar lo que en 1881 se les enseñaba a los maestros en las Conferencias Pedagógicas de Mariotti:

"Pero hay una fuente más perversa de corrupción, una ponzoña más sutil aún que la falsa amistad y sus relaciones: se trata de las malas lecturas, flagelo de nuestra época, causa cotidiana de tantas desgracias, de tantas calamidades, de tantos crímenes". (Mariotti, 1881, pág. 62)

Los ecos de las malas lecturas, las lecturas tabú, se reflejan hoy en el aula en la clasificación de los niños en buenos y malos lectores. Entendiendo por buenos a los que declaman o a los que leen como la institución prevé, a los que hacen del acto de lectura una práctica reproductiva que, oficiosamente, responde al discurso oficial. Lamentable-

mente aún hoy los malos lectores son, generalmente, aquéllos que dialogan con el texto, que lo interrogan, que lo cuestionan, que no ofrecen un discurso complaciente y detonan un sinnúmero de significaciones.

"Las diferentes formas de comprender el texto responden, entonces, al esfuerzo que cada lector hace por generar un significado para él mismo, esfuerzo en el cual está involucrada toda su personalidad. Pensar que sólo existen dos formas - una 'correcta' y otra 'incorrecta' - de interpretar un texto, es renunciar a entender el proceso de construcción del significado y, por lo tanto, aceptar la imposibilidad de contribuir a su desarrollo. Reconocer la coherencia interna y la validez de las diferentes interpretaciones hace posible tomarlas como punto de partida para crear situaciones de aprendizaje que favorezcan la ampliación de las posibilidades del niño de comprender lo que lee". (Lerner, 1989, pág. 178)

BIBLIOGRAFÍA

- BENVENISTE, E (1974) Eléments de linguistique générale, Gallimard, Paris
- BULOT-DELAMOTTE-LEGRAND (1995) La verbalización de fracturas urbanas en Signo y Señal N 4, Fac. De Filosofía y Letras, UBA, BS.AS.
- CHARTIER, A.M - HÉBRARD, J (1994) Discursos sobre la lectura, Gedisa, Barcelona
- FERNÁNDEZ GÜZZETTI, G. (1983) Entre el ámbito del significado y el mundo de los objetos: los referentes psicoculturales del signo lingüístico en Suplemento Antropológico, Universidad Católica del Paraguay, Asunción, 1983
- FERNÁNDEZ, M.R - HACHEN, R (1994) Acerca del sentido y la referencia en lógica y etnolingüística en Revista de Letras N 3, Fac. De Humanidades y Artes, UNR, Rosario
- GOODMAN, Y (1990) Los niños construyen su lectoescritura, AIKE GRUPO EDITOR, Bs.As., 1994
- HARSTE, J - BURKLE, C (1982) Predictibilidad: un universal en lectoescritura en FERREIRO, E y PALACIO, M: Nuevas perspectivas sobre los procesos de lectoescritura, S. XXI, Bs. As., 1986
- JITRIK, N (1987) Cuando leer es hacer en Cuadernos de Extensión Universitaria N 13, Serie Ensayos, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.
- LACAN, J (1972) Aún, Libro N 20, Paidós, Bs.As., 1995
- LERNER, (1989) Lectura en niños alfabetizados, DEE, OEA, Caracas
- LÓPEZ, P - LÓPEZ ZARIC, D. (1994) Proyecto institucional, presentado en la Fac. de Psicología, UNR, Rosario

- MARIOTTI, L. (1881) Manuel des élèves-maîtres et des instituteurs, Hachette, Paris
- ROSA, N. (1996) Lecturas improprias en Revista de Letras N 4, UNR, Rosario,
- VIGOTSKY, L (1933) El desarrollo de los procesos psicológicos superiores, Grijalbo, Barcelona, 1979
- _____ (1934) Pensamiento y lenguaje, Fausto, Bs.As., 1993

NOTAS

1. "En lo que se refiere a la prescripción, varios conjuntos concentraban la atención, los discursos de la escuela y los discursos de las iglesias, también el discurso de la crítica literaria y cada uno de ellos tenía una institución de producción y de control, una legitimación, un sistema de exclusiones." (Chartier - Hébrard, 1994, pág. 18)
2. "En efecto, hoy dos discursos hablan de la escuela y (desde la escuela) hablan de lectura. Uno es interno, especializado, el discurso de los profesionales o de los administradores que expresan los fines o los medios y está situado en la evidencia de esta vocación natural: la escuela es el lugar en que se aprende a leer. El otro discurso es externo y aparentemente procede de portavoces del gran público, como la prensa, los medios de difusión, sólo que está cargado de una sedimentación discursiva a caso secular. Este discurso juzga: la escuela fracasa en su tarea o no fracasa, traiciona o no traiciona sus compromisos, enseña o no enseña como hay que enseñar y lo que hay que enseñar. Hace leer o no hace leer, hace leer bien o hace leer mal. Pues la paradoja de los discursos que nacen en el seno de la escuela (sobre la lectura o sobre otros temas) consiste en que dichos discursos expresan una norma que no les pertenece, que corresponde a un consenso social más amplio que el del ministerio o el de los profesionales de la pedagogía" (Chartier - Hébrard, 1994, págs. 249 y 250)

ESTUDIO LÉXICO-SINTÁCTICO: LA PREPOSICIÓN EN EL COMPLEMENTANTE LOCATIVO DE LAS INTERROGATIVAS PARCIALES

MARÍA SUSANA FREIDENBERG

Presentación:

El trabajo que se expone a continuación, se desarrolla en el marco de una investigación más amplia que forma parte de la tesis de Maestría en Teoría Lingüística y Adquisición del Lenguaje, con sede en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

La primera parte, constituye en realidad una investigación de índole teórica acerca del estudio de la preposición como categoría; en tanto que en la segunda parte, se continúa con la investigación de la temática que se presentara en el volumen 4, año 1996 de esta Revista: la adquisición de las cláusulas interrogativas.

Se expondrá esta temática desde la perspectiva de una Teoría Lingüística y de una Teoría de Adquisición del Lenguaje: la Gramática Generativa (G.G.).

Primera Parte:

Las categorías: punto de partida para el estudio de la gramática de las estructuras.

Algunas propiedades léxicas de las categorías

Para comenzar, trataremos brevemente las principales propiedades léxicas que permiten establecer diferencias significativas para las categorías, en especial señalando la relevancia para una teoría de adquisición del lenguaje, ya que la segunda parte de este trabajo se refiere a ciertas características en la adquisición de las cláusulas interrogativas. Para ello reseñaremos, a grandes rasgos, la argumentación presentada en Ouhalla (1991)¹

Tradicionalmente las categorías se dividen en dos grupos: "abiertas" y "cerradas". La clase abierta contiene las principales categorías lexicales: V, N, A y P, categorías substantivas. A la clase de

las "cerradas" pertenecen categorías como COMP., INF., AUX., DET., etc., categorías funcionales.

Ouhalla cita a Edmonds, J. (1985), quien señala dos propiedades, ampliamente reconocidas por la literatura, como las más importantes para diferenciar ambos tipos de categorías:

- (a) Sólo las categorías abiertas tienen gran número de miembros en el diccionario de una lengua
- (b) La creación consciente de nuevos ítems lexicales por los hablantes sólo está permitida en las categorías abiertas.

Estas diferencias son interesantes si se considera el aspecto de la adquisición. Tsimpli y Ouhalla (1990) sugieren que las categorías cerradas - funcionales- son determinadas por la G.U., mientras que para las categorías abiertas -léxicas- existiría un módulo autónomo de la mente-cerebro (el sistema conceptual), independientemente de la GU. Así se establece una distinción entre dos nociones del lexicón, un lexicón gramatical que pertenece al sistema cerrado de la G.U. y un lexicón mental que constituiría el sistema conceptual abierto.

Las categorías funcionales

Ouhalla, op. Cit., señala otras propiedades distintivas como base para hallar propiedades gramaticales más relevantes. Caracteriza a las categorías funcionales por la presencia de las siguientes propiedades léxicas:

- (a) Las categorías funcionales carecen de selección-s(emántica)

La selección-s es privativa de las categorías léxicas y se refiere a la capacidad que las mismas poseen de asignar rol temático a los argumentos que seleccionan. Así el verbo "pasar" de la oración que en lo sucesivo tomaremos como tipo

(1i) *El 54 pasa por la calle 9 de julio*

tiene una red temática con dos roles que corres-

ponde al número de argumentos que toma : sujeto y locativo. Señalemos aquí, un aspecto que desarrollaremos en lo sucesivo: el concerniente al hecho de que, en realidad, es la preposición la categoría léxica que asigna el rol temático de locativo ya que de manera componencial con el verbo atribuye el significado de movimiento a la cláusula que estamos considerando. Obsérvese el contraste de significado que la omisión de la preposición *por* provoca:

(lii) *El 54 pasa la calle 9 de julio.*²

La omisión de la preposición en esta segunda ocurrencia es la que transitiviza al verbo pasar, de manera tal que el caso acusativo no necesita la presencia de la preposición.

Los datos relevados en gramáticas infantiles revelan que en la construcción de la interrogativas parciales orientadas hacia el locativo se omite la preposición:

(liii) *¿Dónde pasa el 54?*

Una explicación sería que el complementante queda fuera del ámbito de la oración y dado que no posee caso, no necesita de la preposición. Es la huella -Qu la que posee el rol temático de locativo y se lo transfiere a su antecedente, el constituyente-Qu.

De esta manera, que un ítem lexical dado sea un sustantivo o una categoría funcional dependerá de si tiene capacidad o no de asignar un rol temático. En nuestro ejemplo (li), la preposición tiene tal capacidad, lo cual la identifica con las categorías léxicas.

(b) Las categorías funcionales poseen propiedades de selección-c(ategorial)

Chomsky (1986b) señala que los ítems léxicos, en particular los sustantivos, son también léxicamente especificados por selección categorial, es decir, selección en términos de categorías sintácticas. Así un verbo como *guardar* selecciona-c como complemento a un SP. Sin embargo es predecible que un locativo se realice como SP. Sobre esta base, Chomsky (1986b:p.86) concluye que la selección-c puede ser eliminada por completo del lexicón ya que el rol que desempeña es redundante.

Por el contrario, las categorías funcionales tienen propiedades de selección-c que lejos de ser redundantes, desempeñan un rol crucial al determinar las propiedades estructurales de construcción, que a veces, originan a nivel de la estructura de superficie ciertas propiedades que caracterizan a las lenguas en determinadas tipologías. Por ejemplo, se sostiene que la diferencia en las propiedades de selección-c de CONC. y TPO. en las lenguas de orden VOS y SVO es la que causa la diferencia

superficial del orden de palabras entre los dos tipos de lengua, así como también otras diferencias tipológicas.

Esta propiedad (selección-c) es pues exclusiva de las categorías funcionales. La selección opera en término de categorías sintácticas respecto de las categorías funcionales y en término de categorías semánticas respecto de las substantivas.

(c) Las categorías funcionales poseen propiedades de selección-m(orfológica), sin considerar si son ligadas o libres. La propiedad de selección-m de la categoría ligada incluye, primero la información de que la categoría en cuestión es afija, y segundo, especifica la naturaleza del elemento al que se puede unir. Por otra parte, las propiedades de selección-m de las categorías libres incluyen la información de que la categoría en cuestión es no-afija y en consecuencia no necesita unirse a otra categoría.

Aunque en principio podamos acordar con la posibilidad de que las categorías substantivas también tengan propiedades de selección-m, Ouhalla 1991:203, nota 8, señala que, sin embargo, es probable que las substantivas carezcan totalmente de propiedades de selección-m dado que serían los afijos tanto flexivos como derivacionales los que ejercen restricciones de selección sobre los elementos a los que se ligan. Como los afijos flexivos, los afijos derivativos también pertenecen a la clase de las categorías funcionales.

Esta propiedad léxica de las categorías funcionales permite aislar un conjunto específico de categorías léxicas que representan los parámetros por los que difieren las lenguas (i.e. las diferencias en las propiedades de selección-m de los elementos de la NEGación, son causa de cierto cruce lingüístico en cuanto a las diferencias en el orden de palabras en las cláusulas negativas) y podemos decir que representa la propiedad léxica principal de las categorías funcionales.

(d) Las categorías funcionales tienen rasgos gramaticales.

Por rasgos gramaticales entendemos los rasgos-phi de Chomsky 81 (persona, número, género) asociados con los elementos de CONCORDANCIA, los rasgos de tiempo (+pasado/futuro) asociados con TIEMPO, los rasgos (+CU) asociados con elementos COMPLEMENTANTE y DETERMINANTE, los rasgos de caso [(+Nominativo), (+Acusativo)] asociados con los elementos CONCORDANCIA con el sujeto (Conc.-S) y CONCORDANCIA con el objeto (Conc.-O).

Las categorías funcionales también están es-

pecificadas para los rasgos categoriales, es decir [+V] [+N] que como el resto de los rasgos gramaticales cumplen un rol fundamental en la determinación de los procesos gramaticales, en particular el movimiento.

Las categorías funcionales tienen pues rasgos-f los que les permiten entrar en relación de "concordancia" y entre ellas, de manera especial, asignar caso.

Como vimos, son rasgos-f todas las marcas de concordancia, en particular la de caso pero también la de complementante, puesto que el tipo de complementante define la función completiva o interrogativa de una oración. (Hay diferentes tipos de oraciones: declarativas, yusivas, interrogativas, etc. Esto se capta en el complementante). Veremos más adelante que la preposición es asignadora de caso, lo cual la acerca a las categorías funcionales.

Señalemos para concluir que las tres propiedades léxicas reseñadas para las categorías funcionales permiten dar cuenta de las variaciones paramétricas y explicar ciertos aspectos en el proceso de aprendizaje. Podemos pensar "*las categorías funcionales como constituyendo un lexicón cerrado y pequeño cuyos miembros están determinados por la GU. Cada miembro posee un conjunto de información léxica relevante asociado con él, cuyos valores son abiertos. Así, el proceso de aprendizaje constaría de dos pasos. El primero es identificar los elementos que corresponden a cada una de estas categorías en una lengua dada, y el segundo, es determinar las propiedades léxicas de cada uno de estos elementos sobre la base de la evidencia positiva. En este contexto, esto significa el proceso de determinar las propiedades de selección-c y selección-m, y de fijar los valores correctos de los rasgos gramaticales relevantes.....Al restringir las categorías sujetas a variación paramétrica a un conjunto finito de categorías (funcional/ cerrado), y al restringir las dimensiones de la variación a una clase restringida de propiedades léxicas (propiedades de selección-c, de selección-m y de rasgos gramaticales) la teoría de parametrización que emerge es intrínseca y altamente restringida*". (Ouhalla, 1991).

Las Categorías léxicas

Según ya hemos adelantado, las cuatro categorías léxicas que se consideran en literatura clásica son el verbo, el nombre, el adjetivo y la preposición. Múgica (1996)⁴ explicita el por qué no se incluye al adverbio o bien por qué son tan pocas las categorías léxicas. Señala que desde el punto de vista sintác-

tico, una respuesta puede ser que el N, A, V y P pueden proyectarse y desarrollar un sintagma. Una segunda respuesta, en la que prevalece lo semántico por sobre lo sintáctico, es que las cuatro categorías léxicas mencionadas poseen referencia, es decir, denotan por sí mismas.

Una caracterización de este tipo de categorías puede hacerse desde una concepción componencial. Las mismas no se presentan como elementos primitivos, sino como compuestos de rasgos categoriales mayores y menores.

Chomsky (65) en "Aspects of the Theory of Syntax" sugiere que las categorías sintácticas no deberían ser unidades primitivas sino que están compuestas por rasgos primitivos categoriales.

En "Remarks on nominalization" (70) propone que las cuatro categorías de palabras principales - Verbo, Adjetivo, Nombre y Preposición - pueden analizarse como complejos de sólo dos rasgos sintácticos binarios, a saber: [+N] [+V]. Según esta propuesta, las cuatro clases de palabras principales se descompondrían en grupos de rasgos de la siguiente manera:

Nombre	[+N,-V]
Verbo	[+V,-N]
Adjetivo	[+V,+N]
Preposición	[-V,-N]

Por su parte, Radford (88)⁵ señala que la descomposición de las categorías en rasgos permite captar generalizaciones supercategoriales: i. e. generalizaciones que se extienden a través de más de una categoría. Por ejemplo en inglés sólo los Verbos y las Preposiciones llevan complementos SN (objetos directos SNs), no los Nombres o los Adjetivos. Al descomponer las categorías en grupos de rasgos categoriales se logra un nivel más alto de generalidad (y adecuación explicativa) ya que se logra captar la intuición de que los Verbos y las Preposiciones forman una clase natural, una especie de supercategoría en virtud de que comparten el rasgo (-N) (a pesar de que por supuesto varían respecto del rasgo (+V). Podemos decir que sólo los complementos -N llevan complementos SN en inglés.

El análisis de rasgos propuesto nos permite definir una supercategoría como un grupo de categorías que comparten un subconjunto de rasgos (por ej. un rasgo).

- (i) una supercategoría de categorías +V, que comprende V y A.
- (ii) una supercategoría de categorías -V, que comprende N y P.
- (iii) una supercategoría de categorías +N, que

comprende N y A.

(iv) una supercategoría de categorías -N, que comprende V y P.

Como vemos, el Nombre y el Verbo no comparten ningún rasgo; el Adjetivo comparte el rasgo [+N] del Nombre y [+V] del Verbo: concuerda en género y número respectivamente; Adjetivo y Verbo comparte [+V]; la Preposición comparte con el Nombre [-V] y con el Verbo [-N]; preposición y verbos rigen

Luego es a través de la descomposición de las categorías en rasgos que podemos captar las diferencias y similitudes entre ellas.

La preposición: ¿Categoría léxica o funcional?

De acuerdo con la caracterización por rasgos binarios que efectuáramos en el apartado anterior, la preposición quedó definida como el miembro negativo, sólo caracterizado por la negación de los rasgos

P: (-V, -N)

En este sentido, es que decimos que posee las características comunes a las categorías léxicas y las ubicamos dentro del conjunto de éstas. Pero, según adelantásemos, la preposición presenta una situación que a la vez la separa de las categorías léxicas y las acerca al grupo de las categorías funcionales ya que presenta un rasgo -F(uncional): el de caso. Múgica 96: 16 (op. cit.) ejemplifica claramente esta característica al presentar los datos que reproduzco como (2i) y (2ii):

(2.i) * (e) la reunión me encontré con mi amiga.

(2.ii) * En (e) me encontré con mi amiga.

La agramaticalidad de ambos ejemplos se debe al hecho de que la omisión de la preposición impide la asignación de caso oblicuo, que es el que asigna la preposición. Estos dos casos revelan además, la imposibilidad de elidir en un SP tanto el núcleo como el complemento.

"La preposición está, por ello, en una posición intermedia entre categoría-F y categoría-L. El estudio de la preposición en lenguas como el español..., exige una determinación de las diferentes ocurrencias de la misma, que en síntesis va desde la situación en que es una categoría-F exclusivamente (por ejemplo en los casos en que la preposición aparece obligada por la estructura y por ello desemantizada) a los casos en que la P está en la confluencia de los dos valores, el léxico y el funcional. La P, entonces, establece de una manera u otra, una interrelación entre entidades, y se comporta como un predicado". (Múgica 96:16)

Segunda Parte:

Acerca de las hipótesis; metodología de la obtención, descripción y análisis de los datos.

La relevancia de los "datos".

La lingüística generativa chomskiana se plantea como una lingüística cognitiva cuyo fin último es, quizás, la caracterización de la Gramática Universal y la competencia lingüística, aunque como teoría de adquisición que es resulta prescindible el relevamiento, descripción y análisis de "datos" en función de las hipótesis de adquisición que se planteen.

Tal como manifestara Noam Chomsky en el Seminario "Lingüística, Filosofía y Psicología: Los mundos teóricos del debate contemporáneo", dictado en la Universidad de Buenos Aires en noviembre de 1996, el estudio la investigación acerca de la Gramática Universal no puede separarse de la investigación sobre adquisición del lenguaje, ya que "ésta última pondrá al descubierto cómo es el desarrollo desde un estado inicial a uno final, pasando por los estados intermedios".

En efecto como sostienen Lust, Bárbara; et. al.⁶ "Toda evidencia empírica de la competencia gramatical debe derivarse del análisis de la actuación lingüística desde el momento en que no hay acceso empírico directo a la competencia gramatical. Toda actuación lingüística, por otro lado, debe reflejar la competencia gramatical hasta cierto punto de definición. Asumimos aquí que el resultado metodológico esencial no se encuentra en la distinción competencia/actuación que es lógicamente necesaria, sino en las características del mapeo de ese plano desde el análisis de la actuación hacia el análisis de la competencia".

Acerca de la metodología.

La población.

Participaron de este estudio niños cuyas edades se encuadran entre los tres y los cinco años, única variable de base considerada en este estudio. No obstante, cabe consignar que pertenecen en su gran mayoría a un nivel socio-económico medio, si tenemos en cuenta la información relevada en cuanto al nivel de escolaridad y al nivel ocupacional de sus padres. Este dato puede resultar relevante para un futuro estudio, a la vez que resulta sugerente en esta investigación si consideramos la importancia que el imput lingüístico tiene a la hora de analizar los procesos de adquisición de la lengua materna.

Los instrumentos de diagnóstico.

Este estudio se llevó a cabo con datos obtenidos de distintas fuentes: Proyecto de Investigación y Desarrollo "El lenguaje del niño en edad preescolar" dirigido por la Dra. Zulema Solana, datos del Centro de Estudios Adquisición del Lenguaje y tomas personales realizadas en el Jardín de Infantes "Capullitos" y la Escuela Dante Alighieri, ambos de la ciudad de Rosario.

Las pruebas para medir la producción infantil se desarrollaron con la siguiente metodología:

(a) Grabación y transcripción completa de las conversaciones mantenidas con los niños en el ámbito familiar y escolar por parte de los integrantes del P.I.D. mencionado anteriormente.

(b) Escucha por parte del docente y colaboradores de las preguntas formuladas por los niños en el ámbito escolar y posterior registro en una ficha que le suministrara el investigador.

Encuadre de la investigación: formulación de hipótesis.

A continuación delineamos los ejes de la misma, antes de abordar la temática específica que nos ocupa, la constitución del complementante en las cláusulas interrogativas orientadas hacia el locativo.⁷

Desde lo empírico se ha observado que la adquisición de las cláusulas interrogativas de desarrolla en diferentes etapas. Radford (1994), sobre la base de los datos presentados por Klima y Bellugi, menciona tres etapas en el desarrollo de la interrogación en niños de habla inglesa, tomando como parámetros factores de orden y diferentes representaciones de las estructuras para cada etapa.

En esta investigación se adopta también la división en tres etapas considerando dos variables diferentes:

(a) Orden de constituyentes en las interrogativas totales

(b) Desarrollo del Sintagma Complementante en las interrogativas parciales.

Etapas I: 3 a 5 años⁹ Jardín y Preescolar de la oralidad⁸

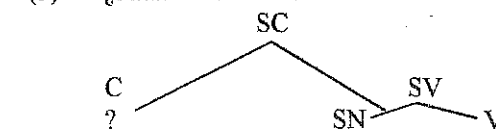
Etapas II: 6 a 8 años Primer Ciclo EGB de la construcción de la lengua escrita.

Etapas III: 9 a 11 años Segundo Ciclo EGB hacia el modelo adulto de la lengua escrita 12 a 13 años Primeros años del Tercer Ciclo

Considerando la primera de las variables, en la generación de las interrogativas totales las gramáticas de los niños cumplimentarían los siguientes pasos:

Etapas I: Orden no marcado (S-V) de las enunciativas. Predominio de las dislocaciones sobre los movimientos. Durante esta etapa la identificación de estas estructuras se produce mediante rasgos fonológicos¹⁰

(3) ¿Juan viene a comer?



Morfema suprasegmental realizado con entonación ascendente.

Etapas II: S-V/V-S Emergen estructuras con movimientos. Durante esta etapa se agrega la identificación sintáctica que permite al rasgo (+Qu) ser visible en Estructura -S en virtud del orden de palabras (inversión del orden S-V en español / de auxiliares en el inglés), aunque predomina la identificación fonológica.

Etapas III: Predominio del orden V-S. Durante esta etapa predomina, en las producciones en lengua escrita, la anteposición del verbo, siendo el parámetro más utilizado en las estructuras interrogativas totales el orden V-S. En consecuencia se produce una identificación de estas cláusulas tanto para la comprensión como para la producción, sobre la base de rasgos tanto sintácticos como fonológicos.

Teniendo en cuenta la segunda variable, esta parte del trabajo se orienta a la búsqueda de datos que nos permitan acercarnos a la descripción del conocimiento lingüístico del niño en lo que atañe a la constitución del complementante locativo de las interrogativas parciales. En particular, nos interesa observar ciertas particularidades que revela la observación de los datos con respecto al uso o no que los niños realizan de las preposiciones que acompañan al adverbio donde en el complementante en cuestión. Esto nos permitirá además, observar el comportamiento de las preposiciones como categorías léxicas en algunos casos y como categorías funcionales en otros.

Se adelanta la siguiente hipótesis respecto del desarrollo del sintagma complementante. En la primera etapa a la que hicimos referencia en el apartado anterior, se observa la ausencia de preposiciones en el complementante con sentido locativo.

Durante esta etapa el niño posee especificado en su gramática el rasgo (+ locativo) "dónde" el cual aparece en el complementante, generalmente sin preposición. Las pocas preposiciones que aparecen son "a" usada no con la idea de direccionalidad sino con sentido de permanencia, y "de", "desde" y "hasta" que como veremos agregan a su significado léxico, un significado eventivo con el rasgo (+definitud).

Sería prematuro afirmar que se pueda mantener para esta cuestión, la misma separación en etapas que hemos asumido respecto de las características sintácticas del orden S-V en las cláusulas interrogativas totales. No obstante, las enunciamos como hipótesis a corroborar o reformular en función de un futuro relevamiento de datos a realizarse en una población con otros índices para la variable "edad".

Etapas II: Incorporación de ciertas preposiciones sobre la base de características léxicas. El rasgo (+locativo) va adquiriendo propiedades semánticas particulares que nos permiten identificar alguna de las subclases de complementantes locativos que presentamos luego.

Etapas III: Incorporación de las preposiciones en el SC. Se produce la saturación del sistema conceptual del complemento locativo con la estructura *preposición + donde*.

Nos detendremos pues en el sintagma interrogativo que se caracteriza por presentar el rasgo categorial de adverbio locativo ("donde"). Quedan excluidos los complementantes constituidos por adverbios tales como *cuándo*, *cómo* y *cuánto*. Como rasgos semánticos cada uno de ellos presenta propiedades particulares. *Dónde* posee un significado *locativo*, *cuánto* uno cuantificacional, *cuándo*, temporal y *cómo*, modal.

El sintagma interrogativo "donde", como así también *cuándo* puede ir precedido de preposición. No tienen esta posibilidad los otros adverbios *cómo* y *cuánto*. Esta característica, la presencia o ausencia de preposición en el complementante, es la que examinaremos a continuación.

El complementante con valor locativo de las interrogativas parciales. Caracterización por rasgos de las preposiciones.

Subclases de complementantes locativos

(I) *Permanencia*. Esta subclase está conformada por el adverbio *dónde*, solo o bien precedido de la preposición "en". La presencia de la misma es facultativa y son varios los autores que consideran

un pleonismo la secuencia (*en*) *donde*¹¹

La preposición "en", tal como señala Gili Gaya¹², marca el predominio de la idea de permanencia o reposo tanto si se refiere al espacio como al tiempo. Mientras "a", tal como veremos luego, establece la idea de dinamismo, *en* es la preposición de las relaciones estáticas. Como veremos, a menudo los niños utilizan en sus construcciones la preposición *a* en lugar de *en* en la formulación de las interrogativas.

(4) ¿*a dónde* me siento? (Agustín: 3;4)

(5) ¡Ay! ¿*A dónde* falta esto? (Lara 4;2)

(6) -¿Y este *a dónde* va? (Refiriéndose a la pieza de un rompecabezas) (Ornella 3;9)

En su Tesis Doctoral "El proceso de Alfabetización en niños pequeños: diferencias socioculturales" María Borzone de Manrique también observa que es frecuente, en el grupo de niños cuyas edades coinciden con la aquí estudiadas, la sustitución de la preposición "a" por "en" y transcribe la siguiente encuesta tipo:

E: ¿*A dónde* fuiste?

N: *En* el corso, *en* el carnaval

E: ¿*A dónde* van?

N: *En* la costanera."

Como vemos, lo llamativo es que la sustitución a la que se alude se da en las respuestas y de manera inversa.

Además, cabe observar que si bien en las desgrabaciones se percibe la preposición *a* separada del adverbio, hay muchos casos en que se usa *adónde*:

(7) ¿*Adónde* vive Agus? No sé *adónde*, papá. (Valeria 4;9)

Este complementante aparece en las cláusulas interrogativas con verbos de estado (situaciones estáticas), proceso (situaciones dinámicas), acción, experimentación y locativos.

Presentamos algunos otros datos seleccionados al azar de la muestra relevada en los que se omite la preposición en el complementante locativo que indica permanencia:

(8) ¿*Dónde* está la pasta que limpia dientes? (Agustina 2;9)

(9) La zapatiza ze la mojé y yo , y yo *donde* estaba ahí , ¿ *dónde* estaba al lado tuyo?. Me pinté (Agustina 2;9)

(10) Zi. ¿ *Dónde* lo vendieron este conejito y los chiquititos ? . (Agustina 2;9)

(11) Pero ¿ *donde* duermen?. ¿Arriba o abajo?. (Lionel 3;8)

(12) ¿*Vos donde* vivís?. (Priscila :4;2)

(II) *Dirección*. Las preposiciones que indican esta propiedad son: *a*, *hacia*, *para*, etc. Presentan el rasgo (+ direccionalidad).

Tal como se señala en las Gramáticas Tradicionales, en su uso más frecuente "a" expresa fundamentalmente la idea de movimiento material o figurado, pero cuando se desea expresar una dirección aún más indeterminada se utiliza "para", preposición cuya marca prominente es la dirección del movimiento. Hanssen¹³ es quien observa que esta indeterminación impide que se use "para" con verbos que significan o indican el final del movimiento, como por ejemplo el verbo "llegar"

(13) **Llegaremos para Rosario./ Llegaremos a Rosario.*

Son frecuentes en las cláusulas enunciativas con los verbos locativos y de acción. Prácticamente no aparecen en las producciones interrogativas infantiles de la primera etapa.

Algunos datos:

(14) ¿*A dónde* va mi papá?. (Ornella: 4;9)

(15) ¿*A dónde* va el tren? ¿ *va a* Buenos Aires?. (Sofía: 5;6)

(16) ¿*A dónde* mira mi casa, al río? (Nicolás: 4;5)

(III) *Límite*. La presencia de la preposición es en este caso obligatoria El complementante está constituido por la preposición más el adverbio locativo : *de dónde*, *desde dónde*, *hasta dónde*.

De, *desde* unidas al adverbio *dónde* señalan el origen o procedencia y junto con la preposición *hasta* definen el límite en el movimiento del locativo. Esta subclase de complementante locativo se caracteriza pues por presentar el rasgo (+ definitud) También se presentan en construcciones con verbos locativos y de acción

(17) ¿*Hasta dónde* me querés? . (Irene: 3;9)

(18) ¿*De dónde* nacen los bebés?. (Sofía 5;6)

(19) ¿*Desde dónde* viaja papá noel?. (Bárbara: 4;9)

(20) ¿*De dónde* se tiró del trampolín? (Lionel: 3;8)

(21) ¿*De dónde* sale el cuco? (Ornella: 4;9)

(IV) *Movimiento o tránsito*.

Expresa la relación local de una manera más vaga que las preposiciones de (III). Son frecuentes en construcciones con verbos de acción, experimentación, proceso, estativos y locativos. Incorporan el rasgo (+Movimiento) a través de la preposición *por*.

Algunos datos

(22) ¿*Por dónde* sale agua? (Bárbara: 4;9)

(23) ¿*Por dónde* puedo pasar, por la cocina? (Bárbara: 4;9)

(24) ¿*Dónde* caminaste?, yo con mi mamá camino por la pared. (Irene: 3;9)

(25) ¿*Dónde* sale el sol,... no me acuerdo? (Nicolás: 4;5)

(26) ¿*Dónde* entra el ruido?

(27) ¿*Dónde*, por la oreja? (Priscila: 4;2)

Conclusiones:

En la primera parte de este trabajo hemos efectuado un recorrido teórico de la preposición teniendo en cuenta sus rasgos categoriales. Destacamos que presenta rasgos que la inscriben en el grupo de las categorías léxicas (-V, -N) y rasgos que la acercan a las categorías funcionales (Caso). El estudio que presentamos en esta parte, nos facilitó el soporte teórico necesario para fundamentar la respuesta que más adelante se explicita respecto de algunos interrogantes planteados.

En la segunda parte nos abocamos al estudio de la actuación lingüística con el propósito de aportar alguna "evidencia empírica" de la adquisición de la competencia gramatical en cuestión. Se postularon tres etapas en el desarrollo de las cláusulas interrogativas, tomando distintas variables de análisis para las interrogativas totales que para las parciales. La primera variable, que considera factores de orden en las cláusulas interrogativas totales, sólo fue comentada brevemente a los efectos de enmarcar la presente investigación. En cuanto a la segunda variable, la constitución del complementante de las cláusulas interrogativas parciales, la selección y examen de la muestra aleatoria de la población encuestada puso de manifiesto que si bien los niños cuyas edades oscilan entre los tres y cinco años no *optan* en sus producciones por el empleo de cláusulas interrogativas¹⁴ con preposición en el complementante locativo, sí han incorporado el rasgo (+locativo) propio del adverbio *dónde*. Lo que aún no ha emergido parecen ser los rasgos semánticos que caracterizan a las diferentes subclases de locativos. En el subtipo I se subsumen los subtipos II (+direccionalidad) y IV (+ movimiento). Cabe observar que en los pocos casos que usan una preposición no pueden establecer contrastes entre ellas (uso indistinto de "a" y "en").

Teniendo en cuenta que los niños no eliden la preposición en el complemento locativo de las cláusulas enunciativas (esto provocaría, en el caso que le asignemos la misma interpretación, una ocurrencia agramatical dado que el caso oblicuo no

podría ser asignado al faltar la proposición) una pregunta que podemos formularnos, a la luz de los datos observados, es por qué motivo no ocurre lo mismo cuando se elide la preposición en el complementante para la formulación de la interrogativa correspondiente a excepción del caso de las preposiciones que expresan límite -subtipo III-.

Una posible respuesta, más descriptiva que explicativa, sería que la paulatina incorporación de las preposiciones en el complementante con valor locativo depende, según señalamos, de la incorporación de los distintos rasgos semánticos de cada subclase de locativo, y este aspecto, probablemente tenga que ver más con el lexicon mental (sistema conceptual abierto) que con el gramatical. Sólo en aquellos casos en que la preposición agrega el rasgo (+ definido), subtipo III, se usa la preposición en el complementante locativo de las interrogativas parciales¹⁵.

Es en "las restricciones en el curso de la adquisición donde se encuentra la evidencia de que la adquisición se refleja todo el tiempo. Por ejemplo, si niños muy pequeños no eligen ciertas opciones para la variación lingüística específica, la variación por la que optan niños mayores podría dar prueba de la existencia de un obstáculo en el proceso de adquisición del lenguaje. En algunos casos, esperaríamos que los niños más pequeños (más cercanos al estado inicial) fueran más restrictivos en sus opciones lingüísticas que los niños mayores.

Finalmente, la búsqueda de este paradigma requiere que tales obstáculos observados en el lenguaje infantil deban ser necesariamente relacionados con factores gramaticales hipotetizados y con la lingüística teórica"¹⁶

BIBLIOGRAFÍA

- Borer, H. and Wexler, K. (1987): The maturation of syntax. En: T. Roeper and E. Williams eds. 1987
- Borzzone de Manrique, María (1996): Tesis de Doctorado *El proceso de alfabetización en niños pequeños: diferencias socioculturales*. Universidad de Buenos Aires.
- Brucart, José M. (1993): Sobre la Estructura de SCOMP en Español. En: *Sintaxis teoría i perspectives*. Lleida, Pagès, A. Viana ed.
- Fernández Lagumilla- Anula Rebollo (1995): *Sintaxis y Cognición*. Ed. Síntesis. Madrid.
- Freidenberg, María Susana (1996): Consideraciones sobre algunas peculiaridades en la adquisición de cláusulas interrogativas. En: *Revista de Letras* N°4. U.N.R. Editora. 1996:157-163.

- Gili Gaya, Samuel: *Curso Superior de Sintaxis Española*. Bibliograf. VOX. Barcelona. Décimoquinta edición. 1994
- Lust, Barbar, Yu-chien, Flynn, Suzanne: What children know: Methods for the study of first language acquisition. En Lust, B. (Ed.) *Studies in the acquisition of Anaphora*, Vol. II, pp. 271-356. D. Reidel Co., 1987
- Masiá Canuto, María Luisa: *El complemento circunstancial en español*. Universitat Jaume I. Colección "Verbum", 5. Barcelona. 1994
- Múgica, Nora (1996) *Cuaderno 3: Las categorías*. La Gramática Generativa: el modelo de Principios y Parámetros. Serie: Estudios de Teoría Lingüística. C.E.L.T. Facultad de Humanidades. U.N.R. Editora.
- Ouhalla (1991): *Functional categories and parametric variation*. Londres, Routledge.
- Radford, A. (1988): *Transformacional syntaz: A first course*. (2° de.). Nueva York: Cambridge, University Press.

NOTAS

- Ouhalla (1991): *Functional categories and parametric variation*. Londres, Routledge.
- Múgica, Nora, en el Seminario de Teoría Léxica desarrollado en el marco de la Maestría en Teoría Lingüística y Adquisición del Lenguaje (octubre de 1996, Facultad de Humanidades y Artes de la U.N.R.), analizaba el nivel de representación léxico-conceptual de las categorías léxicas y destacaba las alternancias de verbos de movimiento con preposición que pueden aparecer transitivizados.

El camillita caminaba por la ciudad vendiendo diarios

El camillita caminaba la ciudad.....

- Demonte (91a) cita a Fukui y Speas (1986) quienes consideran que el conjunto de las categorías funcionales está formado por Infl., Comp. y Det. que dan lugar respectivamente al sintagma de inflexión (I'), sintagma complementante (C') y sintagma determinante (D').
- Abney (1986) incorpora a las palabras de grado (núcleos que toman sintagmas adjetivales como complemento).
- La Gramática Generativa: el modelo de Principios y Parámetros, Cuaderno 3: Las Categorías. Serie Estudios de Lingüística Teórica, UNR Editora, CELT. 1996:11.
- Radford, A. (1988): *Transformacional syntaz: A first course*. (2° ed.) Nueva York: Cambridge, University Press.
- Lust, Bárbara; Chien, Yu -Chin; Flynn, Suzanne: What children know: Methods for the study of first language acquisition. En Lust, B. (Ed.) *Studies in the acquisition of Anaphora*, Vol. II, pp. 271-356. D. Reidel Co., 1987.
- Temática esbozada brevemente en Freidenberg (96a) "Consideraciones sobre algunas peculiaridades en la adquisición de cláusulas interrogativas". *Revista de Letras* N°4. Fac. de Humanidades y Artes. UNR. 1996:157-163.
- Al referimos a la oralidad y a la escritura, hacemos referencia a características estructurales propias del len-

guaje oral y del lenguaje escrito, y no al hecho de que se presente en forma oral o escrita. De allí que hayamos denominado a la etapa II "de la construcción de la lengua escrita", en el sentido que durante esta etapa el niño escribe la lengua hablada. Recién en la tercera etapa podemos decir que las producciones investigadas se construyen respetando las características que la teoría gramatical describe para las cláusulas interrogativas.

9. Por otra parte, hemos delimitado las edades que abarcan cada etapa, a los sólo efectos de establecer las relaciones entre la adquisición del lenguaje y la enseñanza de la lengua, pero estos límites deben ser considerados con flexibilidad.

10. Oleron, Pierre (1975) en "El niño y la adquisición del lenguaje", Ed. Morata, Madrid, 1980 analiza entre tantos otros, el aspecto de la sintaxis que concierne a la distinción entre enunciados afirmativos, negativos e interrogativos. Señala que en las lenguas orales la afirmación y la interrogación pueden distinguirse por la entonación. Esta distinción se adquiere precozmente gracias a la entonación.

11. Este uso sugiere una relación con el *que* de oraciones como "María preguntó *que* cuándo vendrías" analizadas por Brucart (1993). En esta bibliografía se cita la opinión de Bello (1847: 1154) para quien este complementante *que* precidiendo al pronombre interrogativo es pleonástico, si bien su eliminación conlleva un cambio de estilo indirecto a estilo directo.

12. Curso Superior de Sintaxis Española. Vox. Bibliograf. Décimoquinta edición. 1994:253-254.

13. Citado por Gili Gaya, 1994: pág 254

14. El uso de las preposiciones del subtipo II es obligatorio y los niños no parecen presentar ninguna dificultad con su empleo, aún a edad muy temprana.

15. Cuando la preposición no aparece con este rasgo la población infantil de la etapa I, la elide.

16. Lust, Bárbara; Chien, Yu -Chin; Flynn, Suzanne (1987) Op. Cit.

EL RELATIVO DONDE: ALGUNAS OBSERVACIONES RESPECTO DE SU PROCESO DE DESEMANTIZACIÓN EN LAS RELATIVAS RESTRICTIVAS.¹

LILIANA BOLLA

El objetivo y alcance del presente trabajo es describir los frecuentes usos de *donde* que ponen de manifiesto variaciones contextuales de su significado y establecer posibles alternancias con el fin de alcanzar una explicación de estos fenómenos basada en la idea de la existencia de un proceso de desemantización contextual de *donde*.

Es posible el hecho de que en diferentes contextos y situaciones oracionales este elemento sea vaciado de su significación primitiva - eminentemente locativa - representando, en cambio, diferentes aspectos semánticos que tienen una relación poco estrecha con aquel original.

Intentaré establecer agrupaciones de acuerdo con el contexto y las variaciones significacionales de *donde*, para una mejor comprensión del proceso al que he hecho referencia.

Mediante este trabajo se intentó completar un panorama iniciado en los Seminarios de Modelos I y II, que se dedicaron al análisis del fenómeno de algunos encabezadores de relativas (*en que*, *que* y *donde*)². El corpus utilizado en ambos casos se limitó a expresiones extraídas del lenguaje escrito teniendo en cuenta distintos niveles de escritura: textos periodísticos, textos formales e informales producidos por adultos y adolescentes y algunos textos de índole científica.

Para este nuevo trabajo se han extraído ejemplos exclusivamente del lenguaje conversacional, aprovechando las expresiones espontáneas de hablantes de diferente nivel de formación educativa ya sea profesionales, estudiantes y periodistas y se han tomado notas de conversaciones surgidas en ámbitos muy disímiles.

Una vez reunidos los datos, he intentado clasificarlos siguiendo el criterio de las posibilidades de interpretación de las diferentes apariciones de *donde* de acuerdo con el contexto oracional en

que aparece.

I. *Estado de la cuestión*

Al iniciar este trabajo acerca del "proceso de desemantización de *donde* en las relativas" debe tenerse en cuenta que, considerando los estudios realizados hasta el presente en español, hay dos situaciones en las que ocurren los elementos relativos:

- por movimiento sintáctico desde su posición de origen a la de ESP. de COMP.
- sin movimiento sintáctico, en los casos en los cuales - en general- el relativo pierde sus rasgos.

El primero de los casos mencionados, *por movimiento sintáctico*, incluye a relativos subcategorizados por el verbo:

1. Conocimos _{SD} [el _{SN} [hospital _O [que_i ella visitó _{h_i}]]]
2. Reconocimos _{SD} [al _{SN} [sujeto _O [al que_i entregamos las entradas en la puerta _{h_i}]]]
3. Los reconocimientos son poco frecuentes _{SP} [en _{SD} [este _{SN} [país_i _O [en que_i vivimos _{h_i}]]]

o no subcategorizados, en carácter de adjuntos:

4. Estrenaron _{SD} [una _{SN} [película _O [_{ADI} [en la que] el protagonista debe enfrentarse solo a infinidad de obstáculos]]]

Los relativos pueden tener rasgos nominales o adverbiales, ejemplo de los primeros es el relativo *que*, cuya función en la incrustada, preferentemente, es reponer un objeto o un sujeto, lugares ocupados originariamente por categorías nominales. En aquellos casos en que se le agrega un matiz adverbial se les antepone una preposición :

5. Ganaron _{SP} en _{SD} una _{SN} [situación _O en que era difícil prever que lo harían.]]]]

Los casos de **donde**, **cundo**, **cuanto** y **como** relativos, difieren en tanto son elementos cargados de rasgos semánticos ya sea de lugar o de tiempo. Su uso ocurrirá en los casos en que el antecedente de los mismos tenga carácter adverbial.

Que, particularmente, ha ido perdiendo con el transcurso del tiempo y en el lenguaje coloquial, sobre todo, los rasgos que lo hacían aparecer como un relativo con contenido semántico de alguna clase, ocupando actualmente el lugar de un elemento neutro cuyo antecedente puede ser muy variado:

6. advirtió [observadores _J que aparecían camuflados entre el resto del público .]]

7. acomodó _{SD} las _{SN} flores _O con las que _J adornaría la mesa _{h_i} .]]]]

8. le regaló [un [anillo [con el que _J se lució esa noche _{h_i} .]]]]

Las oraciones (7) y (8), resultan apropiadas para demostrar hasta qué niveles **que** ha ido perdiendo su carácter de elemento marcado por algún tipo de rasgos nominales. Los diferentes rasgos, tanto semánticos como de concordancia, de los antecedentes que aparecen en las oraciones citadas, entiendo que constituyen un claro ejemplo de la afirmación realizada. En ambas situaciones, al parecer de los hablantes, resulta necesario reponer rasgos de concordancia que no son repuestos de modo eficiente por el relativo, así las siguientes oraciones:

7. 1 acomodó [las [flores [con que adornaría la mesa .]]]]

8. 1 le regaló [un [anillo [con que _J se lució esa noche _{h_i} .]]]]

ponen de manifiesto que la opción más adecuada es la de los relativos **las que/ el que** que conservan los rasgos de concordancia, aunque la ausencia de dichos relativos no dificulta la interpretabilidad de las mismas. Sin embargo, resulta más evidente la aceptabilidad - a mi criterio - del siguiente par de estructuras:

9. se encontraron [en [la [fiesta [en la que les resultó imposible hablar _h]]]]]

10. mostraron [las [manos [en las que no había nada _h .]]]]

Las oraciones que se concluirían mediante la extracción del determinante que aporta los rasgos [+gro] y [+nro.] no son aceptadas por los hablantes, considerándolas agramaticales:

9. 1 *? se encontraron [en [la [fiesta [en que les resultó imposible hablar _h]]]]]

10. 1 *? mostraron [las [manos [en que no había nada _h .]]]]

Estos casos (9.1) y (10.1) pueden ser confrontados con las oraciones (7.1) y (8.1), ya que en ocurrencias similares la alternancia de los relativos con y sin determinante establecen la aceptabilidad de la oración. En el caso de (9.1) y (10.1), en particular, la ausencia del determinante provoca la inaceptabilidad de las mismas, en tanto que la forma relativa **con que** no requiere de la presencia de los determinantes para lograr una estructura oracional aceptable. Esta situación particular merece un trabajo específico mediante el cual resulte posible efectuar una adecuada explicación de este fenómeno probablemente relacionado con aspectos particulares de los elementos *en* y *con*.

La situación "neutra" de **que**, ha ido corriendo su uso hasta situaciones como las que se presentan a continuación.

El punto extremo del relativo **que** con una manifiesta pérdida de rasgos, es el de las incluidas introducidas por un SP, sustituido por un **que** vacío de rasgos; en estas ocurrencias, **que** se comporta como un simple elemento gramatical de enlace o conexión:

5. _{SD} Los _{SN} amigos _O que te comentaron _O que estuve con ellos .]]]]

No obstante la información que aporta el SP debe ser recuperada, como lo indica el hecho de que *con ellos* aparece en el predicado de *estar* y **que**, en el COMP. Luego, la estructura de esta oración, no puede explicarse por movimiento por el cual se haya elevado un constituyente dando lugar a una huella, teniendo en cuenta que no existe un lugar vacío o libre (el SP lo ha llenado). La hipótesis será, entonces, que no hay generación por movimiento, sino que el elemento conector se generaría *in situ* en la posición de COMP - a diferencia de las relativas por movimiento en las que la proyección anticipada ocupa la posición de Esp. de S Comp. .

I.1 El caso particular de donde

Este relativo, derivado del *ubi* latino, posee

rasgo [+loc.], y como adverbio con categoría entre funcional y semántica, es portador de rasgos sintácticos. Sus rasgos semánticos lo habilitan para aceptar y reponer, preferentemente, un antecedente que también contenga el rasgo [+loc.] Los usos en que puede ser encontrado son los siguientes:

I.1.1 Con antecedente

11. estuvo [[en [sitios [[donde_J] el paisaje estaba verdaderamente destruido _{h_i}]]]]]

12. asistió [a [[[recital [donde_J había cientos de personas _{h_i}]]]]]

Estos dos ejemplos, refieren situaciones en las que el antecedente está expreso.

I.1.2 Sin antecedente expreso

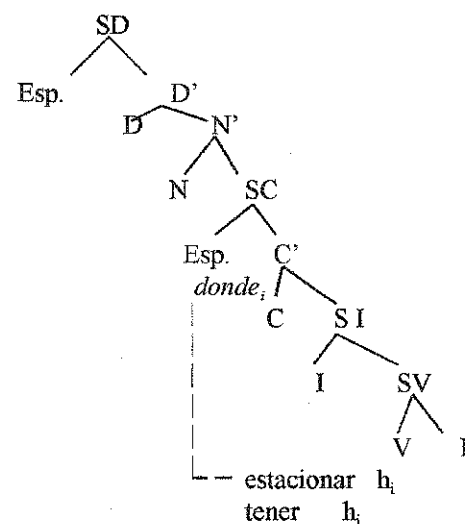
Pero también puede constituirse como introducción de incluidas adverbiales en las cuales es posible reponer un antecedente adverbial ausente en la estructura de superficie:

13. estacionó (allí) [donde_J había muy poco lugar _{h_i}]

14. expuso sus ideas (allí) [[donde_J] tendrían una recepción inesperada _{h_i}]

En los casos referidos, el licenciamiento de **donde** como elemento subcategorizado en las oraciones (12) y (13) - tengamos en cuenta que la presencia del impersonal *haber* favorece la presencia de un locativo-, y como no subcategorizado por el verbo en (11) y (14), puede explicarse a partir del movimiento.

Desde la teoría de X - barra, la representación que podría darse a los ejemplos precedentes en los que se presenta **donde**, coincidiría con la planteada en general para las relativas:



De esta manera se establece que, ya sea subcategorizado o no por el verbo de la incrustada, la aparición de **donde** en estas situaciones específicas es producto de movimiento. Pero en usos actuales ampliamente difundidos y en franca tendencia a cubrir nuevas situaciones, no son éstos los únicos casos en los cuales este adverbio aparece, siendo pertinente a este trabajo el estudio particular de aquellos que difieran de los mismos.

II. Enfoque teórico de este trabajo.

Para el análisis y explicación de los hechos lingüísticos que he considerado, debo enmarcar mis observaciones dentro de los alcances de la teoría de **Principios y Parámetros**, entendiendo que el núcleo de la misma postula una relación entre léxico y sintaxis. Este modelo plantea el hecho de que un ítem léxico selecciona los elementos que deben aparecer con él, dicha selección es una propiedad léxica denominada selección semántica.

La selección semántica es propiedad de los núcleos léxicos, estableciendo los argumentos de realización obligatoria u optativa. Pueden dividirse en aquellos seleccionados por el verbo - Complementos - y aquellos no seleccionados semánticamente - Adjuntos - Entenderemos por estructura argumental de un verbo, consecuentemente de lo afirmado anteriormente, a la proyección semántica sintácticamente relevante.

El V, entonces, asigna rol temático a los argumentos que con él deben aparecer, realizándose categorialmente cada uno de éstos en posiciones de la estructura sintagmática. Se entenderán como posiciones de argumento, aquellas en las que se asignan roles temáticos. Deberá distinguirse, además, entre argumentos externos al sintagma verbal (el sujeto, por ejemplo) y argumentos internos - aquellos que dependen de la proyección misma del verbo.

Este modelo teórico propone niveles de representación gramatical: la estructura profunda (Estr. P), la estructura superficial (Estr. S), la forma fonética (FF) y la forma lógica (FL) todos estos niveles están conectados por el Principio de Proyección que establece que los requisitos categoriales de las piezas léxicas deben satisfacerse en todos los niveles de representación. En las representaciones sólo aparecerán los elementos licenciados propiamente, es decir, cuya aparición es formalmente determinada por los elementos del contexto. De este hecho se deriva el Principio de Interpretación Plena, que establece que todo elemento en las repre-

sentaciones debe tener una interpretación para justificar su presencia.

Para representar las estructuras proyectadas por los núcleos se propone, desde Principios y Parámetros - la Teoría de X-barra, la que explicita las propiedades de las estructuras sintagmáticas.

Este Modelo presenta diferentes categorías para los elementos oracionales: las categorías léxicas se constituyen por los rasgos [N, V] considerándose:

Nombre: [+N, -V] Verbo: [-N, +V] Adjetivo: [+N, +V] Preposición: [-N, -V]

y también se consideran las categorías funcionales que seleccionan un único complemento obligatorio y no seleccionan semánticamente:

Concordancia (Conc.) Tiempo (TPO) Aspecto (Asp.) Complementante (Comp.) Determinante (Det.)

Las dependencias configuracionales dentro de las oraciones son entendidas por la Teoría de Rección y Mando- c; ambas especifican relaciones estructurales básicas entre los elementos constituyentes en la configuración. Junto con X-barra estas teorías permiten explicitar cuál es una estructura gramatical posible.

A las consideraciones teóricas antes mencionadas se agrega la teoría temática que especifica las condiciones semánticas de la relación predicado - argumento. Un núcleo, regirá a su argumento y le asignará un papel temático. Se asignará dicho papel de tres formas posibles: directamente (el argumento directo de un verbo), indirectamente (con mediación de una preposición) y por predicación (en el caso de argumentos externos).

Sumada a los conceptos brevemente referidos anteriormente, se agrega la teoría del Caso que refiere las condiciones bajo las cuales un argumento (SN) puede estar marcado casualmente para hacerse visible. La teoría de ligamiento especificará las condiciones estructurales de las dependencias referenciales.

III - Clasificación de donde según su significación contextual

He intentado clasificar los datos obtenidos siguiendo el criterio de las posibles interpretaciones que pueden darse a donde de acuerdo con el contexto oracional en que aparece. A partir de este hecho puedo ofrecer la siguiente sistematización:

III. 1 Donde con interpretación de *causa y consecuencia*

Las oraciones que aparecen a continuación refieren ejemplos en los cuales el relativo se convierte en un elemento adjunto, cuya aparición se encuentra licenciada por razones de coordinación lógica de ideas, más que como marca de subordinación o inclusión. De modo tal que el significado que donde adquiere depende de la relación que se establece entre la incrustada y la O principal más que de su antecedente o la subcategorización que proyecta el verbo.

1- _{SD}[_{el} _{SN}[hecho lamentable ocurrido _{ol} [_{Adj} donde] murieron dos jovencitas]]]]

(LT8, 7/3/97, periodista)

En esta oración el antecedente que corresponde a donde, es un sintagma cuyo núcleo es un sustantivo deverbil: "el hecho lamentable ocurrido".

El donde que aquí aparece en la superficie ocupa el lugar de un Adjunto, no siendo exigido por la subcategorización del verbo de la incluida; aunque no hay una indicación precisa de lugar, en la medida en que ni "morir" requiere tal especificación ni el antecedente lo estipula, consideré que donde ocupa el lugar de Esp. del Complementante, es decir que su ubicación deriva de movimiento sintáctico. El núcleo del SV: *murieron*, exige un solo argumento que es el de: PACIENTE, por lo tanto la consecuencia marcada por donde está dejando en claro que ha perdido su rasgo locativo asumiendo el marca de la consecuencia.

1.1 El hecho lamentable ocurrido ya que / puesto que murieron dos jovencitas

También es posible darle a la oración incrustada la interpretación de una estructura oracional cuya función es la de aposición de su antecedente, obteniéndose la siguiente oración:

1.2 El hecho lamentable ocurrido, en el mismo murieron dos jovencitas

Situación similar se ejemplifica con (2):

2- _{SD}[_{DET}[El _{SN}[atentado _{SP} [de Oklahoma _{ol} [donde] murieron ciento sesenta personas.]]]]

(LT3, 18/02/97, periodista)

Este paralelismo oracional evidencia que la pérdida del rasgo locativo es casi absoluta, siendo imposible su sustitución por elementos tales como en que, o en el cual, sustituciones que - sin resultar absolutamente agramaticales, - en opinión de ha-

blantes consultados- tampoco guardan con exactitud los mismos rasgos de significado. Resultarían, entonces, de dichas alternancias, las siguientes oraciones:

1.1- el hecho lamentable ocurrido en el que murieron dos jovencitas

1.2- el hecho lamentable ocurrido en que murieron dos jovencitas

2.1- El atentado de Oklahoma en que murieron ciento sesenta personas.

2.2- El atentado de Oklahoma en el cual murieron ciento sesenta personas.

Aparece mucho más pertinente, en estos casos la sustitución por *a consecuencia del* que

1.3- el hecho lamentable ocurrido como consecuencia del que murieron dos jovencitas

1.4- el hecho lamentable ocurrido a consecuencia del que murieron dos jovencitas

2.3- El atentado de Oklahoma a consecuencia del cual murieron ciento sesenta personas.

2.4- El atentado de Oklahoma como consecuencia del cual murieron ciento sesenta personas.

Estas ocurrencias de donde ponen de manifiesto la paulatina pérdida del rasgo [+loc], situación que reconfigura a este adverbio como un enlace, que ni siquiera ocupa el lugar de adjunto, efecto de la ausencia del rasgo semántico antes mencionado. Ejemplos semejantes a los anteriores se presentan en las oraciones que aparecen a continuación:

3- _{SD}[_{DET}[un _{SN}[ejercicio _{ol} [donde] las vértebras cervicales se masajean una con la otra]]]]

(10/02/97, prof. Gim)

4- _{SD}[_{DET}[una forma _{SP}[de proceder _{ol} [donde] la eficacia de la violencia ha provocado la caída de los valores permanentes]]]]

(LT 2, 8/2/97, Fiscal de Bs. As.)

En ambos casos ocurre una situación semejante a la anterior. La oración (3) contiene un donde cuya función es determinar y marcar una relación de consecuencia entre el antecedente - sustantivo deverbil: *ejercicio*- y la incluida. El verbo de la oración subordinada no subcategoriza el elemento donde, su aparición es licenciada por asemejarse a un adjunto. El verbo *masajear* solamente exige los lugares de Agente y Beneficiario.

La oración (4) tiene como constituyente un donde que tampoco aparece exigido por el verbo de la incluida pero que repondría la noción semántica del antecedente deverbil: _{SN}[forma _{SP}[de proceder]

Así, de la idea de "procedimiento", formulada mediante el sintagma *forma de proceder* deriva las nociones de proceso y resultado, aspectos que se manifiestan en la oración completa que incluye al antecedente y la incrustada; la inserción de donde es la que permite reconstituir esta relación ya que su reemplazo resulta imposible por una forma alternativa. De modo tal que :

4.1- * _{SD}[_{DET}[una forma _{SP}[de proceder _{ol} [en la que] la eficacia de la violencia ha provocado la caída de los valores permanentes]]]]

o bien:

4.2 * _{SD}[_{DET}[una forma _{SP}[de proceder _{ol} [por la que] la eficacia de la violencia ha provocado la caída de los valores permanentes]]]]

aparecen como menos aceptables frente a la oración originaria, que podría ser alterada solamente por una estructura como la que sigue:

4.3 - _{SD}[_{DET}[una forma _{SP}[de proceder _{ol} [como consecuencia de la cual] la eficacia de la violencia ha provocado la caída de los valores permanentes]]]]

En las oraciones (3) y (4), si reemplazáramos donde por otra forma relativa carente de rasgos, como que, el resultado serían oraciones del tipo de :

4.4 - * una forma de proceder que la eficacia de la violencia ha provocado la caída de los valores permanentes

3.1- * un ejercicio que las vértebras cervicales se masajean la una con la otra

Ambas estructuras carecen de aceptabilidad gramatical. Así, sigue siendo imposible la sustitución del elemento analizado aún anteponiendo una preposición que restituya el rasgo [+ loc.], resultarán, entonces, las siguientes estructuras:

4.5- * una forma de proceder en que la eficacia de la violencia ha provocado la caída de los valores

permanentes

3.2-* un ejercicio en que las vértebras cervicales se masajean la una con la otra

Donde resulta aceptable en el uso como una forma cuyos rasgos de significado aparecen de tal modo borrados que lo hacen apto, más que otros relativos, para reponer los aspectos semánticos de su antecedente y, en estos casos, para constituirse como una marca de la relación de *causa - consecuencia*.

5- Estamos evaluando _{SD} [_{DET} [_{SN} [posibilidades _O [donde] de pronto aparezcan datos que aclaren la situación...]]]]]
(TN, 12/03/97, Com. Fogelman)

En la oración (5), el antecedente no es una forma que derive de verbo alguno, lo que permite deducir que la naturaleza del antecedente nominal no es relevante a los fines de determinar la presencia / ausencia del relativo.

6- generó _{SD} [_D [_{un} _{SN} [desorden _O [donde] más que aclararse las cosas se complicaron]]]]]
(08/03/97, Psicol.)

En esta oración aparece un antecedente que, conectado por **donde**, establece una relación de causa - consecuencia con la incluida por éste encabezada, pueden pensarse las siguientes variantes para expresar una relación de la misma clase:

6.1 - generó _{SD} [_D [_{un} _{SN} [desorden _O [a consecuencia del que] más que aclararse las cosas se complicaron]]]]]

6.2 - generó _{SD} [_D [_{un} _{SN} [desorden _O [tal que] más que aclararse las cosas se complicaron]]]]]

Podría sugerirse que el antecedente de verbal *desorden*, en este caso, proyecta su contenido semántico en la incrustada, la que expande un aspecto derivado de la significación de dicho nombre. *Desorden* implicará un efecto que aparece especificado en el contenido de la oración incluida. Esta explicación resulta insuficiente para poder dar cuenta de por qué razón se ha preferido **donde** para manifestar dicho efecto, en lugar de otro relativo o bien por qué se evita usar el nexo consecutivo correspondiente.

Menos frecuente resulta el uso de **donde** con interpretación eminentemente causal; en el siguiente

ejemplo predomina el significado referido:

7 - desacertado _{SD} [_{DET} [_{el} _{SN} [arquero _{SP} [en los goles de Gimnasia _O [donde] opuso muy poca resistencia]]]]]

(LT 8, 3/2/97, periodista deportivo)

El elemento analizado bien podría ser sustituido por el causativo **por que**, obteniendo la siguiente estructura:

7.1 - desacertado el arquero en los goles de Gimnasia porque / ya que opuso muy poca resistencia
(LT 8, 3/2/97, comentarista deportivo)

No admisible reemplazarlo por el elemento **en que**, que produciría la siguiente estructura:

7.2 -* desacertado el arquero en los goles de Gimnasia en que opuso muy poca resistencia

En (7) el antecedente es un nombre; para reestablecer sus rasgos **donde**, en sí mismo, resulta insuficiente, por lo que debe suponerse que su licenciamiento se obtiene de otro aspecto que está referido fuera de la subcategorización del verbo de la incluida y de los rasgos aportados por el sustantivo que actúa como referente. Debemos, nuevamente, remitirnos a la totalidad de la oración, contexto en la cual **donde** opera marcando una relación, particularmente aquí, de índole causal.

Tampoco podemos incluir este caso entre los que aparecen al final de este desarrollo bajo de título de "Donde con interpretaciones locativas no habituales", dado que en aquellos veremos que **donde** está vacío de contenido semántico alguno transformándose, prácticamente, en una marca de subordinación casi equivalente a **que**.

Más corrientes son las apariciones de **donde** que expondremos a continuación.

III. 2 Donde con interpretación de medio o instrumento

El conjunto de oraciones que se reúnen a continuación considera una serie de expresiones en las que el uso de **donde** aporta otro aspecto semántico. No es subcategorizado en ninguno de los casos por el verbo de la incluida; **donde** puede interpretarse como "adjunto" en la medida en que se haga una sustitución por un relativo con significado definido, en estas estructuras oracionales puede sustituirse por: **por medio del cual**, **por el que**, etc.

resultando agramatical cualquier intento de reemplazo por la preposición **en** seguida de **que**, forma que alcanzaría para reponer el rasgo [+ locativo] que por definición tendría **donde**.

En dichas oraciones, procuraré mostrar mediante las sustituciones sugeridas la insuficiencia de reponer solamente el rasgo [+ loc.] en las situaciones en las cuales aparece **donde**:

8- _{SD} [_{DET} [_{un} _{SN} [decreto _O [que se ha conocido hace minutos] _O [en donde] el presidente ha prohibido la clonación]]]]]

(LT8, 20/03/97, periodista)

8.1- * un decreto que se ha conocido hace minutos en que el presidente ha prohibido la clonación

Es aceptable, en cambio, la forma:

8.2- _{SD} [_{DET} [_{un} _{SN} [decreto _O [que se ha conocido hace minutos] _O [por medio del que] el presidente ha prohibido la clonación]]]]]

Un hecho semejante ocurre con la oración que sigue:

9- mandé _{SD} [_{DET} [_{una} _{SN} [gacetilla _O [donde] se conmemora el recorrido del trabajo de las mujeres por conseguir las reivindicaciones]]]]]
(08/03/97, Sec. Prom. Soc. de Rosario)

9.1- * mandé una gacetilla en que se conmemora el recorrido del trabajo de las mujeres por conseguir las reivindicaciones

La única forma de sustitución que resulta gramatical es:

9.2 - mandé _{SD} [_{DET} [_{una} _{SN} [gacetilla _O [a través de la que / por la que / en la que] se conmemora el recorrido del trabajo de las mujeres por conseguir las reivindicaciones]]]]]

La incrustada de la oración (9) tampoco satisface los requerimientos semánticos cuando se intenta reponer el rasgo [+ loc.], mediante la preposición **en** seguida del **que**, en carácter de elemento neutro.

10 - _{SD} [_{DET} [_{una} _{SN} [comisión _{SP} [de control [donde] se controla la calidad de la limpieza...]]]]]

(TN, 12-3-97, vicedirectora Pcia. Bs. As.)

10.1- * una comisión de control en que se controla la calidad de la limpieza...

Es admitido un relevo que pueda restituir el sentido de "instrumento" que **donde** obtiene del contexto en el que ocurre:

10.2- _{SD} [_{DET} [_{una} _{SN} [comisión _{SP} [de control [mediante la que] se controla la calidad de la limpieza...]]]]]

11- habría _{SD} [_{DET} [_{un} _{SN} [dictamen _{SD} [la próxima semana _O [donde] se resolvería la situación de los detenidos...]]]]]

(LT 2, periodista corresponsal de exteriores)

Esta oración, en particular, puede dar lugar a interpretar el antecedente en cualquiera de los dos sintagmas que preceden a **donde**. Tanto podría interpretarse:

11.1 - habría un dictamen la próxima semana por el que se resolvería... o bien

11.2- habría un dictamen la próxima semana cuando se resolvería...

Los rasgos de significado del elemento **donde**, podrían retomar un antecedente con el rasgo [+ tiempo] o bien directamente referir al otro antecedente de carácter de verbal (dictamen). En ambos casos el verbo núcleo de la incrustada no subcategoriza la aparición de **donde**. Esta circunstancia expone la falta de rasgos identificatorios propios de **donde**, que es susceptible a aceptar más de una interpretación. Resulta difícil pensar en la gramaticalidad de una oración tal como:

11.3- * habría un dictamen la próxima semana en que / que se resolvería la situación de los detenidos.

Es posible el reemplazo por **en el que**, aunque no es explicable hasta el momento. Las sustituciones aceptables resultan ser las siguientes:

11.3 - habría _{SD} [_{DET} [_{un} _{SN} [dictamen _{SD} [la próxima semana _O [por el que / mediante el que] se resolvería la situación de los detenidos...]]]]]

12- recuerdo _{SD} [_D [_{un} _{SN} [fallo ejemplar tuyo _O [donde] reprobabas que los consumidores no participaran en eso]]]]]

(LT3, 15/04/97, periodista)

12.1- * recuerdo un fallo ejemplar tuyo en que reprobabas que los consumidores no participaran en eso

La oración que acaba de presentarse coincide con las características que se han especificado anteriormente. Cuando se produce el reemplazo de donde por el que precedido de la preposición con el rasgo [+ loc.], resulta insuficiente para funcionar como una estructura que considere los aspectos semánticos que donde absorbe del contexto.

Pero la cuestión relevante es que si es posible la variación antes mencionada de estar precedido que por los determinantes el / la, tal situación puede resumirse en el siguiente esquema:

[donde]
en que _____ en el / la que

Es decir: lo que debería explicarse es por qué donde se empareja con el relativo cuando a través del artículo / pronombre se recuperan los rasgos nominales [+ def., +gro., +nro.] del antecedente.

Las relativas encabezadas por donde equivalen, entonces, a aquellas encabezadas por que [+ rasgos [+ que]], entendiendo que dichos rasgos corresponden a aquellos que deben ser recuperados del antecedente. De este hecho, puede concluirse que donde sería entonces una forma de relativo con rasgos definidos.

Sí, en cambio, es viable el reemplazo que sigue:

12- recuerdo SD [D [un SN [fallo ejemplar tuyo] O [por el que / mediante el cual] reprobabas que los consumidores no participaran en eso]]]]

Este último ejemplo de situaciones en las cuales donde presenta una interpretación de medio, corrobora lo afirmado anteriormente respecto de la necesidad de efectuar sustituciones que respeten el aspecto específico del significado.

13- SD [D [un SN [recuerdo] O [donde ella daba detalles acerca de la relación con su papá...]]]]
(04/04/97, Psicól)

13.1 - * un recuerdo que ella daba detalles acerca de la relación con su papá...

13.2 - * un recuerdo en que ella daba detalles acerca de la relación con su papá...

13.3 - * un recuerdo a través del que ella daba detalles acerca de la relación con su papá...

Resta agregar que resulta llamativa la necesidad que se ha visto, y luego volveremos a observar, de restituir un elemento determinante dentro de los nexos por los cuales se puede reemplazar a donde.

Resumiendo lo visto hasta el momento, podemos considerar a donde a partir de una interpretación contextual, ya sea por su antecedente o su consecuente en la oración, o bien como un relativo con rasgos definidos.

III. 3 Donde con interpretación de origen

Estas formas parecen retrotraernos al uso propio del "unde" latino, dejando una referencia [+ loc.] que, si bien no repone rasgos de esta índole que comparta con sus antecedentes (en ninguno de los casos corresponden a lugares sino más exactamente a referencias locativas no habituales) manifiestan un origen (procedencia):

14 - tenemos SD [DET [un SN [sistema] SP [de salud] O [donde] vigorizamos elementos naturales para reforzar la salud...]]]]

(CVN, 27-3-97, ciudadano uruguayo)

15 - le dio SD [D [una SN [oportunidad] O [donde] puso en marcha un modelo económico con el que acordábamos...]]]]

(Canal 9, 10/03/97, W. Bunge)

En ambos casos es viable reemplazar al elemento donde por una marca que proporcione algún tipo de información referida al origen. Dicho cambio produce oraciones como las siguientes:

14.1 - tenemos un sistema de salud a partir del que vigorizamos elementos naturales para reforzar la salud...

15.1- le dio una oportunidad a partir de la cual puso en marcha un modelo económico con el que acordábamos...

Se inscribe, de este modo, un evento respecto del cual se deriva lo predicado en la incrustada que sigue al antecedente.

III. 4 Donde con interpretación temporal: tiempo o proceso

Este tipo de ocurrencias de donde parecen ser las más frecuentemente utilizadas por los hablantes. En los casos que se expondrán a continua-

ción el elemento analizado tiene un antecedente de tipo verbal, siendo esta cuestión la que motiva la posibilidad de registrar en dicha palabra un rasgo [+ durativo]:

16- esta noche va a salir la primera parte SP [P [de SN [la entrevista hecha] SP [en Niza] O [donde] Mariana Nanis habla...]]]]

(LT 8, 15/03/97, periodista deportivo)

17- hubo SC [C [cuatro SN [audiencias] O [donde] quedaba muy claro el incremento tarifario respecto de las anteriores tarifas...]]]]

(LT 2, 14/02/97, Abogado Def. Pueblo)

18-...se habla de SD [DET [una SN [entrevista] O [en donde] Cabezas habría hablado de más...]]]]

(CVN, 06/03/97, periodista)

19- fue SD [DET [una SN [entrevista sobria] O [donde] el mayor interés del juez...]]]]

(25/03/97, G. Fernández Meijide)

20 - aparece SD [DET [un SN [reportaje] SP [en una revista] O [donde] se ponen de manifiesto declaraciones de Fogelmann acerca de la participación de Yabrán...]]]]

(Canal 13, 20/03/97, W. Bunge)

Los dominios en los cuales aparece donde en las oraciones anteriores son semejantes en lo que respecta a su antecedente. Los núcleos a los que remite: *entrevista, reportaje, audiencia*, indican un proceso y así resulta que tienen en común el rasgo [+ durativo]. En tales casos es factible sustituir al elemento en cuestión por durante el / la cual, estructura que restituye el aspecto al que he hecho referencia. Consecuencia de dicha variante resultan las siguientes formas oracionales:

16.1 - esta noche va a salir la primera parte SP [P [de SN [la entrevista hecha] SP [en Niza] O [durante la cual / durante la que / a lo largo de la cual] Mariana Nanis habla...]]]]

17.1 - hubo SC [C [cuatro SN [audiencias] O [durante las cuales / durante las que / a lo largo de las cuales] quedaba muy claro el incremento tarifario respecto de las anteriores tarifas...]]]]

18.1 -...se habla de SD [DET [una SN [entrevista] O [durante la cual / durante la que / a lo largo de la cual] Cabezas habría hablado de más...]]]]

19.1 - fue SD [DET [una SN [entrevista sobria] O [durante la cual / durante la que / a lo largo de la cual] el mayor interés del juez...]]]]

[durante la cual / durante la que / a lo largo de la cual] el mayor interés del juez...]]]]

20.1 - aparece SD [DET [un SN [reportaje] SP [en una revista] O [durante el cual / durante el que / a lo largo del cual] se ponen de manifiesto declaraciones de Fogelmann acerca de la participación de Yabrán...]]]]

Los casos que se señalan a continuación, tienen como antecedentes sustantivos con el rasgo [+ tiempo] tales como: *momento, día, tiempo*. Estos son restituidos por donde que tampoco en estas circunstancias aparece subcategorizado por el verbo de la incrustada.

21- SP [P [En SD [D [este SN [momento] O [donde] la sociedad está exigiendo transparencia en las investigaciones...]]]]]

(TN, 4/3/97, Ch. Alvarez)

22- fueron anuncios hechos SD [D [el SN [día viernes] O [donde] asumió el nuevo director del Banco Municipal...]]]]

(LT 8, periodista exteriores)

23 -...estamos SP [P [en SD [D [un tiempo] SP [de descuento] O [en donde] lo más importante es que se ha iniciado el sistema de tarjeta magnética...]]]]

(30/04/97, Ite. H. Binner)

Todas estas oraciones admiten sustituir a donde por el adverbio cuando, dando las siguientes estructuras:

21.1 - SP [P [En SD [D [este SN [momento] O [cuando] la sociedad está exigiendo transparencia en las investigaciones...]]]]]

22.1 - fueron anuncios hechos SD [D [el SN [día viernes] O [cuando] asumió el nuevo director del Banco Municipal...]]]]

23.1 -...estamos SP [P [en SD [D [un tiempo] SP [de descuento] O [cuando] lo más importante es que se ha iniciado el sistema de tarjeta magnética...]]]]

En este caso particular, las oraciones citadas pueden ser reescritas en tanto aparezca la estructura en el que dicha forma restituye el rasgo [+ tiempo] que se proyecta desde el antecedente, como así también datos referidos a Conc. . Así tendremos:

22.2 - SP [P [En SD [D [este SN [momento] O [en el que] la sociedad está exigiendo transparencia en las

investigaciones...]]]]

23.2 -? fueron anuncios hechos SD[D[el SN[día viernes O[[en el que] asumió el nuevo director del Banco Municipal...]]]]

23.2 -...estamos SP[P[en SN[un tiempo SP[de descuento] O[[en el que] lo más importante es que se ha iniciado el sistema de tarjeta magnética.]]]]

Esta forma resultaría menos aceptable si se suprimiera el Det. "el", ya que las oraciones producidas con esta variación se verifican como dudosamente aceptables para los hablantes que las conocen:

21.3 -? SP[P[En SD[D[este SN[momento O[[en que] la sociedad está exigiendo transparencia en las investigaciones...]]]]

22.3 -? fueron anuncios hechos SD[D[el SN[día viernes O[[en que] asumió el nuevo director del Banco Municipal...]]]]

23.3 -? ...estamos SP[P[en SN[un tiempo SP[de descuento] O[[en que] lo más importante es que se ha iniciado el sistema de tarjeta magnética.]]]]

Es razonable pensar que el motivo que legitima y exige la aparición del Determinante está relacionado con el carácter no adverbial que posee **que**, que tienen, en cambio, **donde** y **cuando**. Este hecho aporta aspectos funcionales a estos dos relativos, referidos - entre otros - a la Conc., de modo tal que la característica de ambos los estaría aproximando a una *categoría intermedia entre las categorías funcionales y las categorías léxicas*. Cabe aclarar que no es ésta, como ya hemos visto, la única circunstancia en la cual **donde** actúa refiriendo aspectos funcionales, a juzgar por las sustituciones aceptables.

III. 5 *Donde con interpretación de tema*

Como en casos anteriores, **donde** mantiene su licenciamiento como un adjunto. Este aparece marcado por una interpretación común, que es el hecho de restituir el "tema" sugerido por el antecedente. Es posible entonces reemplazarlo por una estructura que sea capaz de reponer dicha relación:

24 - SD[D[un SN[problema SP[de cuarto año] O[[donde] ella es directora de estudio]]] (Prof. Psicol.)

24.1 - SD[D[un SN[problema SP[de cuarto año] O[del

que] ella es directora de estudio]]]]

25- era SD[D[un SN[vínculo SP[de afecto] O[[donde] ella decía que se sentía tan a gusto ...]]]] (Psicol.)

25.1 - * era un vínculo de afecto **que** ella decía que se sentía tan a gusto ...

25.2 - era un vínculo de afecto **en el que** ella decía que se sentía tan a gusto ...

25.3 - era un vínculo de afecto **dentro del que** ella decía que se sentía tan a gusto ...

25.4 - era un vínculo de afecto **respecto del que** ella decía que se sentía tan a gusto ...

En estos casos, de no aparecer **donde**, debe estar presente un determinante para legitimar la aparición del nexo que conecta las incrustadas respectivas con el antecedente en cuestión.

III. 6 *Donde con interpretación locativa no habitual*

Resultan llamativas estas ocurrencias de **donde** en todas las cuales los antecedentes comparten rasgos comunes de un carácter [+ loc.] que difieren de los tradicionalmente reconocidos como tales. En todas las situaciones, sin embargo, es imposible reemplazarlo por el **que** precedido por la preposición *en* si no está seguida del determinante respectivo, necesario para restablecer los rasgos [+ número] y [+ género] heredados del antecedente:

26- el canal recibió SD[D[un SN[diskette O[[donde] aparecen otros involucrados con el caso Cabezas]]]] (TN 2/2/97, Abogado)

26.1- *el canal recibió un diskette **que** aparecen otros involucrados con el caso Cabezas

26.2 - el canal recibió un diskette **en el que** aparecen otros involucrados con el caso Cabezas

27- SD[D[la SN[película O[[que dirige J.J.] O[[donde] trabaja Brad Pitt]]]] (América 2 9/1/97, coment. cine)

27.1 - la película que dirige J.J. **que** trabaja Brad Pitt

27.2 - la película que dirige J.J. **en la que** trabaja Brad Pitt

28- se plantea SD[D[una SN[reforma O[[en donde]

las realidades no son contempladas]]]]

(docente pcia. Bs. As)

28.1 - *se plantea una reforma **en que** / **que** las realidades no son contempladas

2.2 - se plantea una reforma **en la que** las realidades no son contempladas

29-...SD[D[el SN[oficial O[[por donde] pasan la mayoría de las averiguaciones es Auge...]]]] (TN 4. 4. 97, Com. Fogelmann)

29.1 - *...el oficial **que** pasan la mayoría de las averiguaciones es Auge...

29.2 -...el oficial **por el que** pasan la mayoría de las averiguaciones es Auge...

30-...SD[D[la SN[causa O[[en donde] estarían involucrados policías de la costa ...]]]] (TN, 24 / 02 / 97, Periodista Corresponsal)

30.1 - ? ...la causa **en que** estarían involucrados policías de la costa ...

30.2 - ...la causa **en la que** estarían involucrados policías de la costa ...

31- son SN[N[casos O[[en donde] la corte actuó por unanimidad]]] (CVN, 4/5/97, periodista)

31.1 - son casos **en que** / **en los cuales** la corte actuó por unanimidad

31.2 - * son casos **que** la corte actuó por unanimidad

Los casos presentados mediante las oraciones (28), (29) y (30) presentan al relativo **donde** encabezado por preposiciones que tienden a reforzar el carácter locativo del mismo:

en, deja aclarada la falta de movimiento que el significado locativo exige en esa circunstancia particular

por, especifica el aspecto de movimiento que implica la oración en la que está ocurriendo el relativo y que lo hace pertinente.

Estimo que estos hechos marcan la insuficiencia semántica del relativo en cuestión para dejar especificados ciertos rasgos locativos que se señalan más adecuadamente mediante las formas preposicionales.

32- SD[D[la SN[obra SN[de Orson Wells] O[[donde] seres sometidos reaparecen y toman venganza]]]]

(América 2 10/1/97, Periodista)

32.1- SD[D[la SN[obra SN[de Orson Wells] O[[en la que] seres sometidos reaparecen y toman venganza]]]]

Los antecedentes anteriores, excepto *reforma*, no son sustantivos deverbales, por lo que parece lógico suponer que el carácter de este **donde** está relacionado con el hecho de volver a presentar los rasgos de Conc. que se hacen visibles con la presencia efectiva del determinante, estando omitido **donde**.

IV. *Conclusión*

La presencia de **donde** no resulta en los casos expuestos requerida por la subcategorización verbal del núcleo de la incluida. Su presencia en las estructuras, entonces debe estar licenciada por argumentos que no corresponden a aspectos propios de la categoría verbal. Cuando analizamos la cuestión de los antecedentes que corresponden a cada una de las ocurrencias observadas podemos determinar tres clases de antecedentes, una predominante y otras menos frecuentes: **antecedente deverbales**, la primera de ellas, **antecedentes con rasgo [+tiempo]** y **antecedentes nominales con rasgo [+loc.]** no habitual - con esto estoy refiriendo el hecho de que su carácter locativo está dado por el ámbito oracional en el que aparece.

Al referirnos al "contexto", debemos entender que, en lo referente a la interpretación, ésta es adquirida por **donde** del antecedente o directamente de la oración relativa en su totalidad (del evento representado). La sustitución de **donde** por la marca específica que refiere el matiz semántico correspondiente a cada ocurrencia marca la necesidad de reponer los rasgos de concordancia, mediante la incorporación de un determinante en los nexos que son admitidos. De modo tal que es posible arriesgar la hipótesis de que **donde**, cuyo contenido semántico aparece borrado, si nos atenemos al rasgo original [+ loc.] que siempre le ha sido atribuido, entendido como categoría funcional, restituye por su aspecto adverbial, rasgos de Conc. ausentes en aquellas preposiciones que sí contienen el aspecto semántico específico de las variadas situaciones contextuales en las que puede presentarse.

Al recuperarse los rasgos nominales del antecedente ([+def.], [+gro.], [+nro.]) incluidos en la forma **donde**, que prevalecen sobre su significado [+loc.] originario, la estructura se legitima y se

cumple el principio universal de I.C. (Interpretación Completa). **Donde**, entonces, es una categoría - F con rasgos nominales que forma una serie con el **que / la que, el cual, la cual, y sus plurales**. Se separa, de esta manera, de los otros adverbios relativos: **cuando, como, cuanto**. Se ha producido un desplazamiento del relativo desde un valor originario locativo a otro uso en el que sólo prevalece su posibilidad funcional. Pero **donde**, con esta aceptación, coocurre con el **donde** canónico.

Luego, puede pensarse que el hablante maneja dos formas **donde**, una con el significado restringido de locación y otra, con el desplazamiento generalizado que ha dado lugar al presente trabajo.

La legitimación de **donde** está entonces, en lo funcional y en la interpretación contextual (que he desentrañado por sustitución) y no, precisamente, en la relación argumental con el verbo de la incluida. Lo funcional, como se ha dicho, incluye la recuperación de rasgos nominales.

La presentación de **donde** en este nivel del análisis estaría sugiriendo su papel como un elemento categorial que repone las relaciones de concordancia que constituyen el nexo entre las dos estructuras oracionales: aquel SD que contiene al antecedente y la oración que predica acerca del mismo. La conexión entre ambos estaría dada mediante aspectos semánticos repuestos - si no aparece **donde**- mediante la preposición, y funcionales mediante la aparición del determinante correspondiente de no representarse los mismos a través del **donde**. Es inevitable derivar de lo observado dos cuestiones que quedan planteadas:

a) una de ellas corresponde al orden semi-estructural; debería buscarse una respuesta al hecho de que la O introducida por **donde**, es siempre especificativa y no explicativa - de acuerdo con la división propuesta desde las gramáticas tradicionales.

b) la segunda de ellas, tiene relación con el hecho de que, habiendo en español otros adverbios con función relativa tales como **cuando, como o cuanto**, se prefiera seleccionar **donde** como el elemento que se generaliza para aparecer en situaciones disímiles entre sí desde el aspecto semántico, de modo tal que éste opera como alternativa privilegiada y presenta una semántica fluctuante producto de los efectos de una manifiesta desamentización.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- CHOMSKY, Noam (1975); *Reflections on Language*; N. York Pantheon Books; trad. española: *Reflexiones sobre el lenguaje*; Sudamericana, Bs. As., 1977
- CHOMSKY, Noam (1980); *Rules and Representations*, Columbia University; trad. española: *Reglas y Representaciones*; F.C.E., México, 1983
- CHOMSKY, Noam (1986a); *Knowledge of Language. Its Nature. Origin and Use*, Pantheon N. York; trad. española: *El conocimiento del lenguaje*; Alianza, Madrid, 1989
- DEMONTÉ, Violeta (1989); *Teoría sintáctica: de las estructuras a la rección*; Síntesis, Madrid.
- GILI-GAYA, Samuel (1961); *Curso Superior de sintaxis española*; Spes, Barcelona
- LUJAN, Marta (1987); *Los pronombres implícitos y explícitos del español*; R.A.L., Nro. 3; 19-54
- HERNANZ, M.L., BRUCART, J. M. (1987), *La sintaxis*, Crítica, Barcelona.
- MIGUEL APARICIO, E. (1990) *El aspecto verbal en una gramática generativa del español*, Tesis Doctoral, U.A.M.
- MUGICA, Nora (1996), *La Gramática Generativa: El modelo de Principios y Parámetros, Serie: Estudios de Teoría Lingüística, Cuaderno Nro. 3 Las categorías*, C.E.L.T, Facultad de Humanidades y Artes.
- MUGICA, Nora - SOLANA, Zulema (1989); *La gramática modular*; Hachette, Bs. As.
- RIVERO, Ma. Luisa; *Las construcciones de relativo*; Taurus Universitaria, Madrid

NOTAS

1. Este trabajo es una reelaboración parcial de la Tesina de grado, realizada en el año 1997, bajo la dirección de la Profesora Nora Múgica
2. Estos Seminarios fueron elaborados bajo la dirección de las Profesoras Nora Múgica y Zulema Solanas en los años 1996 y 1997.

HERMENÉUTICA, INTERPRETACIÓN Y TRADUCCIÓN

MARÍA ISABEL BARRANCO

I - Prólogo

La elección de este tema en el contexto de las cuestiones referidas a la epistemología de las ciencias sociales ha sido pensada como una manera de articular la propuesta de Hans-Georg Gadamer¹ acerca de la hermenéutica filosófica y, en especial, su incidencia sobre el lenguaje en la problemática de la traducción.

Se parte de la hipótesis de considerar a la traducción como una actividad que pone en marcha operaciones cognitivas, lingüísticas y sociales y que, por lo tanto, no se agota en la mera transferencia automática del código de una lengua a otro.

Se trata de deslindar, además, desde el punto de vista lexical y semántico, las semejanzas y diferencias entre los términos "hermenéutica", "comprensión", "traducción", "interpretación", bajo la perspectiva antigua, griega y latina y en su significación actual.

Entre los planteos vinculados a la traducción, específicamente aquéllos que se refieren al texto literario, se ha recurrido al de George Steiner². Sus trabajos constituyen un aporte crítico interesante desde la perspectiva epistemológica y, particularmente, desde un punto de vista hermenéutico: el acto de traducir y sus distintas fases representan, para Steiner, las etapas que corresponden a un "desplazamiento hermenéutico".

De este modo, traducción, interpretación y comprensión, pueden ser consideradas como tareas hermenéuticas.

Es propósito de este trabajo mostrar la relación que une a estas actividades entre sí en el marco de una aproximación teórica al problema de la traducción del texto literario. En consecuencia, la expresión de algunas hipótesis tiene como objeto dejar abierta la posibilidad de diálogo con otros

supuestos teóricos que se planteen.

II - La propuesta hermenéutica de Gadamer.

Desde la perspectiva de Gadamer la cuestión hermenéutica aparece ligada al problema de la comprensión.

Heredero de la corriente filosófica del "Verstehen", "comprender", "entender", Gadamer retoma el "comprensivismo" y apunta al lenguaje como medio universal para realizar el consenso o la comprensión; el diálogo es, por lo tanto, la situación en la cual se puede concretar ese acuerdo, llegar a alcanzar la comprensión. Hay un círculo cerrado de preguntas y respuestas, un esquema dialéctico que representa ese momento; a partir de la interlocución, se hace factible el encuentro de uno con otro respecto a algo que es ajeno.

Todo "comprender" es un "interpretar". Esta conexión que Gadamer establece entre ambas acciones, es la que puede conducir al ámbito de lo específicamente literario.

Dejando de lado la ficcionalidad que implica el querer reconstruir el espacio y el tiempo en los cuales el autor produjo, reproducir sus medios expresivos, en fin, el acto productor, el intérprete, el "hermeneuta", debe tener otra tarea.

Para Gadamer, interpretar y comprender, significa decir con las propias palabras aquello que el texto dice.

Pero además, Gadamer señala que es por esa razón que la traducción es el modelo de la interpretación; el acto de traducir no está limitado solamente a encontrar una palabra en lengua materna que corresponda a la de la lengua extranjera; hay que hacer una reconstrucción del sentido del texto que se traduce y eso lleva implícita una comprensión. Así, continúa Gadamer, la comprensión es el

paso previo, aquello que antecede a la traducción; a la inversa no se puede intentar una traducción si antes no se ha comprendido acerca de qué trata el texto en cuestión. El proceso de la comprensión debe ser más exacto y preciso cuando se traduce un texto de una lengua segunda a la propia que si se lee un texto que pertenece a la traducción la posibilidad de ensanchar los horizontes que limitan la experiencia del mundo.

El lenguaje nos aproxima a los hechos, nos acerca a las cosas. Esa aproximación al mundo por medio del lenguaje, excede el marco de las ciencias humanas para alcanzar a la situación humana en general. En este caso, la hermenéutica, más que una metodología propia de las ciencias humanas es, para la teoría de Gadamer, la que es capaz de examinar todas las formas y todas las posibilidades que ofrece el lenguaje.

De la propuesta de Gadamer, sintetizada aquí a partir del capítulo "Le Problème de l'Herméneutique" en *L'Art de comprendre*, nos interesa recuperar en definición de la traducción ligada a la de comprensión.

En el mundo griego antiguo el hermeneús, "hermeneuta", es "el intérprete, el que hace comprender algo a otros, el que explica", en una acepción muy amplia. Otros significados apuntan a una función más precisa del hermeneuta: la de ser "intérprete del pensamiento divino", en el caso de los poetas (así se lee en Platón en *Ion* 534e, el diálogo acerca de la inspiración). Pero también el hermeneús es, particularmente, el traductor. Por otra parte, si nos atenemos al significado del verbo "traducere", en latín, vamos a ver cómo el hecho de traducir es, básicamente, el de "conducir más allá", "hacer pasar algo a través de", "atravesar de un punto a otro". La alusión a un movimiento, a una "traslación", es evidente (en inglés, "translation" es la palabra que corresponde a "traducción" en nuestra lengua).

Frente a esta imagen de movimiento que surge del sentido de traducir, la comprensión evoca una representación diferente. "Comprehendere", en su significado latino, es "tomar en conjunto", "ligar", "unir", "encerrar", "captar por medio de la inteligencia o el pensamiento". Como señala Gadamer³, es una regla hermenéutica comprender el todo desde lo individual y lo individual desde el todo. Esta regla circular proviene de la antigua retórica y en la hermenéutica actual ha pasado desde el arte de hablar al arte de comprender. Pero la imagen no se agota en el círculo sino que se multiplica en círculos concéntricos: la constante ida y vuelta de la parte al

todo y del todo a la parte en tanto búsqueda de ampliación y enriquecimiento de la unidad de sentido. La comprensión se ha logrado cuando se ha dado la congruencia de cada una de las partes con el todo.

El pasaje del significado latino de "comprender", que expresa un momento de captación único, a la concepción dinámica que propone la línea "comprensivista" de Gadamer, permite acercar las nociones de "traducir" y "comprender", tal como él mismo lo hace en *L'Art de comprendre*.

En suma, para Gadamer⁴, leer un texto, comprenderlo, traducirlo, es hacer propio de uno lo que es ajeno; superar esa clase de alienación o extrañamiento es tarea de la hermenéutica.

Hay dos experiencias posibles de alienación por distanciamiento: una de ellas es la conciencia estética que permite el enfrentamiento, de manera crítica, con la obra de arte; la otra es la conciencia histórica que, al tomar en cuenta los testimonios del pasado, produce una crítica de nosotros mismos.

III - "Entender es traducir": George Steiner

Esta aseveración de Steiner⁵ encierra su postura acerca del problema de la traducción; es, además, el punto de partida para el desarrollo de distintas hipótesis. Una de ellas es la que surge de la construcción de un modelo esquemático respecto a la traducción; ésta es concebida como un mensaje proveniente de una "lengua-fuente" que "pasa a través de una "lengua-receptora", después de haber sufrido un proceso de transformación; pero esa transformación es de carácter interpretativo. El mismo proceso ocurre dentro de lo que Steiner llama una "lengua-única". El resultado en todos los casos es un texto transformado en el cual van a quedar siempre zonas en penumbra, márgenes de error y fracaso.

Traducir es una actividad lingüística y cognoscitiva que implica un pasaje, un movimiento o traslado en la que juega un rol importante la interpretación. La "interpretatio" según los latinos, era una función en cierto modo paralela a la de la traducción; sus distintos significados abarcan desde los de "explicación, aclaración, traducción" a aquéllos relacionados con la comprensión: "tomar un sentido determinado", "comprender algo". No hay que olvidar, sin embargo, que el "intérprete" era para los griegos el "hermeneuta", tal como se ha visto anteriormente. Esta proximidad semántica es la que intenta recuperar Steiner, como ya lo había hecho Gadamer.

"Entender es traducir", porque la comunicación humana es una traducción; por lo tanto un estudio acerca de la teoría de la traducción, es un estudio del lenguaje. La importancia atribuida al lenguaje, es algo que rescata también Gadamer como esencial, cuando dice, al abordar la universalidad del problema hermenéutico, que los hombres están interrelacionados por el lenguaje⁶: es como si cada ser humano formara una "esfera de lenguaje" y que cada una de éstas, al ponerse en contacto con las otras esferas, se fusionara con ellas cada vez más.

Steiner, por su parte, en su extenso y complejo estudio sobre la traducción, adjudica a ese acto de trasladar y esclarecer la significación, la denominación de "desplazamiento hermenéutico"⁷. Ese desplazamiento consta de cuatro aspectos. El primero de ellos es la confianza, el acto de fe que el traductor debe hacer ante el texto: "debe haber algo allí", en la "otra" manera de decir. Ese algo es digno de ser develado.

A la confianza sucede la agresión. En su segundo desplazamiento, el traductor incursiona en el texto; es el acceso a la "cosa que está allí", siguiendo la expresión heideggeriana "Dasein", que menciona Steiner. Pero esa "Dasein", sólo alcanza su auténtico ser cuando se comprende, es decir, al ser traducida. Esta es una tarea de extracción, de "pillaje" del texto que se traduce, el que a veces queda agotado, despojado, sin otras posibilidades futuras de ser abordado.

La tercera fase es la de incorporación, asimilación, de la significación y de la forma del texto que se traduce al campo semántico de la lengua del traductor. Esa "importación" de elementos ajenos puede ser un factor de enriquecimiento para la "lengua receptora"; pero en otras ocasiones puede constituirse en una peligrosa avalancha que la supere o la devore.

El desplazamiento hermenéutico debe equilibrarse para que el traductor no quede riesgadamente inclinado hacia el texto. En esa dialéctica, esa ida y vuelta de una lengua a la otra (puede ser la misma lengua materna), ha habido un "raptó", que entraña una pérdida en el texto-fuente; pero, al mismo tiempo, ha habido un realce, una luminosidad que enaltece al texto original y lo hace crecer como tal.

En la paridad restaurada entre ambos textos, en el intercambio armónico se sitúa la cuarta etapa del acto hermenéutico. El texto-fuente ha ganado prestigio, se ha enriquecido a través de las distintas traducciones, versiones, etc.; existe por esa articulación con otros textos. A su vez, el texto receptor puede llegar a superar en los distintos niveles al

texto-fuente o a quedar muy por debajo de él.

Ahora bien, hay una exigencia de igualdad en el proceso hermenéutico. Esta igualdad tiene que ver con la "fidelidad" al texto.

El traductor, el intérprete, son "fieles" cuando se crea una situación de intercambio significativo dentro del cual, las "flechas de la significación" apuntan en ambas direcciones. Sólo de este modo puede restituirse el equilibrio que busca el ideal hermenéutico.

La propuesta de Steiner, de los cuatro movimientos: confianza, penetración, incorporación y restitución en la tarea de la traducción es una respuesta a otras teorías acerca del tema, como la tradicional distinción entre traducción literal, paráfrasis y versión libre.

La hermeneia en cuatro fases, palabra con la cual Aristóteles designa a un discurso que sólo tiene significación porque interpreta, está indisolublemente unida a la teoría y práctica de la traducción. Steiner trata de corroborar esta hipótesis con fragmentos de distintas épocas, géneros literarios, etc., en donde se muestra el pasaje, el traslado hermenéutico de una lengua-fuente a una lengua-receptora.

IV- Epílogo

Los aportes de Gadamer y Steiner, desde perspectivas distintas, han contribuido a focalizar, esclarecer y ubicar el problema de la traducción dentro de la vertiente hermenéutica.

La tarea del traductor de textos literarios asume riesgos que exceden los planteos expuestos pero no es éste el lugar para explicitarlos.

Javier Sologuren, poeta latinoamericano contemporáneo⁸, se ha preocupado por la cuestión de la traducción en cuanto al texto poético. Estas son algunas de sus reflexiones:

"Una buena traducción no puede ser (y hacer) más de lo que es (y hace) la flecha en tanto que signo de señalamiento".

"Una buena traducción es un índice extendido que muestra algo que está allá y hacia allá nos orienta, pero que jamás puede ser eso que está allá".

"Traducir es ir pasando por momentos sucesivos en los que ya no estamos en el lugar de partida y aún no hemos alcanzado el lugar de llegada. Es en esos lapsos oscuros en los que se va produciendo la muerte y la resurrección del sentido".

El poeta es el intérprete por excelencia, el que capta el sentido (los sentidos) del texto y puede transmitirlo (traducirlo) con la mayor eficacia.

BIBLIOGRAFÍA

- Bailly, A.: *Dictionnaire greco-français*. Hachette, Paris, 1960.
- Bernstein, Richard: *La reestructuración de la teoría política y social*. Cap. II "Lenguaje, análisis y teoría"; Cap. III "La alternativa fenomenológica". F.C.E., México, 1982.
- Gadamer, Hans-Georg: *L'Art de comprendre*. II "Le Problème de l'Herméneutique". Aubier Montaigne, Paris, 1982.
- Gadamer, Hans-Georg: *Verdad y método*. II Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica. 9- La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico. Sígueme, Salamanca, 1984.
- Gaffiot, Félix: *Dictionnaire latin-français*. Librairie Hachette, Paris, 1936.
- Sologuren, Javier: "Poesía y traducción". *Revista Poesía y poética*. Universidad Iberoamericana, México, Invierno 1991, 8.
- Steiner, George: *Después de Babel*. Cap. I "Entender es traducir"; Cap. V "El desplazamiento hermenéutico". F.C.E., México, 1980.

NOTAS

1. Gadamer, H.G.: *L'Art de comprendre*, II; Verdad y método, II, 90.
2. Steiner, George: *Después de Babel*, Cap. I y Cap. V.
3. Gadamer, H.G.: *Verdad y método*, Cap. IX, 3 "El significado hermenéutico de la distancia en el tiempo".
4. Gadamer, H.G.: *L'Art de comprendre*, II "Le Problème de l'Herméneutique".
5. Steiner, George: *op. Cit.*, Cap. I "Entender es traducir".
6. Gadamer, H.G.: *L'Art de comprendre*, II.
7. Steiner, George: *op. Cit.*, Cap. V "El desplazamiento hermenéutico".
8. Sologuren, J.: "Poesía y traducción", p.46

LENGUA/TERRITORIO.

Sarmiento-Bello: diseños cartográficos para el siglo XIX latinoamericano.

LELIA AREA, LILIANA PÉREZ & PATRICIA ROGIERI

Escribir sobre el pasado no es simplemente decirlo sino que es igualmente producirlo dado que todo texto cultural participa de la experiencia de lo visto-percibido- comunicable sobre los dos planos simultáneos y enclavados de un presente que se hace pasado y de un pasado que es rehecho. En este marco, los procesos de representación simbólica que integran la cultura son complejos y contradictorios y el diseño que visualizamos hoy es, en realidad, el producto de una larga trama narrativa. Sabemos que el estudio del pasado en la cultura, como operación a la vez arqueológica y taxonómica, es una violencia sobre la empiria histórica, un ejercicio de poder interpretativo, un proceso de selección donde la subjetividad se apoya en las coartadas narrativas ya codificadas que teatralizan los sucesos con arreglos a modelos que definen y legitiman la hegemonía discursiva.

Prefigurar un continente o una nación es soñar un espacio y sus límites; ello no siempre (o no sólo) consiste en un espacio físico concreto, sino que es mucho más que eso: imaginar una geografía cuyos accidentes asignan lugares, separan y jerarquizan posiciones mientras excluyen del mapa territorios no deseados. No debemos olvidar que este mapa es el de una ideología y que en toda cultura nacional coexisten y pugnan, a nivel del discurso social, mapas diferentes.

Dado que los espacios arriba mencionados no son 'necesariamente' físicos, un determinado paisaje, una determinada topografía, pueden constituirse en metáfora de una cierta identidad colectiva en un momento preciso; de este modo, ellos coexisten en nuestro imaginario a la manera de distintos escenarios y protagonistas. En este sentido, lo que se ha entendido por América Latina comprendió comunidades de producción constante que no alcanzaron a distinguir diferencias de acceso a la enun-

ciación del capital simbólico. Es así que, en el siglo XIX la comunidad de letrados de América Latina emergió como una multiplicidad de voces posibles que entre nostalgias y utopías construyeron diferentes diseños cartográficos sobre territorios identitarios. En la medida en que toda cartografía³ es una construcción *posible*, ella es, a su vez, una cuestión política.

Si bien pueden considerarse 'canónicos' en la reflexión teórico-crítica sobre el siglo XIX americano, son escasos los trabajos que inscriben el análisis de las políticas de la lengua en el paradigma de sentidos que animaron los *modos de leer* 'lo americano' en el diseño imaginario de un 'nuevo mundo' emancipado. Los puntos de vista que acerca del lenguaje sostuvieron en 1842 el *autodidacta* Domingo F. Sarmiento y el *académico* Andrés Bello en Chile ponen en escena dos visiones de mundo que tienen que ver, específicamente, con la función del lenguaje, la escritura y el relato en las emergentes culturas nacionales. Es precisamente en un contexto tal que el siglo XIX, en la imaginación histórica de occidente, piensa la lengua nacional a partir de la constitución de los grandes relatos que tienen que ver con la construcción de esos lugares político-literarios llamados naciones. Es en este sentido que las "naciones son narraciones". Las naciones se instituyen desde el relato, que a su vez se arma a partir de una 'puesta en escena' de los paradigmas privilegiados por una época. Ellas se instituyen desde relatos fundacionales cuyas tramas narrativas imprimen un *modo de ver* esa época al mismo tiempo que se señalan como el *modo de leerla*. Desde un horizonte imaginario, delimitan las fronteras (también imaginarias) de aquello que se puede decir, mientras figuran los silencios que (proyectivamente) se proponen leer a partir de una insistencia-temática y problemática- atravesada por

lo histórico.

En ese espacio polémico en el que se genera la constitución de la lengua tanto como un objeto de reflexión intelectual cuanto instrumento para el diseño de territorios imaginados, la lengua nacional-regulada por las letras- más que un medio suplementario para la transmisión pasiva de los contenidos de la ley, traza el mapa donde se inscriben los límites y las jerarquías del territorio estatal, donde la entonación de la 'barbarie' idealmente sería dominada por el rigor de la ley. En una lengua purificada, racionalizada y administrada por diseños de políticas educativas, los sujetos deben moverse en el espacio de la ley, incorporados a la estructura de la sociabilidad instituida por el orden de la letra y el poder de los letrados.

En este contexto, la difusión de la educación y la inserción de las nuevas naciones latinoamericanas en un mundo capitalista posicionaba el problema de la reforma de la lengua en una instancia diferenciadora ya que ella posibilitaría reafirmar una identidad específicamente americana. Es por ello que se irá conformando una idea de nación que aparece primero en la construcción imaginaria de los intelectuales decimonónicos cuyos textos, muchos de ellos escritos desde fronteras tanto reales como imaginarias, sentarían las bases de las naciones. A través de sus contenidos -transferidos en las propuestas llevadas a cabo por la educación pública- se pretendía diseñar al nuevo ciudadano.

En el caso de Sarmiento, la apuesta por la funcionalidad de la lengua es, también, una clave que articula su punto de vista. La misma *letra sarmientina* es un claro ejemplo de ello: galicismos, arcaísmos, cultismos, lenguaje coloquial, chilenismos, ingresan siempre que sean eficaces, expresivos... Sarmiento tiene un sentido profundo del lenguaje. Es difícil que sus elecciones en la lengua de su tiempo hayan perdido hoy vigencia, que se las sienta muertas, a pesar de que en ella quedaban muchos modismos provincianos que podían ser considerados arcaicos en centros renovadores como parecía ser Buenos Aires. Él mismo reconocía y se afirmaba en esta peculiaridad:

"Mi castellano es un poco coloquial y no es de ponerlo al lado del castizo Castelar. Por acá los caudillos de pueblo... completaban la frase con signos o un gesto significativo, con un éhe! de inteligencia o el dedo, y se les entendía perfectamente, y gobernaron por años nuevos Estados. Yo hago lo mismo, predicando en desierto, hace cuarenta años. La prueba que me entienden es que cada vez lo hacen más peor, modismo popular ameri-

cano". (1885)

Para ello se requeriría, entre otras cosas, de una reforma de la lengua castellana. Sarmiento se había manifestado claramente en contra de mantener los purismos lingüísticos, porque ellos atentaban contra la difusión de esa 'cultura' que tenía por función rechazar todo lo nuevo. Asimismo Sarmiento había encabezado una campaña muchas veces violenta por la reforma de la ortografía en un intento por lograr que ésta se volviese estrictamente fonética, hecho que pone de manifiesto que su preocupación por la lengua es una cuestión paralingüística y para-lingüística.

Sarmiento intuye, en ese sentido, las exigencias que impondría a la lengua el desarrollo del capitalismo en el territorio americano dado que, si éste supondría la inserción de los trabajadores en el mercado productivo, difícilmente podría lograrse ello si antes no se aseguraba un mínimo de educación que permitiera comprender las transformaciones tecnológicas y científicas para poder así operar productivamente sobre las mismas.

Una situación de este tipo llevó a que las lenguas nacionales se vieran obligadas a protagonizar una instancia de modernización, compelidas por una cada vez más urgente necesidad comunicacional. A partir de este momento, entonces, estructura sintáctica y ortografía se pretenden simplificar e institucionalizar en gramáticas que comenzarían a difundirse a través de la escolarización como medio masivo alfabetizador.

Debemos recordar, por ejemplo, que la necesidad de reforma del español había llevado tanto a España como a Chile a proponer una simplificación de la ortografía. Como indicara Sarmiento en su trabajo sobre educación popular

"la reforma ortográfica fue promovida en España y en Chile por hombres que se ocupaban de la enseñanza primaria; que su objeto era simplificar la enseñanza de la lectura, cuyas dificultades sentían prácticamente y ahorrar a la generalidad una ciencia inútil. El fin era generoso, popular /...". (E.P.:418)

Sin embargo, dicha propuesta fue resistida en Chile y en el conjunto de la América hispana -"la reforma ortográfica en La Habana huele a insurrección contra España y la ingerencia de españoles en Chile en el asunto, dejaría comprender que así lo entendían también por acá" (E.P.:420)- y en España a "la autoridad de la reina intervino para estorbarla" (Idem:418). Es decir que el problema de la lengua encerraba -sin lugar a dudas- una cuestión política, como lo señalara Sarmiento insistente-

mente.

El sentido de americanidad se dibujaba, así, en una lengua propia que tenía por objeto distinguir a estos americanos, partidarios del progreso y de las nuevas ideas, de una España detenida en el tiempo y sumida en el atraso. Pero no se trataba sólo de un problema inserto exclusivamente en el terreno cultural dado que se pretendía que fuese tarea del estado adoptar como lenguaje oficial esa nueva ortografía americana que, a partir del lenguaje administrativo, construiría la unidad idiomática. La lengua adquiere, así, un carácter institucional que se ligará directamente al desarrollo de las instituciones democráticas.

Es decir que, modificación de la lengua y democratización de la sociedad se presentaban como dos cuestiones relacionadas entre sí en la medida en que Sarmiento no concebía una sociedad democrática sin un previo proyecto de alfabetización de todos sus integrantes. Para lograrlo era imprescindible simplificar el idioma, vehículo necesario para construir el progreso. Es por ello que, ante el fracaso de la reforma ortográfica tanto en España como Chile dirá:

"Se reformará, cuando las gentes de letras tengan un poco de amor a la enseñanza popular, a la difusión de otras luces que las variedades que componen nuestra ciencia hispanoamericana, y nuestro apego a la democracia que triunfa y se establece definitivamente en el mundo, haya dado vida a nuestras instituciones republicanas. Se reformará, en fin, cuando nuestros principiantes de librerías editores comprendan que el único medio de hacer concurrencia a la librería española, que inunda nuestros mercados y ha de ahogar más tarde la librería americana, sería el adoptar francamente una ortografía puramente americana, fácil y sencilla, de manera de formar el gusto del público, y excluir o desfavorecer los libros exóticos". (E.P.:422/3)

Si como podemos evaluar, la trayectoria de la reflexión sarmientina se inscribe en la tensión establecida entre oralidad y escritura, la funcionalidad de su reforma se ancla en este último polo y se proyecta desde allí sobre la oralidad. El proceso de alfabetización en este contexto pretendía tener un impacto directo sobre el ingreso al proyecto de modernización de la Argentina pensada como nación.

En el marco de su constitución, entonces, los nuevos estados latinoamericanos se vieron obligados a renovar el sistema de enseñanza, particularmente en lo que se refiere a métodos. Los gobernantes,

ante el hecho de que los métodos de enseñanza debían adaptarse a un mayor flujo de estudiantes, se vieron en la necesidad de conjugar 'progreso' con 'instrucción'. El caso de Andrés Bello en Chile es representativo, también, de esta necesidad.⁵ Su proyecto racionalizador se organiza en torno de la constitución de la lengua como objeto de reflexión intelectual, a partir de la necesidad de controlar la oralidad en el mundo hispanoamericano con el objetivo de detener la tendencia a la dispersión lingüística. Es así que, a su juicio, si esa dispersión no fuera detenida

"Chile, Perú, Buenos Aires, Méjico, hablarían cada uno su lengua, o por mejor decir, varias lenguas como sucede en España, Italia y Francia, donde dominan ciertos idiomas provinciales, pero viven a su lado otros varios, oponiendo estorbos a la difusión de las luces, a la ejecución de las leyes, a la administración del Estado, a la unidad nacional". (Gramática:12)

La lengua garantizaría, entonces, la incorporación de territorios dispersos de América. En este sentido, la unidad de la lengua, a la vez que es condición de posibilidad para la consolidación del estado nacional, posibilita la incorporación al orden de un mercado que buscaba sistematizar su dominio. Es para ello que su proyecto racionalizador privilegia dos tópicos que emergen como contralores de la dispersión lingüística: la corrección y la unidad gráfica. Así, en sus escritos sobre la lengua⁶ la unidad gráfica es concebida como una necesidad cuya imposición requiere ser rigurosamente aplicada por la escuela.

"En este artículo, y en otros que publicaremos sucesivamente, nos proponemos hacer advertir algunas de las impropiedades y defectos que hemos notado en el uso de la lengua castellana en Chile, y que consisten, o en dar a sus vocablos una significación diferente de la que deben tener, o en formarlos o pronunciarlos viciosamente, o en construirlos de un modo irregular.

Son muchos los vicios que bajo todos estos aspectos se han introducido en el lenguaje de los chilenos y de los demás americanos, y aun de las provincias de la Península, y basta una mediana atención para corregirlos. Sobre todo, conviene extirpar estos hábitos viciosos en la primera edad, mediante el cuidado de los padres de familia y preceptores, a quienes dirigimos particularmente nuestras advertencias". (Advertencias sobre el uso de la lengua castellana dirigidas a los padres de familia, profesores de los colegios y maestros de escuelas. Obras completas:147)

La ortografía, como norma gráfica socialmente sancionada, establecida en la Gramática, representa el reaseguro de la simplicidad para el acceso de los individuos a la lengua escrita. Tal simplicidad fue especificada en reglas fundamentales propuestas por la Facultad de Humanidades:

1ª Caminar a la perfección del alfabeto, que consiste, como todos saben, en que cada sonido elemental se represente exclusivamente por una sola letra; 2ª Suprimir toda letra que no represente o contribuya a representar un sonido;

3ª No dar por ahora a ninguna letra o combinación de letras un valor diferente del que se les da en la escritura de los países castellanos;

4ª No introducir gran número de reformas a un tiempo". (Ortografía:102)

Por otro lado, reglada y difundida en escritos así como controlada por educadores, se presenta como un criterio en cuyo dominio clasificar a los individuos; mas estos, sus usuarios, no están habilitados para juzgar la racionalidad de tales reglas.

"Entre los medios no sólo de pulir la lengua, sino de extender y generalizar todos los ramos de ilustración, pocos habrá más importantes que el simplificar su ortografía, como que de ella depende la adquisición más o menos fácil de los dos artes primeros, que son como los cimientos sobre que descansa todo el edificio de la literatura y las ciencias: leer y escribir". (Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar y uniformar la ortografía en América. Obras Completas: 71-72)

Junto con la simplificación de la ortografía, la corrección, por su parte, contribuye a garantizar la unidad requerida por el proyecto racionalizador. En Gramática de la lengua castellana, Bello hace explícito el lugar que atribuye en una gramática particular a la corrección:

"En las notas al pie de las páginas llamo la atención a ciertas prácticas viciosas del habla popular de los americanos, para que se conozcan y eviten /.../. Era conveniente manifestar el uso impropio que algunos hacen de ellas, y los conceptos erróneos con que otros han querido explicarlas/.../. No tengo la pretensión de escribir para los castellanos. Mis lecciones se dirigen a mis hermanos, los habitantes de Hispanoamérica. /.../

Sea que yo exagere o no el peligro, él ha sido el principal motivo que me ha inducido a componer esta obra /.../. Los lectores inteligentes que me honren leyéndola con alguna atención, verán el cuidado que he puesto en demarcar, por decirlo así, los linderos que respeta el buen uso de nuestra lengua, en medio de la soltura y libertad de sus

giros, señalando las corrupciones que más cunden hoy día /.../". (Gramática:22-23)

En la misma dirección, el sentido de corrección manifiesto en el texto revela la constante preocupación por especificar la relación lengua/territorio a la vez que la voz de la gramática puntualiza los usos correctos e incorrectos, acorde a criterios diferenciadores tanto de la gramática latina como de las gramáticas producidas en España:

"El habla de un pueblo es un sistema artificial de signos, que bajo muchos respectos se diferencia de los otros sistemas de la misma especie: de que cada lengua tiene su teoría particular, su gramática. /.../ Una cosa es la gramática general, y otra la gramática de un idioma dado /.../ ¿Se trata, por ejemplo, de la conjugación del verbo castellano? Es preciso enumerar las formas que toma, y los significados y usos de cada forma, como si no hubiese en el mundo otra lengua que la castellana; posición forzada respecto del niño, a quien se exponen las reglas de la sola lengua que está a su alcance, la lengua nativa. Este es el punto de vista en que he procurado colocarme, y en el que ruego a las personas inteligentes, a cuyo juicio someto mi trabajo, que procuren también colocarse, descartando, sobre todo, las reminiscencias del idioma latino". (Gramática:17-18)

"Chile y Venezuela tienen tanto derecho como Aragón y Andalucía para que se toleren sus accidentales divergencias, cuando las patrocina la comstumbre uniforme y auténtica de la gente educada". (Gramática:23)

Así, la constitución de la lengua como objeto de reflexión intelectual en el siglo XIX latinoamericano aparece fundamentalmente como una forma de reafirmación identitaria. Se intenta operar sobre el lenguaje para 'transformarlo' y ponerlo a la altura de los tiempos, a diferencia del español peninsular, que a juicio de los letrados había quedado anquilosado.

Si como afirmáramos más arriba, entre nostalgias y utopías cada época va construyendo diferentes diseños cartográficos sobre territorios identitarios y si toda 'cartografía' es, indudablemente, una configuración política, los proyectos de Sarmiento y Bello -que constituyeron la lengua como objeto problemático de su discursividad- asignaron a la educación el control de su dispersión. Resulta evidente, entonces, que una política para la lengua constituye una de las zonas privilegiadas de articulación entre lógica identitaria y territorialización en las cartografías del siglo XIX para Latinoamérica.

BIBLIOGRAFIA

a) Fuentes:

BELLO, A., *Obras completas*, Ministerio de Educación, Caracas, 1956.

SARMIENTO, D. F., *Discursos parlamentarios*, 2 vol., W. M. Jackson, Inc., Bs. As., s/f.

----- *Discursos populares*, W. M. Jackson, Inc., Bs. As., s/f.

b) Obras complementarias:

CHAMBERS, Y., *Migrancy, Culture, Identity*, London-New York, Routledge, 1995.

GONZÁLEZ STEPHAN, B. (comp.), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1995.

GONZÁLEZ STEPHAN, B., LASARTE, J., MONTALDO, G., DAROQUI, M.J. (Comps.), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y Sociedad en América Latina*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1994.

GREGORY, D., *Geographical Imaginations*, Blackwell, Cambridge M. A. & Oxford U. K., 1994.

HALPERIN DONGHI, T. (comp.), *Proyecto y construcción de una nación. Argentina (1846-1880)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, N° 68, 1980.

HALPERIN DONGHI, T., JAKSIC, Y., KIRKPATRICK, G. and MASIELLO, F. (editors), *Sarmiento. Author of a Nation*, Berkeley, Los Angeles, London, 1994.

KING, G., *Mapping Reality, An Exploration of Cultural Cartographies*, London, Macmillan Press, 1996.

MARIN, L., *Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces*, (Robert A. Volrath, Translator), Humanities Press International, Inc., Atlantic Highlands, NJ, 1990-1994.

RAWSON, G., *Polémicas con Sarmiento. Discursos y escritos políticos*, W. N. Jackson, Inc., Bs. As., s/f.

RAMOS, J., *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989.

WHITE, H., *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Ediciones Paidós Básica, 1992.

NOTAS

* El presente trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación y Desarrollo (PID): *Mapas culturales y construcciones retóricas en las políticas de la lengua. Dos casos en la representación de territorios en la imaginación argentina* subsidiado por la SECYT - UNR.

1. En este contexto nos parece apropiado ratificar las palabras de Hyden White al afirmar que "[s]i toda narración plenamente realizada /.../ es una especie de alegoría, apunta a una moraleja o dota a los acontecimientos, reales o imaginarios, de una significación que no poseen como mera secuencia, parece posible llegar a la conclusión de que toda narrativa histórica tiene como finalidad

latente o manifiesta el deseo de moralizar sobre los acontecimientos de que trata". Hyden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Buenos Aires, Paidós, 1992, p. 29.

2. Según Marc Angenot en el mapa imaginario del discurso social existe una hegemonía transdiscursiva que tiende a homogeneizar las prácticas, a imponer las temáticas comunes, a arbitrar entre los géneros y los sectores. Dicho de otra forma, la contemporaneidad de los discursos sociales debería ser percibida como una realidad compleja y parcialmente heterogénea donde se inscribe la historia misma de los discursos particulares, su relativa autonomía, sus tradiciones propias y su ritmo de evolución. En otros términos, el discurso social es visto como una yuxtaposición de campos discursivos, de lenguajes marcados y de finalidades establecidas y reconocidas donde un tráfico más o menos oculto hace circular los paradigmas mayores de una hegemonía dada. (Cf. Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Montréal, Edition du Préambule, 1989).

3. Según Geoff King en su trabajo sobre 'mapping reality' "the territory does not represent itself quite as well as the map. Yet the map would obliterate or even replace the territory". (Cf. Geoff King, *Mapping Reality. An Exploration of Cultural Cartography*, McMillan Press Ltd, 1996, p.4).

4. Sarmiento (educacionista) suponía que la educación suturaría las fisuras producidas en la sociedad como producto de las luchas de clase que sucedieron a las guerras de la independencia y que limaría las distinciones sociales acabando con las diferentes culturas mediante la eliminación de las manifestaciones populares y la imposición de la cultura central. Sarmiento es un ejemplo de los límites del educacionismo porque supone siempre forzar la conformación del sujeto pedagógico eliminando los sujetos sociales que no se ajustan al programa del educador. Para Sarmiento aquello que no es educable y que se opone a la completud y a la armonía debe ser naturalizado por la política y la acción militar. La educación, entonces, es un proceso de reproducción plena de la cultura central por parte de generaciones adultas que fueron sus portadoras. Por cultura se entenderá la europea y quedarán excluidos como educadores y como educandos los ajenos a la misma. Esta sutura pedagógica propuesta por Sarmiento (retomada por lo positivistas de fines del siglo XIX y principios del XX) tiene como condición la negación del contrincante, pero la educación no produce una verdadera sutura (eliminación de cicatrices, fracturas del pasado que actúan dividiendo la sociedad) y sus verdaderos límites aparecen donde la violencia simbólica, la que actúa en la constitución del consenso, debe dejar lugar a la coerción.

5. Bello fue el primer Rector de la Universidad de Chile, que inició sus cursos en septiembre de 1843, uno de los momentos de mayor trascendencia para la educación chilena, si bien es el eslabón prominente de una cadena de sucesos que se habían iniciado con la organización de una Escuela Normal de Preceptores que, con dirección de

Sarmiento, formó los maestros necesarios para el programa impulsado por el gobierno conservador de Montt de renovación educacional.

6. *Gramática; Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar y uniformar la ortografía en América; Gramática destinada al uso de los americanos; Advertencias sobre el uso de la lengua castellana dirigidas a los padres de familia, profesores de los colegios y maestros de escuelas; Compendio de Gramática Castellana escrito para el uso de las escuelas primarias; Indicaciones sobre la ortografía en América; Ortografía castellana; Ortografía.* Publicados en Bello, A., *Obras completas*, Ministerio de Educación, Caracas, 1956.

GENERO EPISTOLAR Y CONSTRUCCION DEL ESTADO

NORA BOUVET

Como es sabido, el género epistolar tiene la particularidad de explicitar la situación comunicativa: el enunciador que escribe la carta, el destinatario y las circunstancias deben ser consignados. Comunicación diferida en el tiempo y en el espacio, la distancia entre los que se escriben cartas funda las paradojas inherentes a su estructura; los contrastes entre presencia y ausencia, acercamiento y alejamiento, oralidad y escritura, privado y público, lealtad y traición obligan a una permanente tarea didáctica de divulgación y ajuste de las categorías epistolares. Esta naturaleza ambigua del género -que adquiere una especial sensibilidad en la carta manuscrita- resulta efectiva en la construcción de nuestros Estados, que deben enfrentarse a las ambivalencias propias de la nación moderna.

En la conformación del Estado paraguayo, la correspondencia cumple un rol decisivo durante el gobierno de José Gaspar de Francia, gran lector, escritor y dictador de cartas que gozó del reconocimiento de sus contemporáneos. El Doctor Francia supo hacer del género epistolar un instrumento político fundamental para dar forma al Estado, convirtiendo las ambigüedades propias del género en herramientas eficaces para construir la nueva institución política. Durante su extensa administración, realiza un enorme trabajo de lectura y escritura que sólo puede realizar un hombre descañado como él, dedicado con exclusividad a encarnar al Estado. La correspondencia que mantiene con sus comandantes y delegados de frontera y sus decretos, autos, resoluciones, etc. que van adquiriendo el tono epistolar, traman una vasta red interlocutiva alrededor de la acción de dictar que desarrolla las formas de funcionamiento de la institución dictadura, define sus prácticas político discursivas y perfila sus discursos. En este proceso, diversos usos, modos y estrategias epistolares tienden a desperso-

nalizar las relaciones y desencarnar el género en la correspondencia propiamente dicha, en tanto que los decretos, etc. recuperan la matriz enunciativa epistolar, personalizan las relaciones y encarnan el cuerpo del Estado, de modo tal que en estos procesos se va operando la identificación de Francia con el Estado.

El estudio en sincronía de diversos aspectos de la correspondencia francista, por un lado, y del rol capital que desempeñan el "secretario" y el "dictador" durante la transición de la administración colonial a la independiente y en particular durante el gobierno francista, por otro, me han llevado a indagar la historia del género epistolar para comprender, en su diacronía, el aprovechamiento creativo de las posibilidades genéricas llevado a cabo. Porque los problemas que presenta este epistolario no adquieren verdadero sentido sino inscriptos en la larga duración. En este artículo, me limitaré a abordar las relaciones entre epistolaridad y política a través del tiempo, no las continuidades y rupturas del discurso francista respecto de la tradición colonial.

Durante siglos, la correspondencia, que fue el modo de comunicación a distancia por excelencia, contribuye a crear una cultura epistolar que impregna las formas políticas. Es obvio el rol que desempeña en la constitución de identidades individuales y colectivas, pero no nos ocuparemos aquí de cartas realmente escritas y enviadas sino de los modelos epistolares, que, justamente porque la carta es una forma de representación social importante, han existido siempre desde la antigüedad. Especie de manuales epistolares existen en Occidente desde hace más de 2000 años al servicio de la política, por lo menos desde que la vida grecorromana desarrolla una clase de secretarios bilingües que sirven a las burocracias, y desde la Edad Media hasta el siglo

XIX no dejan de publicarse. Estos textos llegan al siglo XX y muchos de sus rasgos tienen vigencia todavía hoy.

Nos interesa investigar la relación que ha mantenido el género epistolar con la política a través de los siglos, cómo se plantea esta relación y qué cambios se producen en ella; cómo los distintos "modelos" (es decir, valores culturales consagrados) producen ajustes en la matriz enunciativa que ponen en juego una política epistolar a la vez que una poética (la manera en que el enunciador construye su identidad social y la del destinatario, las ocasiones que llevan a escribir una carta, etc.). Mi hipótesis de trabajo sostiene que el género epistolar ha mantenido una relación estrecha con la política a través de los siglos que ha contribuido en gran medida a modelar el Estado. La intimidad de esta relación se pone de manifiesto en el desarrollo entrecruzado del género epistolar y la institución del secretario del poder. La historia de la teoría epistolar, que ha surgido y se ha desarrollado ligada a los sistemas políticos que determinan los modos de representación en el seno de nuestras sociedades, autoriza un uso político de la correspondencia que resulta decisivo en la conformación del Estado.

Vamos a trazar sucintamente una historia de la epistolaridad, poniendo el énfasis en su vinculación con la política. En esta suerte de arqueología, que se confunde o entrecruza con la historia de los especialistas en el género, seguiremos la trayectoria que va de los "dictadores" medievales y el "secretario de señores" humanista al "formulario" cortesano o simplemente "secretario".

Los "dictadores" medievales

El cristianismo impone la necesidad de una correspondencia sagrada canonizada por la liturgia que asegura una mediación entre el cielo y la tierra, Dios y los fieles, e instala la desnivelación o comunicación asimétrica y la enunciación pregnada de oralidad en la escritura "dictada" que caracteriza la norma epistolar. Cristo no escribe sino dicta a sus apóstoles; las epístolas de San Pablo, dirigidas a un destinatario colectivo, son dictadas por Pablo a un secretario que en su propio nombre agrega un saludo al final del texto escrito, o glosadas y completadas por un mensajero. "La forma epistolar - sostiene Alain Boureau¹ - representa bien la originalidad esencial del cristianismo: la Encarnación que hace venir a Dios a la tierra en un tiempo cualquiera, entre los hombres comunes".

En continuación con la tradición paulista,

los *magistri*² medievales hacen surgir la idea de que existe una técnica cultural para escribir cartas y de que esta técnica debe ser enseñada, con lo cual convierten lo epistolar en una disciplina autónoma. A partir de los años 1000 dan forma a un nuevo sistema de retórica, el "*ars dictaminis*" o "*ars dictandi*", que surge de las necesidades de la práctica administrativa y tiene como meta primordial crear modelos para la redacción de cartas y documentos jurídicos. Los formularios administrativos de las cancillerías pontificias y reales exigen un intermediario cultural que maneje la técnica epistolar. A medida que la complejidad de las relaciones señoriales lleva a codificar la gestualidad social, lo epistolar se refina hasta prever los detalles más minuciosos sobre la elección del papel, los modos de consignar títulos y direcciones de los destinatarios, las maneras de saludar, etc., porque los debates medievales acerca de lo epistolar concuerdan en que esta práctica debe dar cuenta de las estrictas relaciones de amistad y rango (*amicitiae* y *dignitatis*).

Las "*Ars dictaminis*" supeditan la retórica al estilo epistolar y prescriben la necesidad de escribir de acuerdo con reglas. Este concepto de "*ars*" remite a doctrina, teoría. "Los etimologistas antiguos relacionaban la palabra con *artus* 'estrecho'; las artes encierran todo en reglas estrechas", recuerda Ernest Curtius³.

"Ya desde la época merovingia y carolingia existían modelos de cartas (llamados *formulae*), que se divulgaban en colecciones especiales; eran cosa indispensable para la cancillería real y eclesiástica. Pero desde fines del siglo XI se pasó de la teoría a la práctica, y los modelos epistolares iban precedidos ahora de introducciones y preceptos.

El que la retórica se convirtiera en arte epistolar no tiene nada de sorprendente [...]. También en la tardía Antigüedad griega se dieron indicaciones para la redacción de cartas, y hubo modelos retóricos de epístolas y colecciones epistolares que ofrecían ejemplos para la caracterización de tipos sociales [...]. Nuevo es en el siglo XI el intento de subordinar toda la retórica a la ciencia del estilo epistolar. Esto supone a la vez una adaptación a las necesidades de la época y un alejamiento consciente del sistema de enseñanza retórica tradicional".

Y continúa Curtius siguiendo a A. Ernout⁴:

"Se busca entonces un nombre que ponga en evidencia la novedad del nuevo arte; claro está que el nombre mismo está tomado de la tradición antigua. *Dictare* significa originalmente 'dictar'; pero ya en

la Antigüedad era común el dictado, no sólo de cartas, sino ante todo de escritos de estilo elevado; de ahí que la palabra *dictare* adopte el sentido de 'escribir, redactar'".

El verbo "*dictare*" que designa hasta el siglo XII la actividad precisa de dictar una carta a un secretario pasa a significar escribir cartas de acuerdo con las normas establecidas por los retóricos medievales; "*dictamen*", carta hecha con arte, es decir siguiendo la teoría, y "*dictator*", entendido en género epistolar. Ha surgido una clase intelectual nueva que proclama su competencia política, jurídica y literaria, los "dictadores", conformada por aquellos que conocen la retórica político social de rangos y dignidades, el derecho, las diferencias sociales, las leyes. La corporación profesional tiene el monopolio de las *Ars dictaminis* como especialista en doctrina epistolar y goza de gran consideración.

Las primeras *Ars dictaminis*, que aparecen en el monasterio benedictino de Monte Casino que sirve de escuela de cancillería pontificia, marcan el nacimiento de la disciplina epistolar autónoma. Alberico (*Candelabrum*, *Dictaminum radii* y *Breviarium de dictamine*), "el padre de las *Ars dictaminis* medievales"⁵, aplica la retórica oratoria clásica a la misiva como género escrito, a la que traspone las cinco partes del discurso ciceroniano (exordio, narración, argumentación, conclusión). El examen minucioso de los saludos iniciales toma el lugar de la "*captatio benevolentiae*" en el exordio y las fórmulas de despedida, el de la conclusión. Establece un equilibrio sutil entre el estilo (humilde, mediano o grandioso) y las formas de la carta, en relación con las condiciones sociales que separan al autor del destinatario, en particular en sus comienzos y finales.

Durante los siglos XII y XIII, la técnica epistolar se laiciza en las universidades de Bologna y Orleans, en relación con el derecho civil romano, el arte notarial y la gramática. Los maestros epistolares o "dictadores", que mantienen disputas feroces defendiendo su prestigio y su sobrevivencia (dado que los alumnos pagaban individualmente a los maestros), inauguran una larga tradición medieval operando una clasificación de los estatutos de los destinatarios de las cartas, necesaria para determinar la forma del saludo inicial y del cierre; amplían los estilos de acuerdo con estos rangos, y marcan netamente las diferencias sociales que deben observarse al escribir cartas. De manera que el arte epistolar desemboca en la constitución de una

verdadera sociología que deriva en una antropología desde el momento en que recomienda comprender las costumbres y los usos de los destinatarios. Sus clasificaciones reposan, no sobre la nobleza o riqueza, sino sobre los oficios y dignidades, con lo cual permiten pensar la sociedad como una jerarquía compleja y cambiante, en la que -dice Boureau⁶- se puede ver la emergencia social de la noción política de "bien común" confortada por el paralelismo religioso de las funciones.

Jugando con las palabras, los "dictadores" medievales establecen lazos estrechos entre retórica y política y entre oralidad y escritura en el género epistolar. Definen su profesión u oficio como "decir-recto" ("dirección"), con lo que "dictador" adquiere una clara connotación política, y la carta como "discurso absoluto, libre de la ley de la métrica", que debe servir de vehículo a la decisión política, como lo había hecho la retórica deliberativa en la Antigüedad. La política exige la retórica, y la retórica está refugiada en el *dictamen*: el "rector" (el que dirige) es el "*rhetor*" (el maestro de retórica). Boncompagno, el "dictador" por excelencia, que abarca todos los géneros, hace derivar del arte epistolar una retórica general; teniendo en cuenta la composición oral de la carta (sea dictada, autógrafa o leída en voz alta) fija su pertenencia al género mayor de la elocuencia que define como arte de la correspondencia en presencia de la gente ("*dictare in praesentia*") frente al arte epistolar propiamente dicho como "*dictare in absentia*" del interlocutor.

El "secretario de señores"

La retórica epistolar medieval de las *Ars dictaminis* había estancado el género en una práctica administrativa de secretarios. Invocaba a Cicerón, pero en lo esencial, es decir en los principios de *imitatio* y *decorum*, se trataba de una imitación meramente exterior de modelos fijos, que no comprometía sino la competencia técnico profesional del maestro epistolar (o epistológrafo) para mantenerse fiel al modelo, y de un decoro oficial que determinaba el ritual del intercambio.

La retórica humanista de la carta rompe con esta retórica medieval cerrada. Marc Fumaroli⁷ habla de la "génesis de lo epistolar clásico" como restauración de la retórica antigua por la filología humanista abierta a la originalidad personal. Petrarca, el fundador del humanismo, cuando se dirige inclusive a un gran personaje en sus Cartas, lo hace como un yo íntimo y privado, no una mezcla de

público y privado como el hombre de Estado romano, ni la persona oficial del enunciador medieval. Erasmo, en *De conscribendis epistolis* (1522,) combate, desde dentro del ciceronismo, el formalismo social de la *Ars dictaminis* medievales, oponiendo un espíritu de libertad, que cuestiona las etiquetas de la persona oficial. Desde las primeras líneas, irónicamente, destaca el concepto de infinito como el principio fundamental del género epistolar, contra el infinito de preceptos, fórmulas hechas y reglas de la retórica medieval. Este principio de infinito del género epistolar proviene, para Erasmo, de la diversidad de temas que puede tratar, y, por lo tanto, de formas posibles. A innumerables formas corresponden, según el principio quintiliano de *aptum*, infinitos estilos, libertad epistolar cuya raíz profunda encuentra en la libertad cristiana. Erasmo no le ofrece al lector cartas ya hechas para todas las circunstancias, sino consejos de estilo y ejemplos de los clásicos; consejos y no reglas, ejemplos y no fórmulas a reproducir. Excluye toda imitación servil y marca las diferencias entre una retórica cerrada y su retórica abierta. La pedagogía humanista que propone se dirige a alumnos que deben someterse a la disciplina y a los ejercicios, no al ingenio libre de los adultos poseedores de la cultura, como lo hace Justo Lipsio.

Mientras que para Erasmo la carta es una conversación entre ausentes, Lipsio pone el acento en la espiritualidad de "dos soledades mediadoras que se cruzan en el silencio y la ausencia", descubre que "el lector, a diferencia del oyente, es libre de volver sobre lo escrito, meditar, gustar, pensar", y así define la carta como "obra escrita que debe imponerse al lector por el vigor de sus rasgos"¹⁰. Pero ni el ingenio ni el juicio que presiden la escritura epistolar son facultades innatas para Erasmo y Lipsio, sino que implican para llegar a la madurez, una educación retórica y un conocimiento profundo de la Antigüedad.

El ideal de la "retórica abierta" de Erasmo se difunde por toda Europa, como lo atestiguan las diversas ediciones de su obra y las citas permanente que se hacen de ella. A partir del siglo XVI, hasta el XIX, esta tradición humanista de índole autobiográfica, de cartas personales, corre paralela a la tradición medieval formular del manual epistolar, que repetirá a través de los siglos la metáfora erasmiana de la carta como conversación entre ausentes. Paradójicamente -como sugiere Fumaroli¹¹- el humanismo se esforzó en restaurar la retórica de Cicerón y Quintiliano para el uso de oradores-hombres de Estado, en un contexto institucional monárquico,

incompatible con la elocuencia humanista. El "secretario de Señores", de Príncipe o de Rey, encargado de redactar su correspondencia, es el único heredero, mutilado del poder de la oralidad, del magistrado orador de las Repúblicas antiguas.

Esta profesión de "secretario de señores" ha sido el destino común de gran parte de los letrados laicos europeos, incluso de los escritores más famosos. Es conocida la servidumbre a la que estuvieron sometidos en las grandes casas los letrados o "escribientes" que los tratadistas de la época comprenden bajo el nombre de "secretarios", encargados de la redacción y despacho de cartas misivas y político judiciales, de reyes, príncipes, señores y ministros. En España, gran parte de los grandes escritores del llamado Siglo de Oro fueron "secretarios de señores" en el siglo XVI, costumbre que se acentúa en el XVII, como ha estudiado Agustín de Amezúa¹². "Sin el refugio de las academias literarias que florecieron al calor de las grandes imprentas del siglo XVI en otras latitudes, los humanistas españoles se veían obligados a implorar el favor de los poderosos que en el fondo los despreciaban"¹³, no obstante, en la sociedad de estructura estamental, algunos "servidores" lograron aventajarse sobre los demás con su saber y ocupar los puestos de la más alta dirección, aquellos que caracterizarán más bien la función gubernativa que la administrativa, apoyados en la "fides", sistema basado en la confianza y fidelidad incorruptible al señor a quien se sirve, es decir, del cual se es sirviente.

Algunos de los que se inscriben en esta tradición sociocultural del "secretario de señores", y aspiran al ideal humanista del escritor, intentan conciliar ambas tradiciones, medieval y humanista, como Antonio de Torquemada. En su *Tratado llamado Manual de Escribientes. Dirigido al Ilmo y muy Excelente Señor don Antonio Alfonso pimentel y herrera conde de Benavente etc.*, escrito en 1552, Torquemada, marca esta intención de integrar ambas tradiciones ya desde el título: su texto es un "Tratado llamado Manual" que no está destinado a ser publicado¹⁴, sino "dirigido" a su señor y destinado al uso interno de la "Casa", como lo dice en el prólogo: "V.S. fué servido mandarme que yo procurase de dar en suma algunas reglas y documentos para que más fácilmente se entendiese el artificio que los secretarios han de llevar en lo que escriuieren, lo qual he hecho lo mejor que he sabido [...] procurando secretarios que sepan hazer y usar el oficio conforme a la orden y estilo que en esta Casa se ha tenido y tiene" (60-61). Sin

embargo, paradójicamente participa de la doble naturaleza de autobiografía y manual.

Ubicado en la línea de Erasmo a quien cita frecuentemente, el secretario del conde de Benavente sostiene un debate humanista de tono autobiográfico sobre "la doctrina conveniente para que aqertemos a hazer las cartas, que es lo principal de este oficio que pretendemos" (170), en forma de diálogo, es decir de una actividad privada, entre un secretario (el mismo Antonio) y dos escribientes aspirantes a serlo (Joseph y Luis). El texto está dividido en cuatro partes: la primera se refiere al "secretario perfecto", y las otras tres constituyen propiamente un tratado de ortografía, provisiones y cartas mensajeras, donde defiende su propia idea de la lengua y ortografía que conviene al género, e incluye ejemplos propios y consejos estilísticos. Postula la imitación creadora contra la mera copia y la "retórica natural", que llama "verdadera retórica" (83) y "más provechosa", pero no reniega enteramente de la "retórica artificial", siempre que "no presuponga tantas partes como se requieren para ser un buen retórico" (68), sino "solamente las que fueren tan necesarias que no podrán escusarse" (169), porque -dice- "son tan diversos los principios y medios y aun los fines y conclusión", "así es infinito lo que sobre ello se podría tratar y decir" (170).

Antonio de Torquemada escribe contra quienes, como Gaspar de Texeda¹⁵: "han hecho unos libros de cartas con unos documentos generales de la horden que se ha de guardar en los títulos y cortesías, que no llevan ni pies ni cabeza, pues ni por ellos se puede atinar ni acertar cosa que sea bien hecha, antes es confusión para los yngenios que lo siguieren, porque día a día se truecan y mudan" (69).

No descarta sin embargo como herramientas de trabajo las cartas estereotipadas de estos manuales, de los que dice Amezúa "no hubo entonces secretario de señores que no se sirviese [...], y Lope mismo los tuvo en gran estima"¹⁶. Pues, "no se han de tratar sienpre las personas de una mesma manera, sino que como se mudare su fortuna y estado así se han de mudar con ellos los tratamientos y los títulos" (209). Estos "títulos y ditados" (260), respetos y cortesías no están relacionados sólo con los tratamientos verbalizados sino también con la distribución de los espacios en el papel -a mayor espacio, mayor respeto- (254), el tipo de papel, los modos de doblarlo, sellarlo, lacrarlo.

Torquemada intenta crear una "ciencia" del

"buen secretario", porque:

"aunque el oficio de secretario esté fundado principalmente en la ciencia y arte de la Retórica, ay tantas particularidades y cosas tocantes a este oficio de que no se hace mención en ella, que bien podríamos dezir ser otra ciencia por sí, la qual hasta agora nunca se ha reduzido en arte, ni yo he visto ni oydo que aya escrita cosa ninguna acerca dellas" (60).

La define como servicio y enumera once "condiciones y partes que han de tener los secretarios para saber servir bien sus oficios" (69). En primer lugar, establece tres "calidades" indiscutibles de orden ético moral que necesariamente debe tener el "buen secretario", como inherentes a su profesión, las que circunscriben lo que podríamos llamar su "idoneidad política" que hace derivar de la etimología misma de la palabra secretario: reserva, fidelidad y discreción:

"La primera es que el secretario sea secreto conforme al nonbre, pues es como vna arca en que se ençierran los secretos del señor a quien sirue, y así ha de viuir muy rrecatado y con muy gran cuidado de no dezir ni descubrir ninguna cosa de las que con él se comunicaren y trataren"...

"La segunda que los secretarios sean fieles y hagan y vsen con tan gran fidelidad sus oficios, que no baste amor ni afición, ni pasión, ni deudo, ni ynterés ni otra cosa ninguna para salir vn punto de lo que conoçieren de la voluntad del señor, aunque los negoçios toquen a sus padres y hermanos, y a sus amigos y a ellos propios, sino que han de tener delante de sus ojos solamente la obligación que tienen a la confiança, que dellos se haze"...

"La tercera y mas necesaria es que tenga buen natural y discreción bastante, porque en esto se ha de hazer el principal fundamento"...

Sólo en segundo término enumera las "condiciones" que hacen a la "idoneidad literaria" o técnico profesional del secretario dentro de las que incluye algunas que "son necesarias, otras prouechosas, y otras que dan mayor perfición al oficio" (78), lo que es discutible: cinco capacidades lingüísticas (manejo fluido de la lengua, abundancia de vocabulario, conocimiento de otras lenguas, en particular latín y griego, buena ortografía y caligrafía) y tres aptitudes del orden de lo sociocultural y específicamente literario (erudición, cultura general y talento poético):

"La quarta es que [...] el que ouiere de escreuir vna carta sepa bien la lengua, así en entenderla

como en escreuirla"...

"La quinta es que los que escriuieren tengan abundancia de palabras"...

"La sesta que ha de tener el que quisiere acertar a escreuir bien, es saber más lenguas que la suya propia; a lo menos saber latín y un griego, porque en estas dos lenguas está escrito lo mejor que está escrito"...

"La 7ª que se requiere es ser buen ortógrafo"...

"La 8ª es tener un secretario buena letra"...

"La 9ª es que uno ha de ser secretario o ha de saber escreuir bien una carta, ha de ser leído y aver visto muchas cosas y de materias muy diferentes"...

"La décima también es casi parte necesaria: aver visto los hombre mundo y estar ronpidos con tener noticia de otras naciones y gentes estrañas y de sus costumbres y orden de vida"

"La undécima es que también parece que haze mucho al caso que un secretario tenga un poquito de punta, por no la llamar vena (poética)" (69-76).

La estética epistolar de Torquemada ejerce la autocensura en pro de una política absolutista; sacrifica sus intereses personales en función del Estado. Aunque a regañadientes, lamentando la falta de libertad de persona y pluma de un Erasmo que tiene el secretario español obligado a trabajar con señores, preconiza la sumisión. Torquemada inaugura quizá el tópico del elogio de la libertad de los letrados que no sirven en palacio y de la falta de libertad de quienes se ven obligados a ello:

..."los que seruimos a señores y pretendemos servirles en este oficio de secretarios, porque nos falta la libertad de poder dezir lo que queremos y escreuir lo que nos parece conforme a la materia que tratamos, y seguimos su voluntad escribiendo lo que ellos quieren y conforme a su parecer, el qual, por la mayor parte, es bien diferente de el que los secretarios tendrían, o de lo que escreuirían si las cartas fuesen suyas propias" (172).

"en fin, somos esclauos, tenemos vendidas y perdidas nuestras voluntades y estamos obligados a seguir las agenas, porque de otra manera seremos juzgados, y aun reprehendidos" (196).

Esta "frustración"¹⁷ del secretario del siglo XVI tiene que ver también con la falta de cultura y la desidia de la nobleza española respecto de los estudios humanísticos. Los señores les coartan la libertad a quienes quieren escribir una carta "con eloquencia, con buena retórica y estilo subido, que los señores el día de hoy no quieren sino sí por sí, y no por no, y todo lo demás les parece vano y

superfluo" (186). La mayoría de ellos, según Torquemada, son "bárbaros en el escreuir" (74), "no quieren que las cartas leuanten los pies del suelo [...] y si los apretádesen dirían que no ay necesidad de rretóricas ni filosofías, pero la verdadera causa es que como pocos o ninguno dellos las entienden, no quieren vsarlas ni escreuirlas, ni que sus secretarios las vsen" (79-80).

Janet Altman¹⁸, que estudia las relaciones entre lo público y lo privado en los repertorios epistolares publicados en Francia durante el Antiguo Régimen, encuentra una ambigüedad entre lo biográfico y el manual semejante a la del *Tratado* de Torquemada, en las "*Lettres missives et Familières d'Etienne du Tronchet, secrétaire de la Reyne mère du Roy*", publicado en París en 1569. En este texto la intencionalidad autobiográfica resulta visible desde la portada donde la edición de las "*Lettres*" incluye el retrato de su autor. En el prefacio du Tronchet reivindica para sí el título de "secretario legítimo", distinguiéndose de los que llama "secretario bárbaro" o "bastardo". Evidentemente, du Tronchet quiere hacer de sus cartas misivas su portarretrato personal de autor -dice Altman- pero la mayor parte de las cartas que ha escrito son cartas de secretario, redactadas para los notables para quienes trabaja. "Su repertorio constituye un caso particularmente interesante, pues participa de dos géneros: el repertorio de cartas personales (que se prestan a una lectura autobiográfica [...]) y el repertorio de modelos de cartas, dos géneros que ya existían por separado en la prosa francesa"¹⁹.

La originalidad de Antonio de Torquemada y Etienne du Tronchet de haber combinado autobiografía y manual epistolar, tiene su explicación en el hecho de que ellos consideran que en su vida personal encarnan el modelo del perfecto secretario. Como los títulos de sus textos lo anuncian, es el servir de secretario al conde de Benavente y a la reina madre Catalina de Médicis lo que los autoriza a escribirlos, porque los consagra como autoridades en materia epistolar. El ideal del perfecto secretario es para ellos el secretario humanista que tiene suficiente cultura para no depender del manual tradicional; que es capaz de escribir cartas originales, superando la retórica enrevesada de manuales y repertorios epistolares al uso, pero manteniéndose en el marco de las convenciones permanentemente actualizadas, respetando la cortesía que se debe a cada persona según su rango, sin violar las normas estrictas establecidas tanto para los "sobrescritos" como para el cuerpo de las cartas.

Pero este perfecto secretario humanista no escribe sino para los representantes del Estado, "no pertenece sino a los Principes", dice du Tronchet, sus cartas y su persona son propiedad del Estado; "secreto conforme al nombre", recatado, fiel y discreto, "es como una arca en que se encierran los secretos del señor a quien sirve", puntualiza Torquemada. Ligadas al secreto, la publicación de sus cartas es en sí misma una contradicción; ligadas al estilo personal, están destinadas a ser objeto de ejercitaciones y "buena" imitación.

El "formulario" o "secretario"

Estos textos de secretarios-personas que proponen sus propios modelos epistolares y hasta cuestionan aunque tímidamente su sumisión al poder, como el de Torquemada, son eclipsados a partir del siglo XVII por la vieja tradición medieval de las *formulae*. Mientras que la variedad y la libertad de expresión erasmianas que impulsa un espíritu libre capaz de juzgar por sí mismo impregna los manuales del siglo XVI de una toma de distancia frente a la autoridad, los manuales que se publican a partir del siglo siguiente se ponen enteramente al servicio de la política del Estado absolutista, adoptan como única norma la cortesana y construyen al enunciadador como "el más humilde y obediente súbdito o servidor" situado frente a un destinatario que conciben siempre como un superior.

Jacques Lafaye ubica esta decadencia del ideal humanista en España entre 1550 y 1630:

"la evolución [...] de los manuales de 'secretarios' como los de Erasmo, Vives y Torquemada, a los 'formularios' del tipo del 'Nuevo estilo' de Páez de Valenzuela²⁰, revela un cambio profundo dentro del llamado Siglo de Oro. Entre los años 1550-1630 la carta, de arte se ha convertido en simple artefacto; el secretario se ha mudado de héroe humanista en simple covachuelista. Cuanto dista la época de Carlos V, Emperador genial, de la de Felipe IV, rey débil y dominado por el autócrata Conde Duque, se cifra en el cambio del arte epistolar. Lo que tenemos a la vista es, sin más ni menos, una ruptura cultural en profundidad, pese a la analogía formal y superficial de los manuales de cartas y a la permanencia de los modelos retóricos heredados de la antigüedad romana. No habían cambiado sólo los 'sobrescritos, según la cortesía que se debe a cada persona', había cambiado el sistema de valores de la sociedad española"²¹.

En Francia, de acuerdo con la conceptualiza-

ción del modelo epistolar que surge de los textos impresos, Janet Altman²² ubica aproximadamente el mismo período: 1569-1623, fechas que corresponden a la publicación del manual personal de du Tronchet y del que llama "el best-seller del género, que ha eclipsado a todos los demás, *Le Secrétaire de la cour* de Puget de la Serre"²³.

En tanto que el *Tratado* de Torquemada permanece sin publicar y las *Lettres* de du Tronchet dejan de reeditarse desde 1623, a partir de entonces se editan diversos "formularios" o "conjunto de cartas imaginarias sobre los asuntos más diversos"²⁴. Estos formularios²⁵ proponen modelos de cartas ya hechas para todas las circunstancias en las que sólo hace falta sustituir la letra N en el lugar del destinatario, que tienen por objeto hacer ahorrar tiempo y esfuerzos a los secretarios burócratas. Despojados de la parte teórica, se convierten en meros recetarios, modelo común para todos los países, sin fronteras epistolares. Las sociedades cortesanas, que renuevan constantemente las normas estrictas de etiqueta, honor y protocolo, hacen de la cortesía epistolar un objeto de cada vez más compleja y cambiante jerarquización, que convierte en imprescindibles a los "formularios". La exigencia de una permanente actualización, de acuerdo con el uso a la moda, los convierte en un buen negocio editorial. De la misma manera que las fórmulas para decir mucho sin decir nada, las frases hechas que naturalizan los códigos culturales, los prejuicios y estereotipos, que se copian unos a otros.

El preceptismo de los formularios acentúa la dependencia servil del secretario, hasta la caricatura. Unos y otros durante años repiten las condiciones que hacen a la idoneidad política de estos secretarios, "con tan severo criterio, y hasta tal punto, -dice Amezcua²⁶- que más que hombres [...] pretendían en su dogmatismo rígido convertirlos en ángeles celestes o santos canonizables". Para la "*Dirección del Secretario de señores, y las materias, cuyados y obligaciones que les tocan...*" de Gabriel Pérez del Barrio Angulo y el "*Discurso de las partes y calidades con que se forma un buen secretario...*" de Juan Fernández de Abarca, por ejemplo:

"porque el Secretario es cofre y receptáculo de los sacramentos de su Señor y archivo y custodia de sus papeles, y la voz de su voluntad, y la mano de su ejecución, y el expediente de sus negocios y cuidados, es forzoso que esté tan puntual cerca de su presencia como el cuerpo de su sombra".

La "*Dirección del Secretario de señores*"

postula primeramente amor y obediencia ciega a su señor:

"de forma que no tenga voluntad propia, sino renunciada en la de su dueño, con entrañable intención y deseo de obedecerle y servirle con toda puntualidad, promptitud, perfección y fineza, como templado a su gusto";

"ha de ser como formado de cuerpo insensible; no ha de tener deseo, elección ni libertad para cosa alguna, ni voluntad ni gusto para buscallas ni acudir a ellas, porque desde el punto que se resignó en manos de su dueño, todo lo renunció..., ya que su oficio le obliga a perpetua asistencia y recogimiento, y a no salir de la presencia del señor y de su escritorio durante el tiempo que estuviere en su casa, y allí es donde le han de hallar sus llamamientos, órdenes y recaudos, y los negocios y negociantes"²⁷.

De modo que, a fines del siglo XVIII, la tradición de los formularios está tan incorporada que luego de la Revolución Francesa, los "*Secrétaires des Républicains*", a la vez que se abren a situaciones de índole democrática como divorcios, prisiones o familia numerosa, se definen en relación con las nuevas autoridades que rempazan al rey en forma autoritaria, y continúan imponiendo un único código de comportamiento; por ejemplo, "se dan como misión imponer el tuteo y suprimir sistemáticamente los usos establecidos"²⁸.

Contra Torquemada y du Tronchet que se consideraban modelos personales, encarnaciones del perfecto secretario, los autores de "formularios" promueven en cambio su desencarnación para mejor servir. Contra el secretario-persona, el formulario se piensa como libro, cuerpo doctrinario que dicta prescribiendo; el nombre de autor tiende a desaparecer por completo y a ser llamado secretario, nombre que los mismos manuales han logrado imponer titulándose "*Secrétaire de la cour*", "*Secrétaire á la mode*", "*Dirección de secretarios*", "*Secretario de Señores*".

En la lengua francesa ha quedado registrado este proceso que va del secretario-persona al secretario-cosa, libro y hasta mueble, acepciones todas ligadas etimológicamente al secreto. Algunos diccionarios incluyen los diversos sentidos que va adquiriendo la palabra "*secrétaire*" en la larga duración. El *Littre* del siglo XIX²⁹, por ejemplo, da 10 acepciones de *Secrétaire-persona*: "Antiguamente, confidente, a quien se confía los secretos / Quien tiene como empleo hacer o escribir cartas (Por extensión, ser el secretario de alguien, o servir

a alguien de secretario, es escribir para él una carta u otra cosa)" y las restantes referidas a las particularidades del oficio: Secretario de embajada, Secretario de Estado, etc. Las siguientes entradas (11 y 12) remiten al formulario epistolar: "Se dice de los manuales que contienen modelos de cartas para el uso de personas que no tienen el hábito del arte de escribir", y al "Mueble sobre el cual se escribe, y en el que se guardan papeles". La última acepción (13) envía metafóricamente al nombre vulgar de un ave rapaz cuyas plumas de la nuca, algo levantadas, recuerdan ligeramente la pluma de los escribientes colocada detrás de la oreja.

Conclusión

Esta institución político cultural europea del secretario, ligada a la escritura epistolar y jurídica de naturaleza burocrático oficinista desde sus orígenes, como hemos visto, habría sido transferida a la América española a medida que la conformación del Estado absolutista y su burocracia creciente lo demanda. Y con ella, la preceptiva que quienes fueron dictadores, secretarios de señores y autores casi anónimos de formularios delinearon para su práctica a través de los siglos. Los usos políticos que hace de esta teoría y práctica del secretario el Dictador Francia nos obliga a remitirnos a la administración colonial cuando se habrían sedimentado.

Decíamos al principio que el Doctor Francia supo utilizar el género epistolar para dar forma al Estado. La correspondencia le permite, como estipulaban esos otros manuales de los "maestros del arte de gobernar", mantenerse a la vez próximo y distante, presente y ausente, descifrar y manipular los actos del otro, a la vez que cifrar sus propios actos. Es evidente que Francia conoce la retórica epistolar, pero poco sabemos acerca de cómo, dónde y cuándo adquiere esos conocimientos. ¿Leyó Francia los *ars dictaminis*, manuales de secretarios y formularios? Los archivos y bibliotecas locales no los habrían conservado o se habrían perdido deteriorados por el uso intensivo. Los índices o catálogos de las bibliotecas paraguayas de la época, que son vagos al determinar autores y títulos, no nos permiten identificarlos. Tampoco sabemos de la utilización de estos manuales en la práctica pedagógica de su tiempo. No existen trabajos sobre la enseñanza de la gramática y el discurso en el Colegio Seminario de Asunción y en la Universidad de Córdoba donde Francia hace sus estudios, ni sobre los textos que se manejaban para ello. Sin embargo algunos indicios nos dan la pauta de la

circulación de estos manuales incluso en forma manuscrita. El manuscrito de Torquemada, por ejemplo, tiene consignado en la portada con otra letra: "*Es del Cardenal don Rodrigo de Castro Del Collegio dela Compañía de Jesús de Monforte*", a cuya biblioteca habría pertenecido el manuscrito. Los jesuitas habrían hecho copiar estos manuscritos y los habrían hecho circular en América. El manual del jesuita Bartolomé Bravo, *Liber de conscribendis epistolis* (1589) fue utilizado en el Colegio mexicano de la Compañía de Jesús para los ejercicios de latinitas y retórica y publicado en México en 1604³⁰.

Pero aunque Francia no hubiera leído estos manuales epistolares españoles y franceses de los que nos hemos ocupado, su contenido le ha sido sin duda conocido, porque estos textos condensan los códigos sociales más callados, forjados por la tradición, las convenciones del gusto y los recursos habituales para escribir y leer las cartas, fijados por los maestros epistolares más célebres de acuerdo con los círculos políticos más influyentes. Es evidente que Francia dicta o escribe y lee la correspondencia siguiendo las reglas del uso, nunca ignorándolas. Para comprender sus sutilezas es necesario tener presente los preceptos y las categorías del género epistolar puestas al servicio de la construcción del Estado, como por ejemplo sus reiteradas legislaciones sobre problemas estilísticos, la costumbre de enviar los borradores para ser copiados o las cartas ya hechas para ser firmadas y enviadas como propias al exterior por sus funcionarios. O su insistencia en la inscripción correcta de los nuevos "Títulos y Dictados" de Dictador y República del Paraguay, tanto en el cuerpo de las cartas como en el sobrescrito, cortesía epistolar que fue particular motivo de preocupación política en todos los tiempos, ahora al servicio del Estado nacional, que ha sido interpretada como excentricidades o caprichos del Doctor Francia.

Pero aun más allá de esto, lo que nos interesa destacar es que el epistolario francista asume la historia misma del género como proceso de desencarnación del secretario persona para encarnar el Estado, lo que es motivo de otro trabajo.

NOTAS

1. Alain Boureau, "La norme épistolaire, une invention médiévale", en: Chartier, Roger (dir.), *La correspondance. Les usages de la lettre au XIX siècle*, Fayard, 1991, pp.127-157. La cita en pp.130-131.
2. Magister, tri, el que conduce, dirige, manda o guía; antigua denominación del dictador.

3. Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, p. 64.

4. A. Ernout, "Dictare 'Dictier, Allem- Dichten'", en *Revue des Etudes Latines*, 29 année, 1951, tomo XXIX, "Les Belles Lettres", Paris, 1952, pp. 155-161.

5. E. Curtius, op. cit. p. 117-118.

6. J. J. Murphy, "Alberic of Monte Cassino: Father of the Medieval 'Ars Dictaminis'", *American Benedictine Review*, XXII, 1971, pp. 129-146.

7. Adalberto de Samaria (*Praecepta dictaminum*, 1120), Bernardo de Meung (*Summa dictaminis*, 1190), Boncompagno (*Boncompagnonus*, 1215), entre otros.

8. A. Boureau, op. cit. p. 142.

9. Marc Fumaroli, "Genèse de l'épistolographie classique: rhétorique humaniste de la lettre, de Pétrarque á Juste Lipse", en: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 78 année, N°6, novembre-décembre 1978, pp. 886-900.

10. M. Fumaroli, op. cit. pp. 897-900.

11. M. Fumaroli, op. cit. pp. 886-887, n.3.

12. Agustín G. de Amezúa, Lope de Vega en sus cartas. Introducción al Epistolario de Lope de Vega Carpio, Tipografía de Archivos. Olózaga, I., Madrid, 1935, Capítulo II, "Un poeta secretario", especialmente pp.199-238, sobre el papel de los secretarios y formularios.

13. Luis Gil, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Alhambra, Madrid, 1981, p.321.

14. En efecto, el texto permanece sin editar hasta hace pocos años: Antonio de Torquemada, *Manual de Escribientes*, Edición de Ma. Josefa C. de Zamora y A. Zamora Vicente, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, XXI, Madrid, 1970. En adelante citamos esta edición colocando los números de página entre paréntesis.

15. Torquemada alude, quizá entre otros, al manual de Gaspar de Tejada, publicado pocos años antes: "Este es el estilo de escribir cartas mensajeras ... compuesto por un cortesano", Zaragoza, 1547. Reeditado en 1549 y 1553 como "Primero..." y "Segundo Libro de cartas mensajeras en estilo cortesano...", "aunque en nada substancial se distinguen, fuera de los títulos y direcciones", Amezúa, op.cit. p.222.

16. A. de Amezúa, op.cit. pp. 217-218. Del manual de Texeda antes citado, dice, "se servían los secretarios todos de la corte de Felipe II para no errar en los tratamientos y cortesías", p.222.

17. Cfr. Rodríguez Cacho, Lina, "La frustración del humanista escribiente en el siglo XVI: el caso de Antonio de Torquemada", en *Crítica* 44, Toulouse, 1988, pp. 61-73.

18. Altman, Janet, "Pour une histoire culturelle de la lettre: l'épistolier et l'Etat sous l'Ancien Régime", en: Mireille Bossis (ed.), *L'épistolarité a travers les siècles. Geste de communication et/ou d'écriture*, Centre Culturel International de Cerisy la Salle, Colloque sous la direction de Mireille Bossis et de Charles A. Porter, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1990, pp. 106-115.

19. J. Altman, op. cit. p. 110.

20. La primera edición es de Córdoba, en 1630. El título

completo de la edición de Barcelona, en 1677, cuya reproducción facsimilar hace Lafaye, es: "Para Secretarios de Señores, y todo genero. Nuevo Estilo y Formulario de escribir cartas misivas, y responder a ellas en todos generos, y especies de correspondencias a lo moderno, conforme a el uso que oy se practica. Las cortesías que se han de guardar, y con que personas, en el principio, medio y fin de las cartas, y antes de la firma. los sobreescritos que se han de poner, conforme a los Estados, Calidades y Oficios", por el Doctor D. Juan Paez de Valenzuela, y Castillejo, Presbytero de la Ciudad de Cordova, Barcelona, 1677.

21. Jacques Lafaye, "Del secretario al formulario: Decadencia del ideal humanista en España (1550 a 1630)", en: Isaías Lerner y Lía Schwartz (eds.), Homenaje a Ana María Barrenechea, Castalia, Madrid, 1984, pp.247-260. La cita en pp. 258-260.

22. J. Altman, op. cit. toma parámetros relacionados también con cartas de escritores no sólo con manuales publicados.

23. J. Altman, op. cit. p. 111.

24. A. de Amezúa, op. cit. p. 219.

25. Es enorme la cantidad de formularios editados y reeditados durante los siglos XVII y XVIII, hasta el XIX, muchos de los cuales se habrían perdido desgastados por el uso intenso al que fueron sometidos.

26. A. de Amezúa, op. cit. p. 212.

27. Citado en A. de Amezúa, op. cit. pp. 212-213.

28. J. Altman, op. cit., p. 114.

29. Dictionnaire de la Langue francaise, par E. Littré, Librairie Hachette et Cie., Paris, 1885, Tome Quatrième, pp. 1872-1873.

30. Jamile Trueba Lawand, El arte epistolar en el renacimiento español, Editorial Tamesis, Madrid, 1996, p. 83.

EL CINISMO COMO FENOMENO DISCURSIVO

NORMA PICCININI

"El malestar en la cultura ha adoptado una nueva cualidad: ahora se manifiesta como un cinismo universal y difuso."

Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, 1983.

Cinismo, término ubicuo, de notable número de implicancias semánticas, remite a sentidos opuestos y contradictorios, a la manera de esos calificativos propios del registro popular que son al mismo tiempo insulto y elogio.

En su análisis de las diferentes versiones del cinismo, Peter Sloterdijk señala que allí donde las civilizaciones entran en crisis, dos formas de cinismo polemizan en torno a la posesión de la verdad: el cinismo de arriba y el cinismo de abajo o quinismo: polémicas formas de conciencia que detentan, respectivamente, el punto de vista "oficial" y el "no oficial" sobre la realidad: la realidad de los "héroes" frente a la del "ayuda de cámara".

¿Por qué creemos necesario hoy hablar del cinismo?

Dejando de lado las formas positivas y necesarias del cinismo-mejor, del quinismo-o sea, aquellas expresiones que buscan la verdad desnuda, las que denuncian con valentía las falacias ocultas tras las razones del poder (si es que hoy pueden escucharse), un cinismo de tono menor, melancólico y desencantado, impregna el discurso social actual, proponiéndose como respuesta a la arremetida de la forma más odiosa del cinismo, el cinismo como la forma más descarada e insolente de la mentira, el que se ampara en la impunidad que da el poder.

No deja de llamar la atención que el periodismo -"la conciencia lúcida de la Nación"- no utilice el término en sus críticas al poder. Tal vez, porque desde este cinismo "light" fin de milenio que nos inficiona pasen desapercibidas - o se justifiquen - estas manifestaciones de violencia discursiva tan frecuentes en boca de los poderosos.

En ocasión de un trabajo de investigación sobre la literatura argentina de la década del 30, hemos comprobado la situación contraria: el tér-

mino aparece con mucha frecuencia en la construcción de los personajes de ficción, por ejemplo en Eduardo Mallea y de hecho en Roberto Arlt.

En su ya clásico ensayo sobre la obra de Roberto Arlt, Oscar Masotta comenta una de las formas posibles del cinismo: el ejercitado por personajes que reniegan de los valores de su clase de origen y que, alineándose con los humillados, denuncian con lucidez las paradojas en que la burguesía funda sus normas.

Creemos interesante detenernos en la consideración de otros modos de aparición discursiva de esta forma de conciencia en la obra de Roberto Arlt que, por ser rica en enunciados que intuitivamente estamos inclinados a calificar como cínicos, nos proporciona un material apropiado para reflexionar en este campo.

Abordaremos por lo tanto el fenómeno cínico discursivamente a partir de los enunciados que lo vehiculizan, dado que, aunque el cinismo pueda manifestarse por vías distintas a la palabra (es indudable que existe una gestualidad cínica), consideramos esta perspectiva de análisis la más apropiada para determinar sus rasgos específicos.

La teoría del discurso puede ofrecer nuevos caminos para abordar la complejidad del fenómeno cínico, hasta este momento objeto de reflexión principalmente de la filosofía. Pensar el cinismo como discurso- construcción discursiva de los sujetos cínicos, de los objetos que la mirada cínica enfoca, y de las figuras retóricas que adoptan estos enunciados - implica abandonar una perspectiva ontológica, para considerar el cinismo no sólo como un contenido vehiculizable sino como una totalidad forma-contenido que se construye como un efecto de discurso. Al mismo tiempo, pensar estos enunciados desde el punto de vista pragmático nos permitirá enfocar las intenciones y los efectos de los mismos

en los destinatarios. Encontramos en la pragmática un punto de partida que nos permite superar la perplejidad frente a la polivalencia semántica del término (se aplica tanto al mentiroso como al veraz) y a sus límites difusos con la mentira, la ironía o la hipocresía, y que podría servir para operar deslindes en este terreno, porque ya se trate de la expresión de la mentira o de la verdad "desnuda" (problema del ser del objeto) como de juicios que cuestionen valores vigentes dentro de una doxa particular (el "deber ser" de las conductas), los enunciados cínicos intentan siempre ejercer algún tipo de violencia en el destinatario, despertando en él el asombro, la ira o el desprecio. Así, el efecto ilocutorio buscado puede ser del orden de la discrepancia, cualquiera sea su grado; y la reacción concomitante, la polémica, el insulto. Pero también la total seducción del otro, su adhesión incondicional: un efecto de poder.

La importancia de la consideración de intenciones y efectos en la construcción de los enunciados cínicos, se hace evidente dada la mayor eficacia de los mismos cuando se trata de la comunicación cara a cara, donde la gestualidad refuerza el efecto buscado. Llamativamente, se conoce en patología como "espasmo cínico" al movimiento convulsivo de los músculos de las mejillas que deja al descubierto los dientes. Es interesante comprobar además que la teatralidad, el exhibicionismo y la gestualidad inherentes al cinismo, como marcas propias del descaro o del desparpajo (y sería interesante vincular el des-carro, el des-carado, con las consideraciones de Levinas sobre la ética pensada como compromiso del sujeto frente al rostro del Otro) encuentran su lugar en la iconografía expresionista, según se puede apreciar en la panorámica de la plástica que presenta Sloterdijk para ilustrar las expresiones del cinismo en distintas prácticas sociales actuales.

Pero no todo es estentóreo en este tipo de comunicación, ya que el desencanto frente a las contradicciones o las injusticias del plano social da lugar- como dijimos ya- a un cinismo melancólico, de tono menor, que bien supo advertir Masotta en la obra de Arlt. También Sloterdijk señala que la resignación -a veces como actitud ligada a un realismo desencantado- es una variante suave del cinismo y confirma este uso del término con una cita de Oscar Wilde: "No soy en absoluto cínico; sólo tengo experiencia..."

Reiteramos entonces que en los enunciados que rigen la aparición de cualquiera de las dos formas de cinismo-"de arriba" o "de abajo"- se pone en juego la correspondencia entre el juicio emitido por el sujeto y el objeto referido: estamos en el

orden de lo epistémico, donde el sujeto observa el mundo, constata un hecho, conoce. Pero hay otras formas de aparición del fenómeno cínico que tienen que ver con las reglas que rigen los intercambios entre los humanos y que nos llevan al plano de lo alético, del deber ser de las conductas, donde se manifiesta el sujeto ético en relación con el mundo de los valores.

La consideración del cinismo en enunciados pertenecientes a la esfera del "ser" del objeto, como del "deber ser" de las conductas asumidas por los sujetos, y la distancia resultante entre estos dos órdenes, no ofrece obstáculos a la teoría del discurso, para la que se tratará- cualquiera sea el caso- de "construcción de objetos o de sujetos de discurso" a partir del acto de enunciación. Además, el enunciado cínico puede ser el vehículo tanto de la verdad más cruda como de la mentira más acérrima; pero cuando el enunciado vehiculiza un contenido axiológico, -la evaluación de una conducta, por ejemplo-, se aparta siempre de las normas evaluativas corrientes. Es así que en tanto lugar de construcción del locutor, el enunciado cínico es capaz de poner en juego órdenes antagónicos, al presentar ya sea a un sujeto veraz o a uno mentiroso; y en el caso de juicios que evalúen conductas, a un perverso (no en el sentido psicoanalítico de perversión, sino en el corriente de perversidad) contumaz o a alguien que brega por una moral superior.

El amor brujo: ¿Un ensayo sobre el cinismo?

Con el objeto de ilustrar los alcances semánticos del término, presentamos algunos ejemplos de enunciados cínicos tomados de El amor brujo de Roberto Arlt.¹ Para un análisis exhaustivo de los mismos -que excedería los alcances de este artículo- estos deberían ser previamente clasificados en: a) enunciados donde el término se utilice para ser definido o para calificar alguna conducta; y b) enunciados- generalmente de personajes- que intuitivamente se nos presentan como ejemplos de cinismo.

En el primer capítulo de esta novela - considerada por la crítica como la novela "mala" de Roberto Arlt y curiosamente incluida por la editorial Planeta en el tomo dedicado al ensayo - Balder representa una comedia ante la madre de Irene definiéndose a sí mismo como "tragediante": "La comedia ha comenzado", piensa cuando es presentado a la señora Loayza.

(1) "...Balder sonrió cínicamente. Sin embargo, de observarse bien, se hubiera podido des-

cubrir que sus ojos no sonreían. Examinaba lo que lo rodeaba con curiosidad vivísima." (pág.13)

apunta el narrador, y aunque la boca-la sonrisa- lo traicionan imponiendo al rostro una "jovialidad maliciosa", los ojos no sonríen: son el instrumento de control de la situación. Observando con seriedad la escena, el cínico necesita permanecer dueño de la situación para no traicionar sus verdaderas intenciones. Al mismo tiempo, como el espectáculo que arma lo divierte, se observa a sí mismo como comediante y disfruta de sus artimañas verbales -el narrador le atribuye una "cínica desenvoltura"- y de las estrategias que implementa con una destreza de malabarista para salir siempre ganancioso de la situación riesgosa que el diálogo instituye. Balder es como un equilibrista en la cuerda floja, ama el peligro, goza de la instantaneidad, del vértigo que le provoca cada réplica del otro. A partir de la presentación del protagonista por medio del énfasis en la gestualidad, es frecuente la mención del cinismo para calificar distintos matices de su accionar, en los que se comprometen distintas dimensiones de sujeto, epistémica, ética y erótica.²

Para la construcción de su personaje, Arlt presenta situaciones donde lo muestra como sujeto ético en relación con el mundo social y como sujeto erótico, en contacto con su propio mundo interior. La actitud del sujeto epistémico -observador objetivo y distanciado del mundo natural- es ejercitada también por el protagonista, pero desplazada a la esfera de las relaciones personales. Y en esto consiste, en parte, "su franja de cinismo". Como puede verse en (1), el término "cínico" alude a un individuo que frente a cualquier circunstancia, por inusual que sea, no pierde la capacidad de analizarse y analizar la situación con fría lucidez, tal como un sujeto epistémico observaría el mundo natural. Sloterdijk menciona esta forma de conciencia lúcida como una conciencia desengañada, que ha perdido la ingenuidad, que está a salvo de toda ilusión. Alguien capaz de estar alerta frente a la trampa del sentimentalismo, de la cursilería, de los valores sancionados por la vida corriente... Diríamos, tal vez, un escéptico en el orden de los sentimientos.

Pero al mismo tiempo que Balder guarda una actitud fría, racional e inquisidora, de observación aguda y de análisis de la situación, como sujeto ético (en el aquí y ahora del diálogo con la vieja) combina la simulación con el desparpajo. Tal como corresponde al hipócrita, finge ser lo que no es³: en el transcurso de la conversación, el narrador nos

informa de las reacciones de Irene frente a la escena que protagonizan su novio y su madre:

(2) "Chiquito... sos un desvergonzado comediante" (p.18)

Por otro lado, el protagonista no vacila en enfrentar los argumentos de la vieja atacando provocativamente los principios de la moral burguesa:

(3) "-Señora... convendrá conmigo que no es lo más grave que pueda ocurrirle a una jovencita, tener relaciones con un hombre casado" (p.15)

En la obra de Sloterdijk se señalan como cínicos casos que dan testimonio de "una radical ironización de la ética y de las conveniencias sociales; algo así como si las leyes generales solo existieran para los tontos, mientras que en los labios de los sabientes se esboza esa sonrisa fatalmente inteligente." (o.c. p.32) En este lugar fuera de la doxa, el cinismo es un contradiscurso cuestionador de los valores aceptados. Aparece entonces enfrentando a la hipocresía, utilizando la paradoja o la ironía. En este sentido, las palabras de Arlt, citadas por Roberto Mariani: "Curiosidades cínicas: me interesan entre las mujeres deshonestas, las vírgenes; y entre el gremio de los canallas, los charlatanes, los hipócritas y los hombres honrados."⁴

Hay, además, en el cinismo de Balder aspectos que remiten al "quinismo" definido por Sloterdijk, como es el caso del siguiente fragmento de El amor brujo donde resuenan las protestas del Marqués de Sade en La filosofía en el tocador:

(4) "¡El deber! ¿Dónde se encuentra el Perfecto que cumple con su deber? ¿La mujer cumple con su deber? Almas pequeñas, cuerpos débiles, discernimientos timoratos. ¿Estos son los representantes del deber? Arriba fabrican acorazados los que violan el deber. Abajo duermen en cuchitriles los que cumplen con el deber. El deber de los de abajo es observar el programa que le trazan los de arriba. ¿O es que alguna vez los de abajo confeccionaron un programa de Deber (...) Cumplimos nuestros deberes ¡Somos honestos! ¡Somos vírgenes! ¡Cumplimos con nuestros deberes! Respetamos a nuestras madres, a nuestras esposas, a nuestras hermanas, a nuestros hijos. Somos virtuosos. Cumplimos con nuestros deberes! Idénticos a hormigas. Van, vienen. Viven." (pág.90)

No obstante Balder, en su intimidad como

sujeto erótico, sufre sinceramente y se angustia:

- (5) "Balder quedó callado. Contrariaban sus deseos. El podía ser un cínico, pero nada priva que un cínico se enamore. Y él estaba enamorado de Irene." (pág.18)

Proponemos como hipótesis que la dimensión de sujeto erótico no se pone en juego en el caso de las conductas cínicas y por ende, de los enunciados que las describen: en su intimidad, en su relación sin intermediarios con su propia identidad, el sujeto no puede ejercitar la dimensión cínica, porque el cinismo es siempre dialógico, necesita del otro del que se diferencia y se distancia para ejercer la provocación. Es por eso que el amor-y tal vez la amistad-, como experiencia identificatoria con el otro amado, como necesidad de fusión de identidades, es contrario al cinismo. El ejemplo siguiente corrobora esta intuición:

- (6) "Ella suscitaba en él sentimientos relacionados con actitudes estáticas, que tenían el efecto de maravillarlo su franja de cinismo. ¿No era acaso curioso este doble fenómeno de ingenuidad en un hombre que hacía muchos años que estaba casado?"(pág.32)

En el segundo encuentro con Irene, la expectativa y la ilusión se diluyen y una gran apatía se instala en los dos:

- (7) "Se sentía enervado. La presencia de esa muchacha le aplastaba los nervios como un brebaje de láudano y para asegurar su conquista le pidió al mozo papel y tinta. Se puso a escribirle una carta de amor. Se la entregaría cuando ella saliera. Después de cavilar un instante, redactó dos carillas de amor mentiroso, "destinadas a excitar la imaginación de la jovencita y sus vulgares sentimientos de chica de familia". Incluso le decía "que se imaginaba él y ella, cuando fueran ancianitos, rodeados de muchos hijos"(...) Aparentemente la conducta de Balder se presta para ser clasificada como actitud cínica de un desenamorado que trata de engañar a una joven inexperta. Cuando el cronista de esta historia le pidió a Balder explicación de su conducta, Balder replicó-Copie esta carta, porque a pesar de necesitarla a Irene, era indispensable que le dijera alguna mentira amorosa, y no tenía voluntad de escribirle."(págs.38-39)

En ejemplos anteriores hemos relevado las

siguientes modalidades de funcionamiento del término "cinismo":

- *en (1) y (4), como conciencia lúcida, desengañada, escéptica;
- *en (2), como simulación, con un sentido cercano a la hipocresía;
- *en (3) y (4), como desenmascaramiento de valores establecidos;
- *en (7), como engaño.

En este último ejemplo cínico remite a "mentiroso", pero se añade "aparentemente", porque, como leemos más adelante, el narrador-cronista enfatiza: "Cierto es que nadie miente sin objeto, mas es auténtico que Balder jamás mentía, ni para defender intereses estimables." (pág. 49) Balder es cínico por exceso de verdad.

El cinismo como exceso (de mentira o de verdad).

Para concluir quisiéramos proponer que, pese a que el uso corriente los identifica, cinismo y mentira no pueden tomarse como sinónimos, ya que no funcionan semióticamente de la misma manera. En el caso de la mentira, el sujeto engañador(mentiroso) dice "A" siendo "B" y queriendo que el otro entienda "A", o sea, que resulte engañado. La diferencia entre cinismo y mentira se ve claramente en los casos en que el sujeto miente-dice A siendo B- pero sin la pretensión de ser creído, o a despecho de la improbabilidad de serlo-, sólo con la intención de ser reconocido con la autoridad suficiente para poder decir lo que quiera. Diremos entonces que miente pero no engaña, porque no pretende hacerlo. Estas situaciones son frecuentes hoy en ocasiones en que personajes públicos, políticos, funcionarios, empresarios, son interpelados bajo sospecha de corrupción y donde el cinismo se ejerce al amparo de la impunidad. Al mismo tiempo, podría darse el caso de que un interlocutor ingenuo o desprevenido sea realmente engañado. De ser así, el cinismo será un efecto advertido por un tercer participante, que desenmascara al locutor o que señala la actitud como cínica: reconocer a alguien como cínico implica no dejarse engañar. Por lo tanto, en el cinismo mentiroso, hay mentira pero no hay engaño para el interlocutor; o si el interlocutor sufre engaño, nunca lo hay para el tercer participante, -papel asumido en muchos casos por el narrador- que sanciona el lugar de la verdad.

Por otra parte, mentir descaradamente, como los extremos se tocan- nos conduce a otra forma del descaro: el decir sin piedad la verdad desnuda al rostro del otro.

El cinismo da una mano al mentiroso y la otra al que ejercita la franqueza, cuando decimos abiertamente algo muy doloroso, o inesperado...Es que el cinismo -como bien lo señala Sloterdijk-"se atreve a salir con las verdades desnudas, verdades que, de la manera como se exponen encierran algo de irreal".(o.c. p.25)

Por último, veamos entonces cómo el cínico Balder disfruta destruyendo los sentimientos de su "amigo" Alberto, en este diálogo donde al mismo tiempo va enhebrando como certezas razones de las que él mismo tiene dudas. A nuestro juicio, en el recorrido de esta historia que es una panoplia de los cinismos posibles, llegamos al grado más refinado de la perversidad cínica, donde el sujeto sacude en el mismo rostro del otro, como obvios, argumentos que el otro necesita, solicita, les sean desmentidos. Le tira a la cara la verdad, lo humilla, lo trata como un ingenuo, un imbécil crédulo, sin la más mínima compasión:

- (8) -Dígame, Balder.¿Usted cree que Zulema puede serme infiel?
La boca de Balder se entreabre lentamente.
-¡Cómo! ¿Y usted no sabe que le es infiel?
(...)
Balder se indigna e insiste:
-¡Cómo! ¿Y usted no sabe que le es infiel?
(...)
¡Estaba seguro que lo que usted deseaba era que su mujer se dedicara más o menos a la prostitución!"

(pág.166)

Pero Balder miente cuando aserta de manera tan categórica: el lector ya conocía, por el extracto de un fragmento del diario del protagonista, la situación ambigua en que éste está colocado, por momentos convencido de la infidelidad de Zulema y de que Alberto la consiente; y por momentos, sumido en la incertidumbre.

- (9) "No sabía.Por momentos admitía de buena fe que el único culpable de un adulterio, si el adulterio existía, era el mecánico; en otros momentos se me ocurría que el engañado era Alberto y nosotros víctimas de un juego que Irene y Zulema conocían, o lo que yo había rechazado hacía una hora, lo aceptaba nuevamente, pasando por los estados mentales más contradictorios que pueda imaginarse."

(pág.120)

Suponiendo que Balder estuviera convencido de la infidelidad de Zulema, estaríamos frente al

caso de cinismo por exceso de verdad. En estos casos, los sujetos cínicos no son simplemente los que dicen "lo que es y parece", sino aquéllos que dicen "la verdad desnuda". O mejor, los que "desnudan la verdad", los que dicen algo que se soslaya, los que hablan de "lo que no se habla". En este caso, un cínico es también quien quebranta una regla de la conversación, o una máxima de cortesía. Creemos así confirmada la hipótesis de la violencia discursiva (aún en los casos atenuados de la mera discrepancia) como espacio de conjunción de todos los cinismos.

BIBLIOGRAFIA.

- BRANDT,P.Aa.(1995),"The grounds of schematism. On the structure of things, signs and language. An essay on cognition and semiotics." (paper).
----- "Back to reason.On philosophy and misbehaving" (paper)
LEVINAS,E.(1982), *Ética e infinito*, Visor, Madrid, 1991.
MASOTTA,O. (1965), *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Jorge Alvarez, Buenos Aires.
SLOTERDIJK,P. (1983), *Crítica de la razón cínica*, Taurus, Madrid, 1989.

NOTAS

1. ARLT,R.,El amor brujo, en Obra completa,Tomo II,Planeta-Carlos Lohlé,Buenos Aires,1991.Las citas corresponden a esta edición.
2. Estas ideas sobre las tres dimensiones del sujeto-estético, ético y erótico - y sus relaciones con los tres dominios del mundo de la vida-el mundo físico, el social y el psíquico- fueron desarrolladas por el Prof. Per Aage Brandt en el Seminario sobre La Metáfora, Fac.Humanidades y Artes,UNR, 1995)
3. Recordemos que hipócrita viene del griego "hipocrités", actor. Para la construcción del hipócrita en Roberto Arlt, remitimos a nuestro trabajo "Los escenarios de la hipocresía", en *Revista de Letras* N° 5, Fac. de Humanidades y Artes (UNR), 1997.
4. La cita está en Capítulo, Historia de la Literatura Argentina 3, CEAL, Buenos Aires, 1968/1976. (pág. 1005).

ADA CAMARASA

El problema de la representación se conecta, en la filosofía del lenguaje, con las relaciones entre el significado y el referente, implicando en las reflexiones planteos que tienen que ver con la cuestión de la realidad.

Cuando la filosofía se pregunta por la "realidad" se constituye en ontología. Para Parménides el ser, el pensar y el decir mantienen una relación de mismidad. Al conectarse la realidad con el pensamiento y el lenguaje la cuestión se complica.

Surge una pregunta fundamental: ¿existen estados mentales (sentimientos de hastío, intenciones, recuerdos) no reductibles a una configuración material?¹. El dualismo elaborará una respuesta afirmativa y el materialismo una negativa. Pero, cuando hablamos de materialismo, ¿de qué hablamos?: ¿de que todo es materia?, ¿de que los fenómenos mentales son idénticos a ciertos estados cerebrales?, ¿de que lo mental es un producto de la materia, en particular del cerebro?, ¿o de que sólo existen las entidades admitidas por la física?

A estas cuestiones se suman otras que tienen que ver con el problema del realismo. Tengamos presente que el realismo es una tesis gnoseológica y que no está necesariamente ligada al materialismo, sino que es independiente de la ontología que se sustente, que puede ser materialista o idealista.

Los materialistas entenderán el lenguaje como una aptitud - Se refieren las aptitudes cognitivas a lo lingüístico -

El dualismo sustancialista al estilo cartesiano unirá *res extensa* y *res cogitans* por una glándula que permitirá la relación del pensamiento con la materialidad del lenguaje.

Para el conductismo no interesan los estados internos ni la explicación causal, se distingue el saber cómo del conocer qué.

Putnam critica a estas corrientes de pensamiento y a otras, como las de los teóricos de la identidad mente-cerebro, y la de la gramática de Chomsky, como representación de un sistema universal.

En una línea que podríamos considerar opuesta al formalismo (que penetra a través de los vieneses en la tradición norteamericana) y concomitante con la corriente pragmatista, Putnam revisa el pensamiento realista.

Su crítica al estructuralismo, aunque piensa que Saussure fue un genio, se sintetiza en estas palabras: "asistimos al constante reaparecer de una contradicción que Saussure mismo reconoce, y que tiene que ver con el problema de la indeterminación: la posibilidad o imposibilidad de la traducción y de la hermenéutica. Es su misma filosofía del lenguaje la que lo lleva a creer que toda lengua permanece hermenéuticamente cerrada a cualquier otra".²

La filosofía de Putnam, su nuevo realismo, enriquece el pensamiento posanalítico con la hipótesis de una fundación moral del mundo y en consecuencia del conocimiento. No debe abandonarse la posibilidad de una fundación "contextual" del mundo, que tendrá importantes efectos sobre la teoría del significado. Critica a la filosofía analítica que se inició como un respeto por la argumentación pero después de un tiempo comenzó a no hacer sino esto, y ya no supo sobre qué argumentar. "Aparecieron entonces los objetos imaginarios: los mundos posibles, en qué medida los mundos posibles o potenciales son diversos o iguales al mundo real, etc. Hoy la corriente analítica es absolutamente la más metafísica sobre el escenario de occidente. Lo prueba el hecho de que los maestros analíticos no hablan de otra cosa que de la intuición".³

Putnam no es ajeno al giro que la filosofía de

la mente ha dado en las últimas décadas. Un giro cognitivo en el que la ciencia cognitiva no es filosóficamente neutral sino que rechaza el paradigma conductista y adopta un enfoque mentalista.

Los funcionalistas (Putnam lo fue en su primera época) intentan superar el dualismo sustancialista, el conductismo y la teoría de la identidad mente-cerebro. Lo mental no es reductible a lo físico, aunque adhieren al fisicalismo considerando que la base de implementación de los fenómenos mentales es física.

Para Putnam los significados no están en la cabeza. El contenido de los estados mentales depende de sus propiedades proposicionales. Considera que las explicaciones mentalistas tradicionales no pueden dar cuenta de cuestiones centrales en el tema del significado y el referente.

El significado de un símbolo no puede ser otro símbolo, ni siquiera un símbolo en la "escritura del cerebro". Tampoco equivale a las propiedades observables o prototipos perceptuales. La dimensión social del significado pone en crisis el supuesto de que nada que no esté presentado en términos de "representaciones mentales" (descritas de manera computacional) vale como contribución a la "ciencia cognitiva".

Para el realismo interno (así ha denominado Putnam a su propio pensamiento) la pregunta: ¿qué son las cosas? no es independiente de la elección de conceptos, de esquemas conceptuales, que tienen una función constitutiva de la realidad.

Significado y referencia

En la doctrina tradicional la noción de significado posee la ambigüedad extensión / intensión. Según Putnam pensar "que el significado de un término es un concepto acarrea la implicación de que los significados son entidades mentales".⁴

Frege se rebeló contra este psicologismo pensando que los significados son propiedad pública y por lo tanto pueden ser captados por más de una persona; identificó los conceptos con entidades abstractas.

La tradición de antiguos y medievales supuso que el concepto correspondiente a un término era una conjunción de predicados. Entiende Putnam que el concepto tradicional del significado es un concepto que descansa en una teoría falsa. Para él los significados no están en la cabeza, y lo demuestra con el ejemplo de las Tierras Gemelas, donde a pesar de el agua ser un líquido diferente en ambas producirá en los hablantes el mismo estado psicológico.

Pero "la extensión del término 'agua' no es una función del estado psicológico del hablante por sí mismo".⁵ El estado psicológico del hablante no determina el significado de la palabra.

Putnam resuelve estas cuestiones con una hipótesis sociolingüística. La división mundana del trabajo engendra una división de las tareas lingüísticas. La comunidad lingüística es un cuerpo colectivo que divide la tarea de conocer y la de emplear las distintas partes del significado, por ejemplo, de la palabra "oro". El estado sociolingüístico del cuerpo lingüístico colectivo al que pertenece el hablante es el que fija la extensión de un término.

Para Putnam la teoría semántica tradicional deja a un lado las dos contribuciones que determinan la referencia: la contribución de la sociedad y la contribución del mundo real.

El significado del significado

Putnam propone "definir 'significado'; no entresacando un objeto o identificándolo con el significado, sino especificando una forma normal de descripción del significado".⁶ Y la forma normal de descripción del significado de una palabra debería ser una sucesión finita, o un vector, entre cuyos componentes habrían de estar los marcadores sintácticos, los marcadores semánticos, una descripción de los rasgos adicionales del estereotipo y una descripción de la extensión.

Parte de esta propuesta consiste en convenir que los componentes del vector representan todos ellos, excepto la extensión, una hipótesis acerca del hablante individual.

Según cualquier teoría materialista creer una proposición supone el proceso de alguna representación de esta proposición. Para Putnam no es únicamente que la creencia sea un proceso que involucre representaciones sino que el hablante cree la proposición según una representación y no la creará según otras.

Piensa Putnam que la razón por la que la semántica está atrasada respecto a la sintaxis es que el concepto precientífico sobre el que se basa -el de significado- se encuentra peor perfilado que el concepto precientífico de sintaxis. La razón por la que el concepto precientífico de significado esté mal perfilado no se aclara recurriendo al argumento escéptico o nominalista de que los significados no existen.

Volviendo al punto de partida, los significados no pueden estar en la cabeza, sino que dependen de un hecho lingüístico que consiste en la

división del trabajo lingüístico y que es formulado de la siguiente manera:

"En toda comunidad lingüística se da la división del trabajo lingüístico: es decir, toda comunidad lingüística posee al menos algunos términos cuyos correspondientes 'criterios' sólo los conoce un subconjunto de los hablantes que los aprendieron y cuyo uso por parte de los restantes depende de una cooperación estructurada entre éstos y los hablantes de los subconjuntos relevantes".⁷

Cuando un término se halla sujeto a la división del trabajo lingüístico, el hablante medio que lo aprenda no adquiere nada que fije su extensión. No es su estado psicológico individual lo que fija su extensión; es sólo el estado sociolingüístico del cuerpo lingüístico colectivo al que pertenece el hablante lo que determina la extensión.

Putnam resume estas cuestiones diciendo que hay dos clases de herramientas en el mundo: herramientas como un martillo o un destornillador, que pueden ser usadas por una sola persona, y hay herramientas como un barco a vapor, que, para ser usadas, requieren la actividad cooperativa de un cierto número de personas (como las palabras). Así resulta que la extensión de un término no se fija mediante un concepto que el hablante individual tenga en su cabeza, y esto es verdadero tanto porque la extensión está, en general, socialmente determinada, cuanto porque, en parte la extensión se halla determinada indicatoramente.

El significado y la representación mental

Ha señalado Putnam que las explicaciones mentalistas tradicionales se equivocan de dos maneras respecto del significado y la referencia. Por una parte, descuidan la división de la labor lingüística. Por otra, no tienen en cuenta cómo los paradigmas que nos suministra el entorno contribuyen a fijar la referencia. Esto no significa que las descripciones (incluyendo las de nuestras mentes) no desempeñen un papel en la fijación de la referencia. Lo que interesa es separar las cuestiones acerca de cómo se fija la referencia de un término de las cuestiones de su contenido conceptual.

Algunos autores, como Searle, son renuentes a abandonar la imagen aristotélica y han tratado de mantener algunos de sus supuestos.

En cierto plano, las representaciones mentales no difieren mucho de las representaciones mediante la emisión de sonidos o mediante la escritura u otros signos. Estas representaciones superficiales no pueden ser los conceptos a los que se refería

Aristóteles, ni tampoco las representaciones mentales de las que hablan los modernos mentalistas. Estas son las representaciones que determinan el significado de las palabras y no las palabras mismas.

Aristóteles fue el primero en teorizar sobre el significado y la referencia pensando que cuando comprendemos una palabra o cualquier otro signo asociamos esa palabra con un concepto. Este concepto determina aquello a lo que se refiere la palabra. Dos milenios después encontramos la misma teoría, con algunas variantes en Stuart Mill, Russell, Frege y Carnap. Estas teorías se manejan con ciertos supuestos:

- 1) Toda palabra usada se asocia en la mente con una representación mental.
- 2) Dos palabras son sinónimos sólo en el caso de que se asocien con la misma representación mental en los hablantes que las usan.
- 3) La representación mental determina a qué se refiere la palabra.

Estos conceptos son considerados falsos por Putnam ya que no pueden existir representaciones mentales que satisfagan al mismo tiempo estas tres condiciones. El objetivo del mentalismo es identificar una palabra con algo que se halla en el cerebro / mente de todo hablante que sabe usar la palabra, en consecuencia es una limitación para las teorías mentalistas el hecho de que el significado, según lo concibe Putnam, deba ser público.

Somos libres de aceptar que la referencia existe y que las representaciones mentales existen, pero según Putnam, no debemos identificar más los problemas de referencia con los problemas de representación mental. Buscar la referencia de nuestras palabras en el cerebro es buscarla en el lugar equivocado, ya que la referencia se fija socialmente.

Pero ¿qué significa conocer el significado de una palabra? Puede querer decir:

- a) saber cómo traducirla
- b) saber a qué se refiere
- c) tener conocimiento tácito de su significado.

"En el único sentido en que el hablante medio de una lengua 'conoce' el significado de la mayoría de las palabras es c). Conocer el significado no es, literalmente hablando, conocer alguna realidad".⁸ El entorno desempeña por sí mismo un papel en la determinación de aquello a lo que se refieren las palabras de un hablante o de una comunidad. "La noción de que el sinónimo está asociado con la misma representación mental presupone que poseemos una noción de identidad de las representaciones mentales independiente de la noción de

sinónimo".⁹

Para finalizar, lo epistemológico y lo ontológico están, según la perspectiva de Putnam, íntimamente relacionados. La verdad y la referencia están íntimamente conectadas con las nociones epistémicas; la textura abierta de la noción de objeto, la textura abierta de la noción de referencia, la textura abierta de la noción de significado y la textura abierta de la razón misma están todas mutuamente interconectadas.

La verdadera misión de la filosofía es iluminar la noción ordinaria de representación (y de un mundo de cosas que se han de representar); no permanecer inermes en un gesto de rechazo que está tan vacío como aquello que rechaza.

Presentar "una perspectiva en la cual la mente no 'copia' simplemente un mundo que puede ser descrito por una teoría verdadera".¹⁰ Sin embargo no se trata de una perspectiva en la cual la mente constituya el mundo. Si tuviéramos que usar un lenguaje metafórico, dice Putnam, la metáfora sería esta: la mente y el mundo, en común, constituyen la mente y el mundo.

Si el objetivismo del S XVII ha conducido a la filosofía del S XX a un callejón sin salida la solución no es ni caer en un relativismo extremo, como la filosofía francesa ha estado haciendo, ni negar nuestro realismo de sentido común.

La clave para conservar el realismo de sentido común, a la vez que se evitan los absurdos y antinomias del realismo metafísico, es la que Putnam llama realismo interno (realismo pragmático). El realismo interno es la insistencia en que el realismo no es incompatible con la relatividad conceptual (lo que no equivale a relativismo).

NOTAS

1. La formulación de esta pregunta y el desarrollo siguiente ver en Simpson, Thomas Moro: "El fantasma en la máquina: notas sobre dualismo y materialismo". En Revista Análisis Filosófico, V, 1985, Nº 2 - p 58-59.
2. Entrevista a Putnam en Borradori, Giovanna: "Conversaciones filosóficas", Ed. Norma, Bogotá, 1996, p 96.
3. Entrevista a Putnam en Borradori, Giovanna: "Conversaciones filosóficas", Ed. Norma, Bogotá, 1996, p 106.
4. Rabossi, Eduardo (compilador): "Filosofía de la mente y ciencia cognitiva". Ed. Paidós, Buenos Aires, 1995 - cap 8, p 233.
5. Idem, p 236.
6. Valdés Villanueva, Luis: "La búsqueda del significado", Ed. Tecnos, Madrid, 1991, p 190.
7. Valdés Villanueva, Luis: "La búsqueda del signifi-

cado", Ed. Tecnos, Madrid, 1991, p 146.

8. Putnam, Hilary: "Representación y realidad", Ed. Gedisa, Barcelona, 1995, p 68.

9. Idem p 73.

10. Putnam, Hilary: "Las mil caras del realismo", Ed. Paidós, Buenos Aires, 1987, p 39.

INDICE

1. LITERATURA

ROSA, NICOLAS: Cuerpo/Cuerpos. Hacia una gramática social de los cuerpos	5
RETAMOSO, ROBERTO: "Cesar en Dyrrachium" o la dramaticidad histórica del poder	15
CAISSO, CLAUDIA: De "Finas invenciones para burlar la intemperie": la pregunta por la dimension de la cosa en la poética de Eliseo Diego	19
GIORDANO, ALBERTO: Los usos anómalos del imaginario sentimental (sobre <i>Boquitas Pintadas</i> de Manuel Puig)	33
CONTRERAS, SANDRA: Usos de la tradición en la narrativa de César Aira (a partir de <i>La Liebre</i>)	41
AVARO, NORA y ANALIA CAPDEVILA: <i>Contorno</i> : Una lectura política del realismo	53
PODLUBNE, JUDITH: J. R. Wilcock: exilio y utopía	61
PIACENZA, PAOLA A.: Olvidar a Norah Lange	69
ASTUTTI, ADRIANA: "...Vasto como un deseo"... La ensoñación en <i>Prosas Profanas</i> , de Rubén Darío	77
BERNABÉ, MÓNICA: "Todavía tiene oficio la palabra" (José Martí, la obra, la política, la poética)	87
BATALLA, MARTÍN: Mística y representación. Sobre el <i>Peregrino Querubínico</i> , de Johannes Angelus Silesius	95

2. LINGÜÍSTICA

MÚJICA, NORA: Acerca de la relación entre las categorías V y N: Herencia argumental y herencia eventiva	107
SOLANA, ZULEMA: Variables que inciden en la adquisición de relativas	121
FERNÁNDEZ, MARÍA DEL ROSARIO: La letra escarlata	133
HACHÉN, RODOLFO RAÚL: Querer / deber / poder / saber: La lectura en la encrucijada del tabú y la libertad	149
FREIDENBERG, MARÍA SUSANA: Estudio léxico-sintáctico: La preposición en el complementante locativo de las interrogativas parciales	157
BOLLA, LILIANA: El relativo donde: Algunas observaciones respecto de su proceso de desemantización en las relativas restrictivas	167
BARRANCO, MARÍA ISABEL: Hermenéutica, interpretación y traducción	179
AREA, LELIA; LILIANA PÉREZ y PATRICIA ROGIERI: Lengua/Territorio. Sarmiento-Bello: diseños cartográficos para el siglo XIX latinoamericano	183
BOUVET, NORA: Género epistolar y construcción del Estado	189
PICCININI, NORMA: El cinismo como fenómeno discursivo	199
CAMARASA, ADA: Significado y representación en Putnam	205



UNR EDITORA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
REPUBLICA ARGENTINA