GRAMMA

Año IX - Número 28

— Universidad del Salvador - Facultad de Historia y Letras —

SUMARIO

Agenda, 46

❖

Conferencia

PABLO CAPANNA, De Eutopía a Tecnópolis, 17

❖

Entrevistas

MIRTA MEYER, Marginalidad y cultura: el puente perfecto. Entrevista a Joan Manel Ortíz, 11

❖

Grammanet

Una incursión en la Red, 42

❖

Investigación

DANIEL CORTÉS, El tema del hambre en un cuento de Manuel Mujica Láinez y en textos de los Cronistas del Río de la Plata, 4

MARCELA CRESPO: Dos espacios intersticiales: el discurso de la crítica literaria y el de los relatos no-ficcionales, 24

MARÍA DE LAS NIEVES GODEC, Tristeza detrás de la sonrisa, 30

❖

Lingüística

FLAVIA BELPOLITI, Jaqueline Authier-Revuz: un discurso habitado, 43

❖

Lírica

PEDRO MAIRAL, "Ella es así" "Estudiantes de Bellas Artes"
"Triste de mayo", 14

ADOLFO CHOUHY BEMBIHY, "Auxilio" "Segundo poema candelariano"
"(Te) quiero", 23

❖

Narrativa

LILY ANN MARTIN, "La caja" "Lupus" "Matilde", 27

JUAN MARCOS LEOTTA, "El otro mundo". Primer premio narrativa.
"II Concurso para Alumnos de Nivel Medio", 35

❖

Reflexiones

Homenaje a Arturo Berenguer Carisomo, 1

❖

GRAMMA es una publicación interna de la Escuela de Letras para la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador.
Año IX, número 28, abril de 1998.
Buenos Aires, República Argentina.

Homenaje a Arturo Berenguer Carisomo

El 11 de noviembre de 1996 el Dr. Arturo Berenguer Carisomo, fundador, docente y director de la Escuela de Letras de esta Universidad, recibió el diploma de Doctor "Honoris Causa" de la Universidad del Salvador. Como emotivo final de la ceremonia, su esposa, la escritora brasileña Perpétua Flõres, leyó algunos poemas que reproducimos aquí, gentilmente cedidos por su autora.

«En homenaje a Arturo Berenguer Carisomo en esta fecha importantísima para él y para nosotros, que lo queremos, que lo admiramos, que lo seguimos, la lectura de algunos poemas, la mayoría inspirados por él.»

Perpétua Flõres

Maestro

Su fronda, su cumbre,
Su aire limpio,
Varilla mágica toda la estatura,
Campana sonando su paso cierto.
Péndulo, flecha, el dedo de tiza.
Su palabra clara, índice de luz.
Un ser humano: lo mejor del hombre,
Dios ha puesto en ti.
¡Qué genial creación!
¡Qué poder de síntesis!

Arturo Berenguer Carisomo escribiendo a los 91 años

Las letras que siembras a tientas en la hoja fecunda,
las letras: alpiste, simientes
¿Cuántos pájaros comerán de tus manos para poder volar?

Tres instantes de un escritor

Sus ojos tenían bajas las cortinas,
Cuando recogí de entre sus manos el libro dormido.
Quedaron vacías sus manos
Como dos alas sin cuerpo.
Puse una rosa roja
Como señalador entre sus manos,
Que se fueron cerrando como un libro.

A Arturo Berenguer Carisomo

(un pensamiento, poco más que un susurro)
De tal forma me perteneces
que cuando la muerte venga
tendrá que pedirme tu mano.

Cruz jesuítica

En homenaje al Colegio del Salvador, a los jesuitas, este poema sobre la cruz jesuítica de mi tierra, esa Cruz que tiene cuatro brazos

Armadura, espectro, oquedad.
Pedestal sin estatua.
Esqueleto de indio.
Caricatura de blanco.
Bandera cristiana siempre izada.
Silencio. Hay un índice de cemento
Sobre tus labios secos.
Silueta sin latidos.
Cruz jesuítica: nunca acariciarán mi cuerpo
Tus despojados brazos.

Arturo Berenguer Carisomo

La «Cruz de Alfonso, el Sabio»,
Lo del «mérito civil»
no han cambiado en su labio
risa y palabra gentil.

Estribillo: Gran lección para el futuro:
ARTURO
Constancia, afán y deber:
BERENGUER
La distinción y el aplomo:
CARISOMO

Digno, noble y honesto.
Sin prisa pero sin pausa
Maestro de los maestros.
Hoy doctor «Honoris Causa»

(Estribillo)

Ser y hacer —como un destino—
conjugó todos los tiempos.
Mañana en cada argentino
quedará como un ejemplo

(Música de Juan Ernesto Cedale)

Asimismo, la doctora Gloria Olga Justa Martínez concibió como homenaje el siguiente poema.

Romancillo de Perpétua Flõres, Doctora "Honoris Causa"

Es un solemne acto académico;
Sala Furlong del Salvador.
Por los méritos de una vida,
Honoris Causa hay un doctor.
Su trayectoria en la cultura
causa profunda admiración.
Doctor Arturo Berenguer,
es decir: saber, tradición...
Pero faltaba en esa tarde
una parcela de emoción;

Perpétua Flõres la añadía,
temblando el eco de su voz.
Y su poema fue la rosa
que ella, poeta, colocó,
cambiando libros por belleza
entre las manos del doctor.

Perpétua Flõres se graduaba
Honoris Causa en el amor.

• • • • • •

Arturo Berenguer Carisomo (1905-1998)

Con motivo del reciente fallecimiento, el viernes 2 de abril, a los 92 años, del Dr. Arturo Berenguer Carisomo, nuestro querido y admirable Berenguer, quiero rendirle homenaje haciendo una brevísima reseña de su personalidad inquieta y fructífera. La lucidez hasta último momento de la que puedo dar fe pues me consta personalmente, lo acompañó durante toda la vida. Su prestancia de caballero español (tenía ascendencia catalana y andaluza pero había nacido en Buenos Aires), la galanura en el decir, el humor y cierta picardía de sus expresiones, permanentes en su mirada, la independencia de juicio, la convicción persuasiva y el timbre de su voz sonora hicieron que me cautivara desde la primera clase. Como a mí a cientos de discípulos que, particularmente, nos sentimos acongojados.

Arturo Berenguer Carisomo (nuestro amado ABC) fue fundamentalmente un maestro pero también un erudito investigador y un prolífico autor de estudios, entre otros, sobre las literaturas argentina y española. A propósito de éstas, quiero citar dos obras caras para mí: *Ensayos sobre literatura popular argentina*, de 1981 (en los que incluye tres referidos a *Martín Fierro*) y *La humana caballería del Persiles y Sigismunda-la novela póstuma de Cervantes*, de 1995, publicada por la USAL.

Perpétua Flõres, su mujer desde 1983, en un libro titulado *Él*, escrito en 1995, dice algunas cosas que creo que lo caracterizaron: "Es siempre un lenitivo mirarlo y observar su vida desde su obra...

En Carisomo no hay vejez, hay tiempo; [...] el cambio está en la materia, pero su espíritu envuelve todo. Y me envuelve."

"La vida en general para él ha sido [...] placentera; [...] [los] pequeños o grandes accidentes ha podido superarlos con tres fuerzas que son en él imbatibles: la fe, la esperanza y la voluntad [...].

"Su fe es profunda y firme. [...] *Fe en Dios*, acaso no practique desde hace unos años ceremonias, oficios del catolicismo, pero está convencido de los dogmas fundamentales [...]"

En ese espíritu y en esa fe encontré dos grandes pilares. Constituyeron mi modelo. Gozosa puedo decirles: "éste ha sido nuestro maestro".

Alicia Lidia Sisca

El tema del hambre en un cuento de Manuel Mujica Láinez y en textos de los Cronistas del Río de la Plata.

DANIEL CORTÉS

Propósito

A grandes rasgos, la propuesta de este trabajo es analizar qué elementos hacen de uno y otros relatos textos literarios e históricos, aún cuando todo el corpus comparte un único tema generador: el hambre; advertimos que estamos considerando "textos" de los cronistas a ciertos fragmentos incluidos en unidades mayores (capítulos, romances, etc.) y extraídos a fin de satisfacer nuestro análisis; en dichos fragmentos se concentrará particularmente el enfoque. Asimismo intentaremos señalar, investigando la enunciación de los autores, las diferentes actitudes asumidas respecto de lo que narran, especialmente respecto de la impresión causada por el tema citado.

Los cronistas

Ulrico Schmidel

El tema que nos ocupa aparece nombrado en el capítulo 9 de *Viaje al Río de la Plata*. Como testigo presencial, y dada su intención de componer una narración de tipo historiográfico, quizás es Schmidel uno de los cronistas que, en cuanto a su veracidad, mayor confianza nos merece. Se destaca la distancia que intenta mantener respecto de su relato, a efectos de realizar una descripción lo más objetiva y desprovista de intervenciones personales posible. Desde este punto de vista, se justifica una apreciación de W. Mignolo, que nos permitirá esbozar una primera distinción entre el texto de M. Láinez y los de los cronistas: "Si hay un principio general necesario en la definición de la formación discursiva historiográfica, éste es —a no dudarlo— el criterio de verdad" [1]. De hecho, no todos los cronistas guardaron igual interés por satisfacer este requisito de la historiografía; inclusive, muchos de ellos compusieron textos adjuntando finalidades también artísticas (Luis de Miranda), y otros introdujeron, tal vez a sabiendas, elementos que persiguen más una finalidad estética y de recreación para su público lector, que el afán de fidelidad histórica. Schmidel es, sin embargo, una excepción. Aparentemente pretende ceñirse a hechos que, de por sí, resultan muy verosímiles, y que otros testigos, como Miranda, también citan. Los hechos más relevantes de su parágrafo son los del ajusticiamiento de los ladrones y la desgracia de Baitos, anécdotas que servirán de punto de partida para M. Láinez. Es interesante advertir cómo Schmidel y Miranda, (a diferencia del escritor argentino, que deja inferir el desconocimiento y la consecuente sorpresa del antropófago) no se preocupan —tal vez lo ignoran— por aclararnos si Baitos actuó como fratricida o no, y si se alimentó del cuerpo de su hermano con conocimiento de su identidad o sin él. Evidentemente, el horror del suceso es lo único que atrae la atención de estos narradores y ocupa su conciencia, sin ahondar en referencias pormenorizadas. La preocupación de Schmidel por asentar la veracidad de su relato lo lleva inmediatamente a legitimar la información recurriendo a la fecha y el lugar de los acontecimientos; no obstante su celo, la fecha real fue 1536 y no 1539, pero, en todo caso, el error de Schmidel deriva de una falla de memoria y no de una ignorancia acerca de los hechos; el escribir esta crónica años más tarde no impide que lo relatado haya impresionado suficientemente su

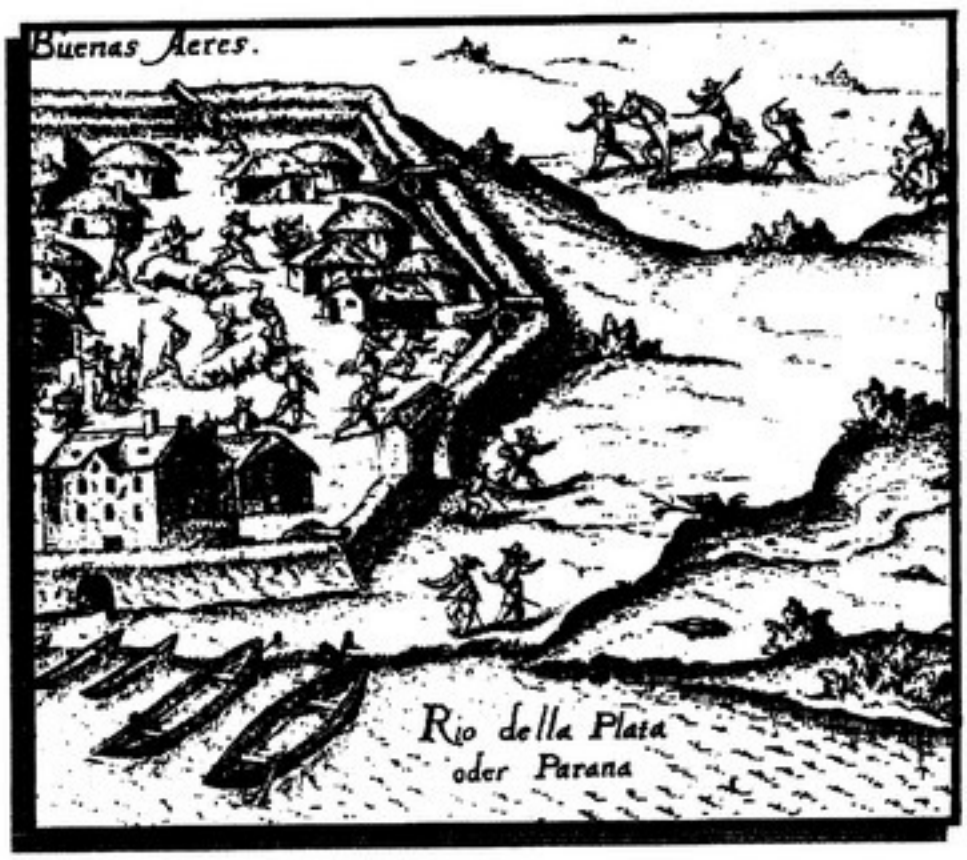
[1] MIGNOLO, Walter, *El metatexto historiográfico y la historiografía indiana*, MLN, vol.96, 1981, p.368.

conciencia como para evitar confusiones y permitirle atenerse a la realidad de lo sucedido. Por otra parte, la distancia que como historiador o, al menos, relator imparcial quiere guardar, se infiere de su información escueta, puramente denotativa, y de la objetividad que se desprende de los verbos o construcciones verbales de se impersonal, que prácticamente anula todo punto de vista personal y le facilita presentar los hechos con un carácter de fenómeno absoluto, que no sufre, aparentemente, un tamiz de ningún sujeto de la enunciación. Las acciones se suscitan casi espontáneamente, sin que se reconozcan culpables, víctimas, personajes ni rasgos que involucren al narrador con su objeto discursivo. La adhesión de Schmidel a su relato es prácticamente nula; se remite a informar guardando una distancia prudente. Si bien esta distancia torna más objetivo lo descripto, no es menos cierto que esta forma de expresión impersonal ("se supo", "se les ahorcó", etc.) era la mejor que podía adecuarse a la narración de alguien que pretende conservar una distancia al mismo tiempo que mostrarse como auténtico testigo de aquellos actos. Si reflexionamos en la actitud que asumen la mayoría de los historiadores no testigos, veremos que generalmente omiten este tipo de expresiones impersonales, pues se interesan en identificar a los protagonistas, especificar las causas y describir las relaciones y participaciones personales que se imbrican en los sucesos históricos. Por otra parte, curiosamente, si intentásemos poner en boca de estos historiadores frases verbales tan categóricas como los impersonales de Schmidel, notaríamos que el reemplazo colocaría inmediatamente a esos historiadores en una proximidad con los hechos que sólo un testigo puede emplear. La historiografía académica prefiere el pretérito indefinido personal; es el tiempo y modalidad a los que recurre Ruy Díaz de Guzmán que, pese a su intencionalidad fidedigna, basa su crónica sobre el hambre de 1536 en la "relación de algunos antiguos conquistadores, y personas de crédito". Muy por el contrario, la cercanía con lo acaecido lo habilita a Miranda —con finalidades algo distintas de las de Schmidel— a emplear las mismas expresiones ("allí se vio", "se vio", "se vieron", "no se han visto") que Ulrico.

Con estos recursos, Schmidel trató de atestiguar la veracidad de todo lo relativo al hambre y su presencia en aquellos acontecimientos.

Luis de Miranda de Villafaña

Menos consciente —o quizás intencionalmente ajeno— de los requerimientos que por esos tiempos se comenzaba a exigir a los textos historiogáficos, Miranda inviste de una forma poética un discurso que, aparentemente, lo alinea entre los cronistas tan sólo por su intención de referir hechos históricos. Por cierto, su *Romance elegíaco*, que para el estudio de la versificación no es tal, preserva los elementos del convencionalismo poético que lo alejan de la prosa



ARGENTINA
Y CONQVISTA DEL RIO
DE LA PLATA, CON OTROS ACAE-
cimientos de los Reynos del Perú, Tucuman, y esta-
do del Brasil, por el Arcediano don Martin del
Barco Centenera.
Dirigida a don Cristoval de Moura, Marques de Castel Ro-
drigo, Virrey, Governador, y Capitan general de Portu-
gal, por el Rey Philipe III. nuestro Señor.
Con licencia, En Lisboa, Por Pedro Craesbeeck. 1602

historiográfica. Pero para los fines de nuestro enfoque, nos interesa rescatar su abordaje del tema del hambre.

En este terreno no se allega a ninguna alegoría de corte teológico-medieval (como lo hace con la figura de la Conquista) y si bien su descripción se engarza por los momentos con implicancias del discurso teológico (las desgracias que se sufren son el castigo por la condena del inocente Osorio; elemento que retomará Láinez para naturalizar la conciencia religiosa del propio Baitos, tentado a alegrarse por las penas que la Providencia les depara), la referencia al hambre trata de invocar los recursos de mayor "realismo" para pintar lo vivido. Si bien el calificativo de "extraña" es fruto de una rima ripiosa, actúa como apelación para suscitar la atención del receptor sobre lo que vendrá. A diferencia de Schmidel, Miranda se incluye en el relato a través de la primera persona del plural ("nos causó ruina tamaña"). Sigue el mismo orden que el cronista bávaro: alude primeramente al hecho generalizado de la antropofagia, con una frase que, tratándose de poesía, atiende precisamente a un juicio absoluto más que a una circunstancia particular ("la carne de hombre también la comieron", con un sujeto tácito que casi la convierte en impersonal); luego nombra la acción de Baitos, sin identificación alguna; muy por el contrario, Miranda parece, como teólogo, interesado en abstraer los hechos particulares para rescatar en ellos únicamente el núcleo esencial y elevarlos a categoría de atrocidad universal, apoyado en impersonales o en infinitivos ("comer la propia asadura de su hermano"), para hacerlos, por ello, más condenables, ejemplos histórico-universales de degradación humana. Además, no por usar ese procedimiento de abstracción histórico-universal (si así puede llamarse) le resta realismo patético al hecho, ya que lo que allí se vio no se ha visto "en escritura"; ni siquiera la ficción imaginó abominaciones de esa índole: a lo sumo se puede traer a colación la intertextualidad historiográfica recordando el hambre de Jerusalén, hambre que por su jerarquía histórico-literaria coadyuva a elevar el rango del hambre bonaerense confiriéndole cierto deleznable prestigio.

Es interesante el "no se han visto en escritura" que Miranda emplea; para la corriente de análisis del discurso el "passé composé" o pretérito perfecto es más propio de la categoría discurso como tal, que de la historia (entendida como cúmulo de sucesos narrados sin marcas de enunciación, no como ciencia de la Historia), ya que permite establecer una conexión con su punto de referencia que es el presente (en este caso el presente del poeta cronista) y no el mismo pasado, como en el caso del pretérito indefinido o el imperfecto. Por eso, este "no se han visto" mantiene una relación con el tiempo presente de la enunciación y contribuye a otro tipo de aparición de Miranda en lo enunciado, que lo llevan a confirmar que ni siquiera hasta los momentos de su escritura se han vuelto a consignar hechos tan ominosos. Precisamente esta fluctuación entre los planos de enunciación del discurso y de la historia es la que nos permite distinguir a los cronistas de acuerdo a su grado de participación en los hechos narrados como testigos, actores o meros historiadores y el consecuente uso de los pronombres personales, deícticos y tiempos verbales que despliegan son las marcas textuales que permiten determinar dichos roles.

Observamos que el tratamiento convencionalmente poético (rima, ritmo, determinadas figuras) del contenido (el hambre y las penurias) hace del *Romance elegíaco*, evidentemente, un tex-

to literario.

A esto contribuye también el hecho de que el único discurso directo empleado ("¡Nuestro general ha causado aqueste mal ...!") puesto en boca de los moribundos, pierda visos de veracidad total ya que difícilmente sean las palabras literales comunes a todo un grupo identificado como "los que quedaban"; este anonimato lo convierte más en un coro de tragedia que en un grupo humano donde la coincidencia puntual de expresión sería inverosímil. El final aparece irresuelto, abierto en lo relativo a la historia; otro indicio del desinterés del autor por especificar detalles y concluir comentarios; sólo quiso darle a hechos acaecidos un carácter de esencialidad y relevancia que sólo el espíritu "ideal" de la forma poética puede darle.

Ruy Díaz de Guzmán

Nos basaremos en el capítulo 12 de su *Argentina manuscrita*. Ya en el prólogo, el cronista intenta cumplir con ciertas pautas retóricas de la historiografía (la típica "disculpa" con una implícita distinción entre armas y letras; definiciones sobre su ciencia: ("...el alma de la historia es la pureza y verdad") que nos hacen pensar que Ruy Díaz de Guzmán tenía tal vez algunos conocimientos sobre las convenciones del género. Por su parte, busca llenar ciertos vacíos acerca de "las mayores miserias, hambres y guerras" que se padecieron en Indias. Ya observamos anteriormente cómo declara las fuentes de que se ha servido, y si bien su intención es conseguir "la narración más fidedigna que me fue posible", el resultado no es siempre satisfactorio y verosímil; en el mismo capítulo 12 el episodio de la mujer y la leona adquiere rasgos de fantasía; el mayor o el menor convencimiento del cronista acerca de ese hecho sería únicamente el elemento de juicio acerca de su "honestidad" historiográfica y moral, de todos modos, en lo que respecta al tema del hambre —que trata junto con el de la peste —parece haberse inspirado en los relatos de sus predecesores, ya que introduce las mismas escenas y comentarios (los ahorcados, la antropofagia y Jerusalén, la coprofagia, el suceso de Baitos, etc.); quizás sólo recurrió a relatos orales o conoció algún sobreviviente.

Lo más destacable de su historia es cómo maneja la información acerca de Baitos, a quien no nombra. Aparentemente se ajusta a lo prometido en el prólogo y establece una distancia, una cierta actitud de modalización entre el dato y su responsabilidad de historiador; no asume muy convencido lo que escribe ("tal vez...") posiblemente porque le resulta inverosímil semejante atrocidad o bien porque su información al respecto era escasa o poco confiable. También es posible que ese "tal vez" equivalga a un "se dice". Cierra esa secuencia declarando la muerte de casi toda la población e inmediatamente injerta la historia

casi fantástica de la mujer y el felino; verdadero o no, (habría que averiguar a qué animal denomina león) el episodio ameniza el capítulo invitando a continuar la lectura. Es acá donde la pureza del anhelo historiográfico se pone en duda, aunque tal vez los cronistas como Guzmán prefirieran huir a toda responsabilidad de sus conciencias engañándose a sí mismos —un poco inconscientemente— y optando por tomar en cuenta estos relatos con la excusa de no estorbar el conocimiento de lo que se decía por ahí; otra hipótesis es suponer que abiertamente falsearon la verdad sin escrúpulo alguno.

Los cronistas presentan numerosos ejemplos de esta supervivencia de leyendas y relatos fantásticos de corte medieval en relatos historiográficos. El tema ha suscitado importantes estudios como el que desarrolla Irving Leonard en su célebre *Books of the Brave*. De uno u otro modo, vemos en todos los cronistas una intención historiográfica en mayor o menor medida (y mixturada con más o menos adornos literarios), que en Manucho prácticamente desaparece, no por obviar los datos históricos (al contrario, parte rigurosamente de ellos), sino porque su intención es abiertamente recrearlos estéticamente, hacer *literatura*.

Manuel Mujica Láinez

Para internarnos en el análisis

Verissima,
ADMIRANDÆ CVIVS-
dam nauigationis, quam Hul-
dericus Schmidel, Straubingensis, ab Anno 1534.
usque ad annum 1554. in Americam vel nouum
Mundum, iuxta Brasiliam & Rio della Plata, confecit
NORIBERGÆ,
Impensis Levini Hulsij. 1599.

del cuento despejaremos primero un cuestionamiento amparándonos en una definición de T. Todorov:

"...existe un tipo de discurso llamado ficcional donde el aspecto de la referencia se plantea de manera radicalmente diferente: está explícitamente indicado que las frases formuladas describen una ficción y no un referente real. De este tipo de discurso, la literatura es la parte mejor estudiada" [2]

Si adscribimos a estas líneas, se plantea una problemática, porque, en cierto modo, el referente del texto de M. Láinez es real; basta con reparar en ciertas líneas de este cuento que nos remiten directamente a las fuentes históricas aquí estudiadas; evidentemente tomó de ellos la motivación para sus ficciones. ¿En qué aspecto, entonces, "las frases formuladas describen una ficción"? Cabe reparar en esta aclaración de Walter Mignolo:

"Un rasgo común de los universos ficcionales es que éstos no sólo están habitados por entidades (objetos, personajes, acontecimientos) ficticios, sino también por entidades que no lo son (e.j. Holmes, Ana Karenina por un lado; Napoleón, Londres, por otro). Una vía posible de manejar esta situación es la de distinguir, en una narración ficcional, dos clases de enunciados: aquellos que *crean* objetos o entidades ficticios de aquellos que *ficcionalizan* entidades no ficticias" [3] (subrayado del autor)

Mujica Láinez está efectivamente partiendo de la ficcionaliza-ción de uno o dos enunciados reales que los cronistas le prestan ("comer la propia asadura de su hermano", por ejemplo), este es su referente real, pero a partir de ese umbral se interna en una amplificación y recreación del tema que lo lleva al terreno puramente ficcional y literario; ya no podemos asegurar que los hechos se hayan sucedido exactamente en el modo, orden y circunstancias en que el autor lo plantea. Aquí es donde se disuelve la relación directa con el referente real y se pasa a la convención de ficcionalidad. Por supuesto, a nivel del lector juegan un papel importante otro tipo de elementos; como lectores poseemos un cierto horizonte de expectativas[4] que nos conduce a recibir el cuento de Mujica Láinez como literatura y a los textos de los cronistas como información histórica o bien —más claramente— a sopesar los rasgos literarios e históricos de uno y otros (todos lo tienen) y en consecuencia, adjudicarle una pretensión más literaria que historiográfica al primero y la inversa a los otros.

Sirviéndonos de tipologías textuales como las de Biber, Brinker o Werlich que diferencian textos ficcionales y no ficcionales no resolvemos la ambivalencia señalada por Mignolo y que caracteriza este cuento. En efecto, todos los textos comparados comparten rasgos comunes en mayor o menor grado (tiempo pasado en los verbos, pronombres de tercera persona, aspecto perfectivo); en todo caso, los indicadores de función textual mencionados por Brinker como recursos que designan un determinado propósito de parte del productor, predisponiendo a la comunidad comunicativa a una recepción ya convencionalizada o la referencia a una situación creada —sólo en parte, en "El hambre"— y autónoma, a que alude Werlich, pueden aportar al deslinde de estos confusos límites entre ficción y realidad.

No olvidemos, por otra parte, que en el caso de los cronistas había no sólo un afán de informar una realidad (más o menos literaturizada), sino en algunos casos una obligación de dar cuenta acerca de determinados

---

[2] DUCROT, O. y TODOROV, T., "El discurso de la ficción ", en su *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Siglo XXI, México, 1989.

[3] MIGNOLO, Walter, "Semantización de la ficción literaria", en *Dispositio* (Estudios), vol. V-VI, nº 15-16, Department of Romance Languages, University of Michigan, pp.85-127.

[4] Véase: WEINRICH, Harald, "Para una historia literaria del lector", en *La actual ciencia literaria alemana*, Ed. Anaya, Salamanca, 1971.

sucesos a la Corona y sus superiores.

El escritor argentino tiene, por el contrario, una total libertad de pretensión estetizante; eso lo llevará a darle a una materia común —los sucesos del hambre de 1536— un tratamiento totalmente distinto, plenamente literario. Al respecto, es significativo destacar cómo el discurso literario se vale en este caso del plano de enunciación de la historia y su correspondiente sistema formal en oposición a aquellos cronistas cuyos enunciados son, en su mayoría, del plano del discurso. En efecto, lo que permite deslindar la oposición es el eje de la enunciación; como bien lo define Jenny Simonin-Grumbach (corrigiendo los conceptos de Benveniste) los planos del discurso y de la historia se caracterizan según construyan su sistema de referencia o señalamiento (*repérage)* en relación a una situación de enunciación o a una situación de enunciado respectivamente y, en el caso de nuestro cuento, tenemos un discurso circunscripto a los límites del enunciado histórico, sin marcas que nos remitan a una situación de enunciación.

Cortázar, investigando las características formales de un cuento dice que la idea de la significación del mismo (en sentido lato sus significados y su contenido)

"no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al *tratamiento literario* de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema"[5] (subrayado nuestro).

En el plano fenomenológico de nuestra lectura advertimos esa tensión del cuento de Manucho desde la primera línea; sentimos (a diferencia de los Cronistas , que nos dan la información sin suspenso alguno) que una corriente interna del cuento nos va arrastrando hacia un desenlace; en cierto modo, la descripción en presente refuerza este efecto; al mismo tiempo que sostiene nuestra expectativa, todo va cargándose de una presión que tiene que estallar en las últimas líneas del cuento; el material está tratado con ciertos principios de *organización literaria* que hacen que la explosión se produzca al revelársenos (*al mismo tiempo que lo descubre el protagonista*) que Baitos está devorando a su propio hermano. Y es aquí donde el cuento gana por *knockout*, como diría Cortázar .

El tema del hambre es el que va movilizando el relato y todas sus acciones; el hambre es la que justifica este encuentro y su desenlace, en última instancia .En los cronistas el hambre solamente tenía categoría de *información* que no podía ser "falseada" mediante la propia imaginación al punto de inventar secuencias de hechos y circunstancias como inventa Manucho.

Otro recurso puramente literario es el del punto de vista escogido; el narrador omnisciente se permite recorrer la conciencia y la memoria de Mendoza y Baitos y aludir a sentimientos y pensamientos puramente ficticios - aunque *verosímiles*, para emplear los mismos requisitos de la literatura del S.XVI —o bien enriquecer el relato trayendo a colación otras experiencias históricas de los personajes (que le atribuyen una memoria como el saqueo de Roma y la guerra con los turcos).

El entretejido intertextual es otro aspecto interesante para observar el tratamiento que hace Láinez. La mención de construcciones que se derrumban, la harina podrida, los ahorcados , la misma tentación de Baitos de alegrarse del desastre sufrido como castigo (recuérdese el severo juicio de Miranda por la muerte de Osorio), nos recuerdan las *lecturas de los cronistas*.

Otros artificios completan — no agotan— la factura literaria del cuento; M.Láinez recurre a *dilaciones* que aumentan el *suspenso*; el *motivo* del anillo de plata es el que provoca la posterior *anagnórisis*, dato que los cronistas, por supuesto no presentan; la descripción del asalto de Baitos a su hermano funciona estéticamente bajo la intensión de mostrar la animalidad y degradación en que puede caer la persona humana movida por el instinto de conservación. Paralelamente es ese instinto ani-

[5] CORTÁZAR, Julio, "Algunos aspectos del cuento", en *Sobre el cuento*, teoría literaria 1, en: Revista del Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco, 1973.

mal lo que más horroriza la conciencia moral y espiritual de Miranda en su *Romance Elegíaco*.

Por último, podríamos notar el hábito del pensamiento visual y "el signo del cine" [6] —propios de nuestro siglo XX—, en la presentación del cuento; la mediación del narrador omnisciente es casi imperceptible; M. Láinez se ha valido hasta de cierta *escenificación* de los hechos, de modo tal que nos parece asistir a lo acaecido como espectadores sin mayor mediación de la enunciación.

La presentación de que se valen los cronistas puede conmovernos por lo que dicen pero nos suena a remoto, a un informe exento de esa cualidad de *visualizar* los hechos, que, en último caso, dependerá del mayor o menor grado de imaginación de los lectores para representarse los mismos. Manucho nos *sitúa* ante las imágenes.

Bibliografía

Los textos de los Cronistas fueron tomados de:
CANAL FEIJOO, Bernardo (antologista) :*Los fundadores. M. del Barco Centenera, L.de Tejeda y otros,* CEAL, Buenos Aires, 1979.

BENVENISTE, Emile, *Problemas de lingüística general,* Siglo XXI, México, 1971, 2 vol.

MAINGUENEAU, Dominique, *Introducción a los métodos de análisis del discurso,* Hachette, Buenos Aires, 1980.

SIMONIN-GRUMBACH, Jenny, *"Pour une tipologie des discours",* en Kristeva, J., Milner, JC, Ruwet, N.(éd.), Langue, Discours, Société, Paris, Seuil, pp.85-121.

CIAPUSCIO, Guiomar Elena, *Tipos textuales*, Buenos Aires, Cátedra de Semiología y Oficina de Publicaciones del CBC de la Universidad de Buenos Aires, 1994.

---

[6] HAUSER, Arnold, "Bajo el signo del cine", en su *Historia social de la literatura ydel arte,* T.III, Labor, Barcelona, 1983.

Marginalidad y cultura: el puente perfecto
Entrevista a Joan Manel Ortíz

Joan Manel Ortíz es coeditor de la revista BEM, publicación española especializada en literatura fantástica y de ciencia ficción. La revista ha publicado más de sesenta números y ha recibido varios premios. Sus páginas incluyen textos de ficción, artículos sobre ciencia y literatura, reseñas de libros e información general sobre actividades culturales. Muchos de sus colaboradores son autores de reconocido valor internacional.

MIRTA MEYER

Gramma: ¿Qué función cumplen las instituciones como la Asociación Española de Fantasía y Ciencia Ficción (AEFCF) y la Sociedad Europea de Ciencia Ficción (ESFS)?

BEM: La AEFCF intenta, desde su fundación en 1990, impulsar y aglutinar a todos los aficionados españoles al género fantástico, y dar un marco legal a la celebración de actividades relacionadas con el género, muy especialmente los congresos nacionales, conocidos por HispaCones y que se organizan anualmente. Desgraciadamente, la AEFCF no ha podido mantenerse al margen de las disputas políticas que, como un estigma, vienen sacudiendo al fándom español casi desde siempre, y eso ha mermado en gran parte su capacidad de trabajo. No obstante, se sigue intentando y yo en particular deseo que consiga crecer de una vez por todas y sirva para potenciar realmente a la ciencia ficción y a la fantasía española. En referencia a la SESF, la cosa es algo más compleja. Es un organismo en el que cada país europeo está representado por dos miembros, pero que curiosamente vive de espaldas a sus sociedades nacionales, y que concede unos premios anuales votados por dichos delegados. Igualmente determina las sedes de las EuroCones en función de las ofertas recibidas, y colabora en su organización (aunque de una forma meramente testimonial). No obstante, no es una asociación operativa, principalmente por la diversidad de sus miembros (como ya he dicho provenientes de todos los países), y eso provoca que arrastre graves problemas de funcionamiento. Se sigue trabajando en mejorarla, pero hay mucho trecho por recorrer. Quiero pensar que la próxima consolidación de la Unión Europea ayudará a encontrar soluciones prácticas y pasará a ser una verdadera sociedad de todos los europeos.

Gr.: Los integrantes del staff de *BEM* manifiestan variados intereses personales y profesionales, desde la edición y los clásicos grecolatinos hasta la educación, la informática, la física y los textos de Borges. ¿En qué medida influye esto en la orientación de la revista?

BEM: En gran medida, naturalmente. Pienso que la gran ventaja de trabajar en equipo es que cada uno de los integrantes del mismo aporta un punto de vista y unas ideas diferentes a las de los demás. *BEM* ha llegado hasta donde ha llegado (sea eso donde sea) gracias, desde luego, a muchos esfuerzos, nuestros y de nuestros esforzados colaboradores, pero también gracias a un constante trabajo de tolerancia y estar siempre dispuestos a escucharnos unos a otros. Y esas opiniones, sin duda, van marcando el rumbo a seguir.

Gr.: En consonancia con lo anterior, ¿cómo ves la relación de la ciencia ficción con otros géneros literarios y con otras disciplinas científicas y humanistas? Por usar el término de C. P. Snow, ¿es posible

> La novela clásica, desde Cervantes hasta Flaubert, no era sólo una "forma artística" sino un foro donde la sociedad se planteaba reflejos de sí misma que le permitían detectar y discutir sus problemas.

verla como un puente entre "las dos culturas"?

BEM: La ciencia ficción es el puente perfecto para todas las culturas. ¿Quiénes mejor que aquellos que ya han leído sobre civilizaciones alienígenas para comprender y aceptar las humanas? Pero no la veo tanto como un puente entre literatura y tecnología, sino como una parte de la primera que utiliza muchos recursos de la segunda. Pero que sigue siendo LITERATURA (en mayúsculas), no una especie de sucedáneo. Y aunque deba reconocer que en gran medida los lectores de ciencia ficción son técnicos o tienen que ver con las ciencias, sencillamente pienso que eso es debido a la simple comodidad. La ciencia ficción precisa de la especulación, y eso es algo más fácil de encontrar en un técnico o en un científico que en un poeta (si alguien se siente ofendido, mis más sinceras disculpas; no quiero herir ninguna sensibilidad).

Gr.: Nos gustaría tener una mirada panorámica de la literatura contemporánea española actual, tanto fuera como dentro de lo fantástico. ¿Cuáles son los temas, obsesiones, intereses? ¿En qué se diferencian del resto de la literatura que se produce en la Unión Europea?

BEM: Bien, eso es muy difícil de decir porque nos llega muy poca literatura fantástica de la UE. Como es previsible, las traducciones son casi en un 99 % provenientes de los EEUU, así que mal podemos encontrar diferencias o convergencias. La literatura fantástica española parece no querer quedarse con sólo un camino. Si lees alguna de las antologías que anualmente edita la AEFCF, las *Visiones*, se puede percibir que cada escritor busca con plena (y refrescante) libertad el camino que cree que debe seguir para expresarse. Durante un tiempo se intentó inculcar, desde algunos sectores, una especie de "esquema español", como si se pudiese clasificar un género tan ancho como la ciencia ficción, y claro, como no podía ser de otra forma, fracasó. La ciencia ficción española tiene autores que buscan el corte más tecnológico del género (Juan Miguel Aguilera, Javier Redal, Rodolfo Martínez), la vertiente más fantástica de la historia (César Mallorquí, Armando Boix), el humor y la ironía (Guillem Sànchez y Eduardo Gallego), las historias con sentimientos profundos (Elia Barceló, Rafael Marín), y muchos otros que no cito para no alargarme. Todos ellos son excelentes escritores, desgraciadamente condenados a no poder vivir del género, pero que demuestran, una y otra vez, que pueden llegar a tener una obra densa y muy interesante, digna de tener su espacio en cualquier biblioteca.

Gr.: En su polémico libro *Voltaire's Bastards*, el historiador John Ralston Saul hace el siguiente planteo. La novela clásica, desde Cervantes hasta Flaubert, no era sólo una "forma artística" sino un foro donde la sociedad se planteaba reflejos de sí misma que le permitían detectar y discutir sus problemas. Aunque la novela contemporánea aún cumple esta función en novelistas que abarcan desde Gabriel García Márquez hasta Graham Green, en gran medida se ha transformado en una especialidad que excluye al lector no académico. Muchos lectores sólo encuentran reflejos vigorosos de su sociedad en las llamadas literaturas de género (espionaje, policial, ciencia ficción). ¿Qué reflexión te merece este concepto?

BEM: Es una opinión pero a mí, sinceramente, no es un tema que me preocupe en lo más mínimo.

Gr.: En consonancia con lo anterior, gran parte de la crítica literaria se ha dedicado a catalogar (y excluir) diversos géneros considerados marginales. Hoy día algunos de esos géneros, como la ciencia ficción, son respetabilísimo objeto de estudio en el mundo académico de varios países de América del Norte y Europa. ¿Cómo es la situación en España?

BEM: La pregunta casi es de chiste. En España la ciencia ficción está considerada casi como literatura para retrasados mentales. Cosas de niños. Eso de cara al gran público, claro.

Afortunadamente se están produciendo los primeros acercamientos desde los ámbitos académicos, y en ese sentido Catalunya parece ir en la cabecera de España. En el pasado año se celebró un primer encuentro de escritores de ciencia ficción en catalán y resultó muy gratificante encontrarse allí a escritores reputados y muy respetados en ámbitos académicos, escuchar hablar sobre ciencia ficción y defender públicamente ellos mismos posturas favorables al mismo. La propia Asociación Catalana de Ciencia Ficción y Fantasía ha sido creada en el seno de la Asociación de Escritores en Lengua Catalana, y apoyada por la misma, consiguiendo de esta manera un apoyo y una cobertura que la española todavía no ha logrado. Espero y confío en que ese sea sólo un primer paso. De todos modos, el camino sigue siendo muy largo. • • • • • • • • •

El equipo de BEM está integrado por:

Joan Manel Ortiz (Barcelona 1959). Miembro de la Sociedad Europea de Ciencia Ficción (ESFS), amante del teatro, del cine fantástico y de la música, principalmente jazz tradicional y música clásica.

José Luis González (Valladolid, 1957). Secretario de la Asociación Española de Fantasía y Ciencia Ficción, que funciona mediante la comunicación electrónica dado que sus miembros están repartidos por diversas capitales de España.

Pedro Jorge Romero (Arrecife, Lanzarote 1967). Licenciado en Física. Amante de la ciencia ficción, la literatura inglesa y los clásicos griegos y latinos. Admirador rendido de Borges, su biblioteca está repleta de libros de y sobre ese autor.

Ricard de la Casa (Barcelona, 1954). Profesor de Educación General Básica, autor de diversos artículos y relatos en varias revistas y diarios; su novela corta *Més enllà de l'equació QWR* ha sido publicada en catalán y en inglés.

Además de su edición en papel, *BEM* tiene un website donde el lector hallará información general sobre actividades culturales relacionadas con la literatura fantástica y links con instituciones españolas y europeas. También es posible suscribirse a una lista de correos y solicitar toda clase de información sobre la revista. El URL es http://www.filnet.es/bemmag/.

Ella es así

Ella llora muchísimo en su llanto,
con manos y rincones,
con una sombra verde que la sigue,
lloran juntas,
una sombra de gitana meridional que llora
en el cine, en los autos, las mudanzas,
los meses, los pasillos, los teléfonos,
por mí, por él, por todos,
por el alma de su perro y de su gato.
Cómo llora llorando mientras llora,
mientras mira, mientras mueve su elegancia,
ella tan meteorológica en su llanto,
fluvial desde los ojos y en reflejos
cayendo por mejillas, sumiéndose en los labios,
formándose de nuevo en una gota
temblando en el mentón al arrojarse,
cayendo sobre todo, las caricias, los pechos, las rodillas,
empapando los sueños, los pañuelos,
alertando a Noé que pinte el arca
y congregue otra vez los animales.
Son saladas sus lágrimas tal vez porque un ahogado
se le hunde en la memoria,
tal vez porque antes fuera una sirena,
la cosa es que ella llora con coraje,
con dientes, con espasmos,
ella vive llorando en las ventanas,
las tardes, las almohadas,
porque sí, porque no, porque la muerte
y el resto de estos años, de estos besos.
Ella llora en los mapas y los días,
muchísimo en su llanto llora y llora,
hasta que sale el sol en medio de su sombra,
debajo de su blusa y en su casa
y la vida se pone tan hermosa
que llora un poco más, emocionada.

Estudiantes de Bellas Artes

En silencio de tribu desterrada
esperan en la puerta del zoológico:
van a copiar, al alba, los viejos animales.
Respiran vaporosos en el frío,
la sombra de Altamira descansa en sus carpetas,
la sombra donde laten los dibujos
y vigila en sus líneas el bestiario.
Domésticos, modernos en su ropa
aguardan a que se abran los portones
para empezar la magia.
Son hombres y mujeres y en sus ojos
la sed del cazador sepulto brilla.
Las pausadas criaturas, sinuosas, en la jaula
anhelan en sus dientes el encuentro,
el rito donde el trazo acecha con su filo
y el peligro se embosca en la mirada.
Apenas un momento furtivo desnudando
las sangres que se buscan,
la mímesis que esfuma los barrotes.
Matar, pintar, sangrar un animal,
morir bajo el amor de su zarpazo.
Los lápices, las líneas,
el aliento carnal de los bocetos,
la mano con su gesto de Dios iluminando,
abriendo una llanura secreta bajo el cielo
donde el hombre y la bestia,
de nuevo, se persiguen.

Triste de mayo

Demediada ya la bestia luminosa
queda esconder el llanto en bodegones,
en los lugares públicos, sentarse,
tomarse el propio cráneo de Yorick en las manos,
lejos del mar, en la ciudad del jueves,
prever la caridad de los zapatos,
pensar en herramientas oxidadas,
en barcos tierra adentro,
en piezas que han perdido ya su máquina.

Decirse que hay un eco sin el grito,
que uno termina en dedos ahora, y en silencios,
que uno termina en uno.
El cuerpo ya no sigue en otro cuerpo,
y hay niebla y en las calles vacías una anciana
parada, oscura, al fondo.

Mirar al cercenado, impar, amanecido
con la noche en la mano del invierno,
respirar las mitades azules del oxígeno,
las cuadras interpuestas,
la navaja que parte en dos los soles.

Quedan los blandos días
a orillas de lo roto, pertenencias,
azulejos, paredes de otras vidas
sobre la medianera de las demoliciones.
Queda el verbo del viento en la memoria
como un sepulturero de guitarras.

De Eutopía a Tecnópolis

PABLO CAPANNA

Las máquinas son magníficas e impecables, pero la vida que les sirve o es servida por ella no es magnífica, ni brillante, ni perfecta, ni bella. [...] En el Palacio de la Industria he encontrado un verdadero ídolo. Es una caja de caudales giratoria, brillante esfera blindada, que gira y gira silenciosamente sobre un negro altar. Es algo extraño y pavoroso.
Karel Capek, *Cartas inglesas* (1928)

Actualmente, resulta casi trivial hablar de "muerte de las utopías y las ideologías", esas ilusiones colectivas que habrían sido definitivamente aventadas por el pragmatismo y el relativismo. "Utopía" e "Ideología" eran conceptos que solían presentarse casi como opuestos, pero recientemente parecen haberse vuelto sinónimos. Sin embargo, existe un nuevo discurso ideológico, en el seno del cual se ha llegado incluso a hablar del fin de la Historia, tanto con mayúscula como sin ella.

Reparemos en que esa "utopía" de que hoy se habla no es algo que se remonte a un pasado remoto. Cuando se habla de "utopías" a lo sumo se alude a las actitudes de los años Sesenta y Setenta, tales como el sueño bucólico de los hippies y el delirio mesiánico del terrorismo. Esos habrían sido los años de la utopía.

Sin embargo, este rótulo jamás hubiera sido aceptado por los protagonistas de aquellos años. Es difícil que alguno de ellos se hubiera asumido como utópico. Por el contrario, en los Sesenta ya se hablaba del "fin de la utopía".

Dos años antes del brote utópico por excelencia (el "Mayo francés") un filósofo todavía calificaba de apática a la juventud europea[1], y había politólogos que se preguntaban "por qué ya no había utopías como en los años Treinta"[2].

En vísperas de los sucesos de París en 1968, cuando el delirio ya rondaba en las calles, Herbert Marcuse hablaba en Berlín y Londres sobre *El fin de la utopía*[3] ante un auditorio de fervientes utópicos como Dutschke, Carmichael, Laing, Cooper o Bateson.[4]

Marcuse, indiscutido emblema del utopismo sesentista, pensaba entonces que la tecnología ya estaba en condiciones de liberar al hombre del trabajo para construir un nuevo orden social donde el deseo dejara de estar reprimido. En un giro retórico, pretendía que la *utopía*, expresión del deseo, se convirtiera en *topía*, proyecto realizable.

Glosando una tesis de Marx, Marcuse proclamaba que había llegado el "fin de la historia", o mejor, de "la prehistoria". Observemos que se trataba de la misma profecía que repetiría un cuarto de siglo más tarde el neoconservador, Francis Fukuyama, dándole un contenido diametralmente opuesto.

De hecho, desde 1882 Engels había calificado de "científico" al marxismo para diferenciarlo del socialismo «utópico» de Saint Simon, Fourier o Proudhon. Sólo mucho más tarde, en 1929, Karl Mannheim había intentado rescatar algunas corrientes del pensamiento utópico, calificando a la vez de "ideología" a la utopía de sus adversarios.

Puede decirse que en los últimos

1- ARANGUREN, José Luis, *La juventud europea*. Barcelona, Seix Barral 1969.

2- Cfr. SHKLAR, Judith, "Teoría política de la utopía: de la melancolía a la nostalgia", en Frank E.Manuel, *Utopías y pensamiento utópico*. Espasa-Calpe, Madrid 1982.

3- MARCUSE, Herbert, *La fin de l'utopie*. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1968.

4- Irónicamente, Rudi Dutschke terminar"a siendo un político liberal y Bateson fundar"a la New Age. Lo mismo ocurrió con algunos líderes guerrilleros como Régis Debray, hoy semiólogo y Roberto "Chato" Peredo, que tras secundar al Che Guevara, se dedica a la terapia de "vidas anteriores".

Es muy probable que las primeras utopías renacentistas se inspiraran en una metrópolis imaginaria: la mágica ciudad de Adocentyn, construida en Egipto por Hermes Trismegisto.

cien años, la palabra "utopía" nunca ha salido de circulación, aunque todos parecen haberla evitado como a la peste, procurando no aparecer como ilusos soñadores. Lo Utópico ("ideal seductor aunque irrealizable" según Lalande) parece haber funcionado siempre como polo opuesto a lo Político. Así como la visión política sería esencialmente realista y pragmática, la utópica sería tan racionalista como para llegar a desdeñar la realidad histórica.

Las ambigüedades del concepto de utopía provienen de que ha sido usado para designar una vasta gama de ficciones políticas, que abarca desde proyectos constitucionales específicos hasta sátiras o fantasías sin mayores pretensiones.

Considerada como género literario, la utopía es un "ejercicio mental sobre posibilidades laterales" (Ruyer). Existe todo un *corpus* utópico, que va desde Thomas More hasta H.G.Wells y Olaf Stapledon y abarca varios centenares de títulos. Esto, sin considerar la masa de textos producidos por la ciencia ficción del siglo XX, que llena bibliotecas enteras.

El método utópico tiene grandes analogías con el científico, ya que construye modelos teóricos de los cuales es posible deducir consecuencias. Desde Platón en adelante, estos "experimentos mentales" nunca dejaron de influir sobre la imaginación política, tanto cuando proponían un ideal como cuando advertían sobre eventuales peligros.

Los estados utópicos concebidos en el Renacimiento y el Barroco se inspiraron en las noticias llegadas del Nuevo Mundo, pero a su vez acabaron por influir en la propia América, que por entonces era un campo de experimentación política. Así, la *Oceana* (1656) de Harrington sirvió de inspiración para varias constituciones norteamericanas, y las misiones jesuíticas del Guayrá tuvieron el inconfundible sello del utopismo renacentista.

A medida que el mundo era explorado, las utopías literarias fueron desplazándose hacia lugares cada vez más remotos: Oceanía, el Antártico, la Luna y los planetas. A partir del siglo XVIII, cuando nacía la idea del progreso, el futuro se convirtió en el *locus* esencial de la utopía. Ya a las puertas de nuestro siglo Charles Renouvier daría el último paso, al proponer otro ámbito utópico: la ucronía, una Historia alternativa a los hechos[5].

5- Adecuadamente definida por Renouvier, la *ucronía* no debe ser confundida con la sociedad futura, tal como lo hace Raymond Trousson, en su *Historia de la literatura utópica*. Barcelona, Ediciones Península, 1995.

Eutopía y sus riesgos

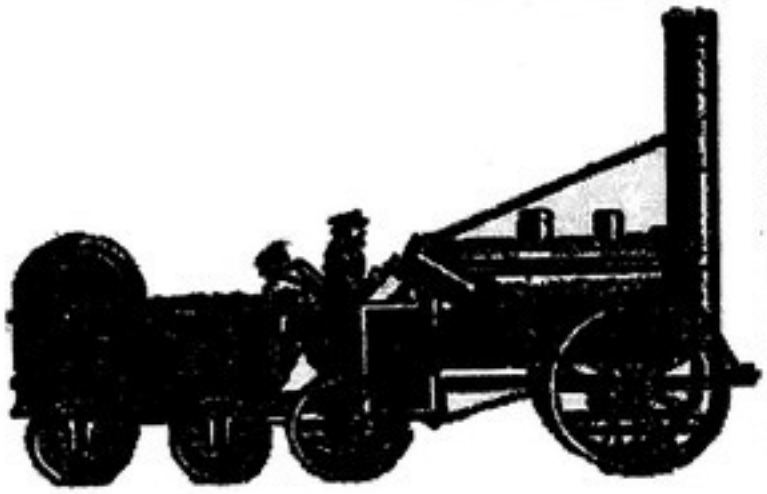
La utopía clásica, que se despliega desde Thomas More (*Utopía*, 1516) hasta B.F.Skinner (*Walden Two*, 1948) tuvo siempre un contenido marcadamente político. More la presentaba como un ideal "más deseable que realizable", y entendía que más que *U-topía* ("en ninguna parte") merecía ser llamada *Eu-topía*: "el buen lugar".

Eutopía es una ciudad-estado generalmente *insular* o desvinculada del resto del mundo. Carece de historia, pues un legislador mítico la ha hecho perfecta de una vez[6]. Su economía es autárquica: por lo general, colectivista e igualitaria. En ella, todos los aspectos de la vida parecen estar estrictamente planificados, al punto que a menudo sus propios autores admiten que serían incapaces de vivir allí.

Su diseño es geométrico: las 54 ciudades de la isla de Moro tienen el mismo trazado de calles rectas e idénticas casas de tres pisos. De hecho, algunos de los primeros utopistas fueron arquitectos, como Hipodamo en la Antigedad y Filarete en el Renacimiento. La propia concepción de la Ciudad, alejada de la tosquedad campesina, constituye la

6- Sólo Olaf Stapledon fue capaz de introducir algo de historia dentro del orden utópico. Cordwainer Smith, por su parte, imaginó una historia post-utópica que se parece mucho a la posmodernidad.

7- Cfr. MUMFORD, Lewis, "La Utopía, la Ciudad y la Máquina", en Manuel, op.cit.



proto-utopía, según sugirió Mumford[7].

Es muy probable que las primeras utopías renacentistas se inspiraran en una metrópolis imaginaria: la mágica ciudad de Adocentyn, construida en Egipto por Hermes Trismegisto. De ella hablaba el apócrifo *Picatrix*, compilado hacia el siglo III, quizás bajo la influencia de la Atlántida de Platón[8]. El *Picatrix* era uno de esos Libros Herméticos que tanto veneraban los humanistas.

La descripción de la mítica ciudad egipcia, presidida por un faro que coronaba el templo, dividida en círculos concéntricos y organizada según los signos astrológicos, influyó en Moro y todavía más en el hermético Campanella. Tampoco le fue ajeno Francis Bacon, quien sería el fundador de otra estirpe, la utopía científico-tecnológica. Varios siglos más tarde seguíamos encontrando el mismo esquema radial, con caminos de circunvalación y un racimo de rascacielos en el centro, en las utopías norteamericanas de fines del siglo XIX[9].

A mediados de nuestro siglo, un grandioso proyecto de la modernidad tardía, la *Cité radieuse* de Le Corbuser, todavía exhibía la estructura de una ciudad utópica del Renacimiento. No es casual que el "regionalismo", primera expresión de arte posmoderno, naciera precisamente en oposición a la uniformidad utópica de ese "estilo internacional" del cual Le Corbusier fuera exponente.

Las utopías políticas proliferaron hasta que la Revolución francesa comenzó a soñar con realizarlas. La figura del *abbÉ* SiËyes dividiendo los distritos de Francia con regla y escuadra, con total desprecio de la realidad histórica, evoca irresistiblemente la del mítico legislador Utopo.

Con el tiempo, la Modernidad llegó a creer que la utopía tenía la función de una idea reguladora que inspiraba a los reformadores sociales. "Un mapa del mundo que no incluya la isla de Utopía carece de valor [porque] el progreso es la realización de las utopías", escribió Oscar Wilde[10].

Pero la idea del progreso, desde Condorcet y Comte, siempre tuvo más connotaciones morales e institucionales que tecnológicas. Luego, guerras y atrocidades nunca vistas volvieron insostenible la visión del progreso moral, y los horrores engendrados por las experiencias "utópicas" del siglo XX llevaron a que Berdiaev se hiciera en 1924 "una angustiosa pregunta: øcómo evitar la realización de las utopías?". Su reflexión dio origen a todo un género: las *distopías* de autores como Zamyatin, Huxley u Orwell, que pintaban sociedades utópicas *peores* que la nuestra.

Tecnópolis: el otro progreso

Eutopía era *frugal*. Los eutopistas confiaban en que, con recursos políticos (la distribución igualitaria de la riqueza y una educación conforme a "la naturaleza") se podría asegurar la felicidad general. Todas las eutopías experimentales del siglo XIX (tales como la comunidad sansimoniana, Oneida o New Harmony) fracasaron por no haber tenido en cuenta las motivaciones y conflictos más obvios: las "debilidades" humanas.

Eutopía partía de una premisa conservadora: daba por supuesto que la escasez era insuperable y sólo cabía hacerla equitativa. Un conservador como Malthus argumentaría que lo segundo era imposible para los *desafortunados*

8- Cfr. Yates, Frances, *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Ariel, Barcelona 1983.

9- Se trata de *The Milltillionaire*, de Albert Howard (1895), citado por Jeremy Rifkin en *El fin del trabajo*, Barcelona, Paidós, 1996.

10- Wilde, Oscar, *The Soul of Man under Socialism* (1891) en *Selected Essays and Poems*, Londres, Penguin 1954

11- Malthus, Robert, *Primer ensayo sobre población* (1798) Barcelona, Altaya 1993.

"que se encontraron con un mundo ya ocupado, por haber nacido después del reparto de las propiedades"[11]. Recomendó pues que se dejara de ejercer la caridad con los pobres para que dejaran de reproducirse, ya que nunca habría alimentos suficientes para ellos. Escribir esto en tiempos de grandes innovaciones agrícolas y en plena revolución industrial fue por lo menos miope, aunque inevitable para ese tipo de discurso. Ni eutópicos ni conservadores incluyeron la ciencia y la tecnología en sus planes, y sólo pensaron en una técnica que aliviara el trabajo.

Pero el Renacimiento también engendró la contrafigura de Eutopía. En este modelo, que llamaremos Tecnópolis, el eje del progreso pasaba por la ciencia aplicada y "las artes mecánicas". En lugar de la *frugalidad* igualitaria se proponía la *abundancia* para muchos, apelando precisamente a esa codicia que Eutopía había pretendido ignorar.

El primero en diseñar una Tecnópolis fue Francis Bacon, en *The New Atlantis* (1621). Fue una novela inconclusa que describía una sociedad similar a la Inglaterra isabelina, con propiedad privada y monarquía constitucional. La novedad es que aquí el verdadero poder estaba en manos de una "fundación" llamada Casa de Salomón, cuyos fines eran "el conocimiento de las causas y secretas nociones de las cosas y el engrandecimiento de los límites de la mente humana para *la realización de todas las cosas posibles*"[12].

En los laboratorios de esta tecnocracia, que practicaba un activo "espionaje industrial" con sus vecinos, se cumplía el plan de la *Instauratio Magna*. Gracias a la tecnología, no sólo se aseguraba el bienestar de los ciudadanos sino la producción de bienes suntuarios jamás soñados y aun de sofisticadas armas, con fines poco explícitos.

Eutopía y Tecnópolis son dos paradigmas, en gran medida complementarios, que han inspirado muchas de las ideas de la Modernidad. Es sabido que Bacon engendró a la Royal Society, que engendró a Watt, quien engendró a Edison, a Ford y a Bill Gates. A la Eutopía le debemos el urbanismo, la escuela y el hospital públicos, pero también sus perversiones: la guillotina, los falansterios, y el Gulag. De Tecnópolis nos vinieron la energía, las comunicaciones y los hipermercados, pero también la polución, la Bomba y los ajustes económicos.

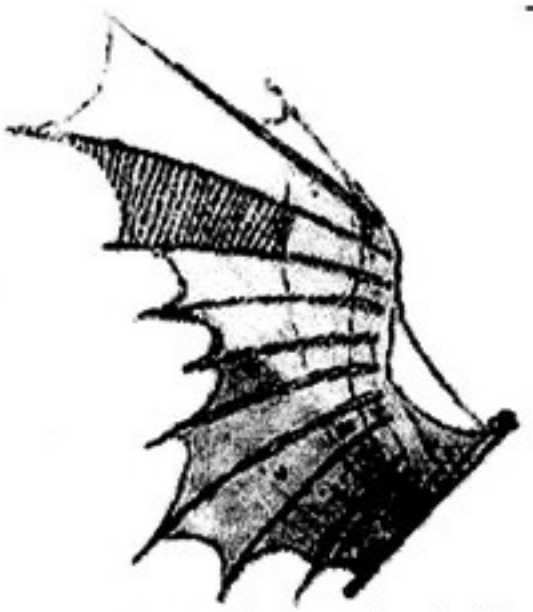
Los infiernos totalitarios del siglo XX surgieron de la dialéctica entre el control "eutópico" y los instrumentos de Tecnópolis. Venciendo la profunda desconfianza que los obreros sentían hacia las máquinas, el comunismo ruso nació bajo el lema leninista "los soviets más la electricidad"; esto es, Eutopía *con* revolución industrial. Precisamente, el régimen llegó a extinguirse cuando su inercia le impidió adecuarse a la revolución informática, puesta en marcha por un capitalismo de otro orden.

A diferencia del "progreso" moral e institucional, el "cambio" tecnológico encuentra su corroboración en los hechos. Nadie sería tan optimista como para atreverse a afirmar que somos moralmente superiores a las generaciones anteriores, pero nadie podría en duda que el auto de este año es más veloz, económico o confortable que el modelo que usaban nuestros padres.

El secreto de Tecnópolis está en haber reemplazado el *progreso* social por el *cambio* tecnológico, el único progreso que resulta cuantificable e inevitable a la vez. Observemos que en el marco de la utopía tecnológica es posible ejercer una ingeniería social más sutil que la del legislador eutópico. Basta con producir cambios en las condiciones de vida para modificar los valores y persuadir a los hombres de la fatalidad del cambio.

Cuando Stalin puso en marcha la colectivización forzosa, recurrió al genocidio de los *kulaks* para imponer un aberrante orden

12- BACON, Francis, *Nueva Atlántida*, en *Utopías del Renacimiento* ,con estudio preliminar de Eugenio Ímaz, México, F.C.E. 1956, pág. 225



"eutópico". Hoy ese tipo de violencia explícita se ha hecho innecesaria. Sin dejar de proclamar los derechos humanos, basta con la innovación tecnológica, el cambio de escala, el redimensionamiento o la concentración de capitales, para que miles de personas descubran que sus talentos y calificaciones ya no sirven. Silenciosamente excluidos del tejido social, llegarán a sentirse culpables por ser "económicamente inviables" y se resignarán a aceptar empleos serviles o sobrevivir en la marginalidad. Extinguido el Estado-benefactor, último avatar de la eutopía, se los empujará a aceptar los consejos del viejo Malthus, asumiendo implícitamente una cultura de la muerte.

Metástasis de la utopía

La idea del progreso es hija de ambas utopías. De hecho, en su forma dominante le debe más a la utopía tecnológica que a la política. Sin tecnología, Eutopía es impotente; sin un horizonte eutópico, Tecnópolis convierte a la eficiencia en un canon moral. Ambas congelan la historia y no admiten alternativas: Eutopía por optimismo y Tecnópolis por pesimismo.

El discurso neo-malthusiano de hoy, mezcla de utopía liberal y pesimismo conservador, tiene por referente único a Tecnópolis. Es capaz de proclamar no sólo el fin del progreso social, sino de la historia misma, dando por sentado que el presente estado de cosas no admite mejoras, y que buena parte de la humanidad se ha vuelto innecesaria para los fines de la economía.

El más conocido profeta del "fin de la historia", Francis Fukuyama[13] no menciona jamás a la utopía, aunque hace tres referencias a Bacon, a quien califica abusivamente como fundador de la ciencia moderna, poniéndolo junto a figuras como Galileo o Newton. Fukuyama le atribuye a Bacon haber descubierto al "*conocimiento como clave de la direccionalidad de la Historia*". Puesto que el Mercado y la democracia representati va han sobrevivido a sus competidores, no cabe ya progreso alguno, salvo la conquista de los derechos de las minorías que están *dentro* del sistema. Dando por supuesto que "ya no hay bárbaros a las puertas", estima que las únicas novedades que nos deparará el futuro serán los avances del confort.

El fracaso del utopismo violento parece haber llevado a que se impusiera la tesis de Popper, quien identificaba sin más utopía con irracionalidad[14]. Según la relectura conservadora de Platón propuesta por Leo Strauss, pareciera que la utopía ni siquiera hubiese existido, ya que el padre del género utópico habría escrito su *República* como una suerte de demostración por el absurdo[15].

En la estela de Fukuyama, algunos autores cristianos condenan no sólo la Eutopía totalitaria sino el propio "evolucionismo utópico" (el progreso social) como frutos de la soberbia del hombre que quiere construir un Paraíso en la tierra[16]. Un argumento que resulta tan poco convincente como el de esos teólogos que hace unas décadas nos aseguraban que Dios estaba del lado de la Revolución.

El futuro de la ilusión

Un estudioso de la historia literaria (C.G. Dubois) señaló que en las utopías clásicas no hay lugar para la religión. Sin embargo, tanto en la Utopía humanista de More como en la hermética de Campanella se toleran las religiones. La de Bacon se apoya en un cristianismo reformado y otras son racionalistas (Mercier) o socialistas (Bellamy).

En general, Utopía es tolerante, pero sólo en la medida que la religión de las minorías no interfie-

13- FUKUYAMA, Francis, *El fin de la Historia y el último hombre*, Buenos Aires, Planeta 1992

14- POPPER, Karl, "Utopía y violencia" (1947), en Arnhelm Neusüss, *Utopía*, Barcelona, Seix Barral 1971.

15- En realidad, la utopía de Platón no está en la *República* sino en el *Critias* y en *Las Leyes*.

16- Con mínimas diferencias, tal es la posición que defienden Patrick Glynn y Glenn Tinder en "Time for Utopia? An Exchange", en *First Things*, New York 1995, Marzo 1995

17- Cfr. TROUSSON, op.cit.

ran con los dogmas de su propia religión cívica, pues "la religión de la utopía es un acto de adoración de la ciudad hacia sí misma"[17].

El discurso único de la cultura globalizada respeta, en general, las formas de la democracia representativa. También reivindica la más amplia tolerancia, con la condición de no se deje de consumir y se respetan las reglas del Mercado.

Pero el nuevo mundo posmoderno, que alardea de "realismo", está lleno de escenarios utópicos encubiertos. Los ha integrado a su propia lógica del espectáculo, disponiéndolos dentro de su amplia oferta de estilos. De este modo, si Utopía era una isla, ahora contamos con verdaderos archipiélagos utópicos.

Las grandes cadenas de hoteles, que ofrecen el mismo entorno enclavado en los más diversos contextos culturales, son espacios tan utópicos como los *countries*, verdaderas aldeas escenográficas. También lo son las "discos", los *fast foods*, los aeropuertos, los auditorios polifuncionales, los hipermercados, los shoppings. Marc Augé los ha definido como "no-lugares", lo cual es la mejor traducción de *nowhere* o *utopía*.

Una descripción distanciada de cualquiera de estos sitios extraterritoriales podría confundirse con alguno de esos viajes maravillosos a la Tecnópolis del año 2000 soñada cien años atrás. Allí, la hermosa gente se desplaza por silenciosas escaleras mecánicas, respira aire ozonizado y goza de la música, mientras desfilan ante sus ojos todas las riquezas y los espectáculos que la industria puede dar. Todos son jóvenes, bellos, alegres y divertidos. De no ser porque afuera hay guardias armados que los defienden de los ladrones, los poseídos por la droga y los trogloditas que viven en chozas de cartón.

Otra utopía es la Red de Redes, esa asamblea virtualmente igualitaria donde todos pueden opinar, hacerse escuchar y acceder a los saberes más secretos, sin barreras ni controles. Claro está que por un tiempo sólo será accesible a ese 2% de la humanidad que tiene teléfono, lo cual por ahora no la hace demasiado democrática.

Un difundido discurso utópico nos explica cómo, poniendo el debido empeño, todos los países pueden llegar a ser competitivos en un "mercado libre y justo". Se trata de un perfecto sistema "inercial", que desde su perfecta racionalidad desprecia las conocidas debilidades: el monopolio, la competencia desleal, el contrabando, la piratería, la corrupción, el desprecio por la dignidad humana. Entre otras cosas, el Estado fue creado para ponerles límite, y entre los ideales de inspiración eutópica alguna vez estuvo la movilidad social.

En este mundo cambiante, lo que para algunos es Eutopía, para otros es Distopía. Aquí es posible que crezca el producto bruto tanto como la miseria, que la ignorancia se disfrace de información y que el practicismo mate a la curiosidad desinteresada.

La historia siempre tuvo un componente utópico, que es la forma cultural de la esperanza. Echada por la puerta, la utopía vuelve por la ventana, y suele hacerlo de manera perversa. Cuando el deseo utópico es segregado del debate racional, puede renacer bajo la forma del mesianismo, del despotismo o del delirio colectivo. Al fin y al cabo, la utopía filosófica moderna quiso ser una alternativa al violento milenarismo que agitó a Europa desde fines del medioevo hasta los tiempos de la Reforma.

Habiendo aventado «en buena hora» las utopías de una razón divorciada de la vida, deberíamos haber aprendido a reconocer la complejidad de la convivencia humana y del mundo que la sustenta. La Tecnópolis de hoy corre el mismo peligro: endiosarse a sí misma para llegar a no reconocer sus límites naturales, agotando recursos no renovables, comprometiendo el futuro del mundo que habrán de habitar nuestros descendientes o rebajando a los hombres al nivel de meros insumos.

Por cierto, los cristianos sabemos que la plenitud no pertenece a este mundo y que la Ciudad de Dios es invisible para la historia, pero estamos llamados a no resignarnos al mal y a la injusticia. Intentar construir una sociedad más solidaria supone siempre alguna dosis de utopismo, algo que es tan necesario como el sueño para la vigilia. • • • • • • • • • • • • • •

Adolfo Chouhy Bembihy

Auxilio

Primero pedí ayuda, pero nadie pareció interesarse. Luego grité auxilio, pero ninguno vino a ayudarme. Mandé clave morse, dije S.O.S., me rapé la cabeza y me puse un aro; pero ninguno vino a ayudarme.

Hoy es mi funeral, me maté hace un día. Vinieron todos, vestidos de negro y llorando.

Segundo poema candelariano

a Candelaria Frías

Quiero que la pasión
funda nuestros cuerpos.
Quiero que el mar que hay dentro de mí
inunde el Atlántico.
Quiero mirarte a los ojos
y sentir tus miedos.
Quiero besarte en la boca
y pensar ®te quiero®.

(Te) Quiero

Brillantes
taconean,
sobre un tablado amarillo,
dos zapatos cualquiera.
Derramada sobre un ritmo
sucio y confuso
zapatea, bajo una cabellera humeante,
Candelaria iluminando.

Dos espacios intersticiales: El discurso de la crítica literaria y el de los relatos no-ficcionales.

MARCELA CRESPO

Si bien muchos trabajos críticos están pensados para resolver la lectura de textos ficcionales o no-ficcionales, también existen otros que pretenden iluminar determinados problemas de orden teórico, tomando a aquéllos como principal campo referencial.

Un caso inscripto en esta línea, por ejemplo, es el de Ana María AmarSánchez, que introduce la problemática del género de no-ficción por una parte, y por la otra, su clara representación en los textos de un escritor argentino. Numerosas referencias a relatos considerados no-ficcionales, periodísticos y policiales, sirven a su vez de apoyatura a los conceptos teóricos postulados por la autora.

Sin hacer uso de un lenguaje herméticamente académico, incorpora a su propio texto, como máquina para pensar, un amplio espectro de trabajos que tratan la cuestión teórica del género, que se remontan desde la crítica de los años '60 hasta la más reciente de los'80 y '90, postulada especialmente por autores europeos y norteamericanos, desligando a las citas de la referencia de los mismos y otorgándole la función de rememoración, siempre breve, de algunas teorías básicas, o bien, de la presentación de las indicaciones bibliográficas de los textos citados.

El aparato crítico logra así una unidad fundada en la interrelación entre postulados teóricos y referencias a textos literarios y periodísticos, constituyéndose él mismo, como el género que teoriza, en un espacio intersticial entre ambos discursos.

Los relatos de no-ficción plantean una cantidad de problemas teóricos debido a la relación que establecen entre lo real y la ficción. Hacen uso de un material que deben respetar (registros comprobables), pero no siendo descriptible lo real, el lenguaje se constituye en otra realidad que impone sus leyes: recorta, organiza y ficcionaliza. Del encuentro de ambos espacios (ficcional-real) no surge una mezcla, sino una construcción nueva.

Precisamente por esta relación discursiva que plantea, el género de no-ficción se caracteriza por su imprecisión de márgenes. Propone una escritura que excluye lo ficticio y trabaja con material documental sin ser por eso realista: pone el acento en el montaje y el modo de organización del material. Los acontecimientos no sufren un proceso de modificación, sino que dependen de una enunciación que es siempre una posición y una elección histórica.

En relación con esto, la crisis del sujeto en el pensamiento contemporáneo cuestiona el discurso sobre el testimonio como garantía de verdad objetiva. En la no-ficción, la verdad es la de los sujetos que constituyen una versión, es decir, un relato (sujetos de la enunciación).

Mientras que el discurso periodístico pretende ser objetivo y trata de borrar toda marca de la posición del sujeto, la no-ficción no oculta que la narrativización de los testimonios, su montaje y selección, señalan el abandono de la neutralidad, resultando de ello la politización del relato.

Si en los medios (periodismo, fotografía, reportaje, etc.) se trata de construir un sistema de estrategias que produzca un efecto de verdad, la no-ficción, por el contrario, cuestiona permanentemente todo intento de lectura consumista.

Hasta hace algunos años se podía definir el discurso periodístico, sin entrar en demasiados detalles, como un sistema de convenciones despersonalizadas; un

discurso monológico y autoritario, que suponía posible una visión desinteresada, que tendía a hacer olvidar al lector que se trataba de algo construido. Era un discurso que esgrimía la perspectiva del anonimato, del poder, que presentaba un lenguaje instituciona-lizado, que ocultaba a quien hablaba.

Es precisamente la subjetivización la que define la diferencia entre el relato no-ficcional y el periodístico, pues el discurso del primero expone la posición del sujeto, quien propone una visión para polemizar. Es la perspectiva del relato politizado, donde surgen una multitud de voces subjetivas que se critican y se desmitifican.

Es posible que, para que esta división no resultara tan taxativa, los medios de comunicación masiva en la actualidad hayan decidido por una parte, hacer hincapié en la declaración del criterio de organización de los programas de periodismo de investigación y por otra, que tiendan a que el oyente no sólo escuche, sino también hable, descentralizando así los programas y logrando la conversión de cada receptor en un transmisor en potencia. Esto permite, por lo tanto, la eliminación de las identidades *productor-dominador* y *consumidor-dominado*, aunque no siempre lograda.

Pero los textos no-ficcionales pueden ser leídos también como relatos policiales. Por esta razón interesa señalarlas constantes del código, pues permitirán reconocerlas en aquéllos y establecer el modo particular en que se manifiestan al fusionarse con el periodismo para producir una nueva forma.

La novela clásica inglesa plantea un enfoque estético del delito y lo considera como un entretenimiento: el verdadero centro no es el crimen, sino el enigma. En cambio, el surgimiento y desarrollo del policial negro americano se asocia a la situación social de los EE.UU. durante la década del '20: un período de crisis. En su intento de denunciar esa realidad, los novelistas habrían inventado un nuevo género en el que se desecha la importancia del enigma para concentrarse en las relaciones entre delito y sociedad, donde el valor máximo en el detective no es la razón, sino la experiencia.

No ficción, policial y periodismo sostienen un vínculo estrecho por ser géneros en búsqueda de la verdad. En el primero el narrador se construye como periodista y como detective justiciero: es el sujeto textual que condensa elementos provenientes del periodismo real y del código policial, especialmente del detective duro de la novela negra.

En este marco, el suspenso pierde su forma convencional, como expectativa ante el desarrollo de los acontecimientos, dependiendo de la construcción hábil de la secuencia, y el texto se libera parcialmente de lo verosímil, es decir, de ese arsenal sospechoso de procedimientos y de trucos que quieren naturalizar al discurso y que se esfuerzan por ocultar las reglas, a riesgo de volverse involuntariamente los signos mismos a los ojos del analista.

Uno y otro discurso, el de la crítica literaria, anclada entre la teoría y la creación literarias, y el de la no-ficción, inserta entre el periodismo y el relato policial, se constituyen así como espacios intersticiales que propician la reflexión sobre la pluralidad y complejidad discursiva.

• • • • • • • • • • • • •

Lily Ann Martin

La caja

Alguna vez había sido roja y nueva y contuvo orgullosa un par de mocasines número 42, con flecos. Con el tiempo se le gastaron los bordes, se le arrugó la tapa, adquirió un color rosado opaco y se convirtió en el bien más preciado de Arévalo, que la llevaba a todos lados bajo el brazo y que la siguió usando aun cuando los zapatos que habían venido con ella no fueran más que un lejano y borroso recuerdo.

Arévalo guardaba allí estampillas, boletos viejos, figuritas, recortes de diarios y revistas, cartas de amor, programas de teatro, fotos y algunas poesías que había escrito a los veinte años, cuando era un joven militante que creía en el futuro y en el amor. A los cuarenta y siete, gordo, petiso y calvo, seguía creyendo en el amor, a su manera, y en el futuro, también a su manera, simplemente esperándolos.

Se había prometido a sí mismo que aquélla que por casualidad abriera esa caja sería la mujer de su vida y que se casaría con ella sin dudarlo, inmediatamente. Para eso contaba con la natural curiosidad del sexo femenino, pero no con su discreción. Y le sucedía muchas veces que le preguntaban qué llevaba en esa caja, pero que, ante su silencio, ninguna se atrevía a abrirla.

A esa altura, después de deambular con la caja por más de quince años, había empezado a intentar forzar apenas el destino y admitía algunas concesiones a su cábala. Entonces, cuando atravesaba una aduana, por ejemplo, elegía entre todas las empleadas la que le gustaba más y con fingida naturalidad depositaba la caja sobre el mostrador, justo frente a los ojos de la chica y esperaba, con el corazón latiéndole a mil, que como parte de su rutina la mujer se decidiera a revisarla. Pero ese truco también le falló varias veces, sobre todo desde que habían inventado esa maldita máquina de rayos X, a través de la cual su caja era arrastrada sin más, entre tanto bolso de mano, entre tanto perfume de free shop y zoquetes y dentífrico y revistas *Gente* compradas a último momento para no aburrirse en el avión. Suspirando, pensando "otra vez será", Arévalo volvía a colocarse la caja bajo el brazo redondo y salía del aeropuerto a ocuparse del resto de su vida.

Cuando conoció a Mimí estaba triste y borracho y repetía en voz alta frases que el pobre mozo parado junto a él no alcanzaba a entender del todo. Hablaba de que la suya era la caja de Pandora porque contenía todos los males del mundo, hablaba de la soledad y de la desesperación.

Mimí no había tenido una buena noche de negocios, principalmente porque la selección argentina había perdido vergonzosamente en el primer partido luego de que Maradona fuera expulsado del mundial por su fracaso en el test antidoping, y las calles estaban tan desiertas como el bar sobre la avenida Corrientes, en el que sólo había dos mesas ocupadas: la de la ventana por tres chicas a quienes, evidentemente, el fútbol las tenía sin cuidado y la del fondo por Arévalo, que ya iba por la cuarta ginebra y no parecía tener intenciones de parar.

Mimí consideraba que Buenos Aires era una ciudad deprimente de por sí, con su tradición de tangos y lamentos, pero pensaba que era aún más decadente y apocalíptica cuando ni siquiera había goles que festejar y los hombres se recluían en sus casas, con los televisores apagados a los golpes y mujeres indiferentes preparando la cena.

Había entrado al bar cansada de caminar y, sin saber muy bien por qué, se sentó en la mesa de Arévalo. El mozo se alejó y Mimí escuchó durante casi tres cuartos de hora las húmedas palabras del hombre, bebiendo de a ratos del mismo vaso hasta que él se cansó de hablar y de llorar y ella pudo convencerlo de que fuera al baño a lavarse la cara, hacer pis y acomodarse un poco la camisa y la corbata.

Cuando a los pocos minutos Arévalo salió del baño caminando zigzagueante, se encontró con que Mimí había puesto la caja sobre la mesa, la tapa descansaba sobre una silla, y sus manos, rápidas y hábi-

les, revisaban papeles, sacaban fotos que apilaban a un costado y revolvían con total desinhibición las pertenencias que él había conservado con tanto cuidado durante tanto tiempo.

—¿Se puede saber para qué guardás todas estas porquerías? —le preguntó sin siquiera mirarlo.

—Para vos, mi amor —le dijo, echándose a reír.

Un mes después, acostados en una posada de paredes blancas y dueños argentinos, Arévalo le contó toda la historia de la caja, y esta vez era Mimí la que reía y le besaba la cabeza despojada y le decía cosas al oído y era feliz porque estaban en Brasil y ella siempre había soñado con una luna de miel.

Lupus

Todo parece tan natural, como siempre que no se sabe la verdad.

Julio Cortázar

La primera vez que Aristóbulo encontró una pulga caminando por su frente y la mató, aplastándola casi con piedad entre pulgar e índice, no supo que se trataba de una pulga, desde luego. Sacudió la mano bajo el chorro de la canilla del lavamanos y se miró al espejo. No estaba mal: rubio, alto y musculoso, con tiernos ojos de perro siberiano, como le habían dicho más de una vez desde que habían empezado a ponerse de moda, pobres, tan exiliados, tan en el extremo opuesto del planeta, donde los treinta grados del verano porteño debían hacérseles mucho más crueles que tirar de cualquier trineo cargado con veinte esquimales alimentados en base a grasa de ballena.

Dos horas más tarde, en medio de su clase de Derecho Romano, la picazón volvió con más intensidad, y sin apartar los ojos del libro que el licenciado Medina leía con voz monótona y cansada, se llevó la mano a la cabeza y se rascó hasta lastimarse el cuero cabelludo.

A la vuelta de la facultad había una farmacia. "¿Será posible que me haya contagiado piojos a esta altura de la vida?" pensó, mientras arrancaba el numerito en la puerta del local. Compró una loción y un champú decidido a iniciar el tratamiento esa misma noche cuando volviera a su casa.

Estela ya había notado algunos cambios, pero como tantas otras cosas que le sucedían en la vida, era incapaz de ponerlos en palabras. Se limitaba a esperar a que otro lo hiciera o a que, sencillamente, se fundieran en la costumbre hasta desaparecer. Una noche que estaban en el cine, llevada quizá por el aburrimiento que le causaba la película (a diferencia de Aristóbulo nunca le había gustado Woody Allen), empezó a acariciarle la cabeza con ternura y recién a la tercera o cuarta vez que hundía sus largos dedos en el cabello de Aristóbulo, percibió que la textura había cambiado. Luego, al prestar un poco más de atención, descubrió que la sensación no era uniforme, sólo en algunos sectores el pelo era más grueso, como pastoso, completamente distinto a la fina y suave cabellera dorada que sus manos solían recorrer y de la que sus dedos se habían enamorado tal vez antes que ella misma.

No dijo nada. A Aristóbulo le molestaban los comentarios en el cine y mucho más si no se referían a la película. Y para cuando llegó el café, sentados en una mesa frente a la ventana en una confitería de la esquina, y llovía y él repetía algunas frases inolvidables de Diane Keaton, mirándola con sus ojos transparentes, ella ya se había olvidado completamente del asunto.

Los días pasaron en aparente calma y a simple vista todavía no podía detectarse que, oculto e inapelable, el fenómeno seguía su curso.

Los productos químicos que combaten la pediculosis tienen, por supuesto, mucho en común con sus semejantes, aquellos que se ocupan de exterminar parásitos externos en los animales. Por lo que el tratamiento que Aristóbulo se aplicaba con rigurosa puntualidad acabó con la comezón y, al cabo de un tiempo, con los extraños habitantes de su rubia testa.

Por eso también fue muy lógico que él atribuyera a un efecto colateral la transformación, ahora bien visible, que estaba sufriendo su cabello.

Alcanzándole la sección deportiva de *Clarín*, su madre se lo dijo una mañana mientras desayunaban.

—Tenés el pelo más oscuro, Aris.

Pero no era sólo el color, ahora más caramelo opaco que amarillo, sino principalmente la textura, esa resistencia a la caricia y esa forma de venírsele a la cara con cierta rebeldía jopística estilo años '50. Al principio fueron sólo algunos mechones aislados, luego poco a poco fue invadiéndolo todo, hasta la zona de la nuca en la que Aristóbulo notó que algunas veces se le ponía la piel de gallina y los pelos se le erizaban, sobre todo cuando daba exámenes orales.

Cuando terminó de rendir y el calor se hizo francamente insoportable en la ciudad, se afeitó la cabeza y así recibió la Navidad y el Año Nuevo ante la mirada atónita de la parentela que temía que se hubiera enrolado en las filas de algún grupo

neonazi de los que abundaban entonces. Estaba cada día más hosco y malhumorado, dormía siestas eternas y podía pasarse horas sentado en una silla mirando por la ventana y rascándose detrás de las orejas.

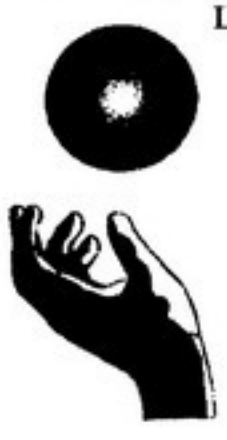
—¿Sabés cuál es el problema con ese chico? —gritaba el padre desde la cocina para que él pudiera escucharlo en su cuarto—. Pasa que es un vago de mierda, eso pasa. Yo a su edad me levantaba a las cinco de la mañana y me rompía el lomo laburando y— ... y el resto ya lo sabía de memoria.

Estela también se había dado por vencida. Cuando salían los fines de semana y ella le pedía que fueran a bailar como antes, Aristóbulo no le contestaba, apenas se limitaba a agarrarla de un brazo y meterla en un taxi hasta la costanera sur donde noche tras noche devoraba parrilladas enteras.

Últimamente siempre tenía hambre y a Estela le daba asco esa costumbre reciente de mojar el pan en el jugo de la carne y llevárselo a la boca con la misma lujuria con que antes solía besarla a ella.

Por eso cuando él le dijo que se iba a pasar unos días solo a la quinta de Lobos, en la provincia de Buenos Aires, ella asintió con más alivio que tristeza.

Su madre lo encontró haciendo el bolso cuando volvía de cobrar la jubilación de la abuela. Aristóbulo le dijo que estaba cansado y que necesitaba despejarse. En la quinta de Lobos habían pasado muchas vacaciones durante su infancia, seguramente tomaría sol y se bañaría en el tanque australiano; a su madre le pareció una buena idea.



—De tu padre me encargo yo, no te preocupés —le dijo, doblándole un buzo porque en las noches allá sabe refrescar bastante ¿sabés?

El micro estacionó junto al andén desierto de la terminal. El casero Rodríguez lo estaba esperando para llevarlo a la casa. Se acercó con su cara curtida por el sol, le atajó el bolso, lo abrazó y lo grande que estás pibe y cómo está la familia y lo de siempre.

Cuando anocheció, varias horas más tarde, y Rodríguez se retiró a la casita de huéspedes después de darle las instrucciones pertinentes, Aristóbulo se sintió de pronto extrañamente feliz. Lejos de los reproches de su padre, de la insípida complacencia de su madre y de la indiferencia de Estela, por fin podría abrir la ventana y apoyar las manos en el marco y levantar la cabeza y respirar hondo y aullarle a la luna todo lo que quisiera.

Matilde

Mi hermana y yo, que siempre fuimos a colegios ingleses y que leímos todos los clásicos, no sé, Dumas, Brontë, Dickens... estamos paradas en medio de esta sala velatoria de paredes azules. Matilde ha muerto y estamos esperando que traigan el cajón, pero mi hermana tiene miedo. Siempre tiene más miedo que yo y se le nota. Creo que está pensando cómo vamos a hacer para volver a casa desde este barrio recóndito cuyo nombre ya ni siquiera recuerda, y la verdad es que yo tampoco lo recuerdo, pero soy más lógica y pienso que si llegamos hasta aquí vamos a poder volver a casa después, cuando todo haya pasado.

Pero en realidad no es en eso en lo que pienso sino en Matilde. Miro el hilo tembloroso del que pende el paquetito de masas que sostiene mi hermana, y pienso en que Matilde lavaba las manchas de sangre de nuestras bombachas, limpiaba los inodoros de casa, sacaba los nudos de pelos que se acumulaban en la rejilla de la bañadera. Quizás sea por eso que vinimos y no por cumplir como le dijimos a mamá: tenemos que ir, se lo debemos, si no qué va a decir la gente, mamá, después de tantos años.

No sé por qué trajimos las masas y los sándwichs de miga, creo que nos daba no sé qué caer con las manos vacías. Y menos mal, pienso, porque hace rato que estamos acá y ni siquiera nos han ofrecido una taza de café, y dentro de un rato ya va a ser la hora del almuerzo, aunque en este lugar tan cerrado, sin ventanas y con las luces prendidas, es muy difícil saber realmente qué hora es.

En la sala de al lado deben estar los parientes, los vecinos, creo que todavía no nos vieron. Se escuchan sus voces y de vez en cuando algunas risas; me llama la atención que nadie llore. Las dos hemos estado en muchos velorios, estos últimos años han sido una desgracia para la familia, pero de alguna manera sabemos que éste es diferente. Hay algo extraño en este lugar, en esta gente a la que todavía no hemos conocido, hay algo raro en la muerte de Matilde empezando porque nadie sabe cómo ocurrió.

Le señalo a mi hermana unas sillas contra la pared y con cierto alivio se deja caer en una de ellas. Yo me siento al lado y la miro con un poco de lástima. Nunca le gustaron los lugares nuevos, las situaciones desconocidas, y el pánico le desfigura la cara.

De golpe se abren las puertas. Mi hermana se sobresalta. Yo me paro

sin saber muy bien qué hacer salvo mirar. Traen el cajón empujándolo sobre un carrito con ruedas. Lo ponen justo delante nuestro y levantan la tapa. Nunca vi un ataúd de madera tan clara, debe ser pino o algo así. Mi hermana saca un pañuelo con encaje y sus lágrimas empapan las iniciales bordadas.

Matilde tiene los ojos cerrados, una pollera escocesa que era mía, un suéter de mamá y está descalza. Me acuerdo que le encantaba andar descalza y cuando barría los pisos a veces levantaba pelusas y papeles con los dedos del pie.

Los parientes se acercan y se ubican alrededor. Yo nunca había visto a un leproso antes, ni siquiera en la iglesia, pero cuando éste se acercó lo supe enseguida. Ahora está parado frente a los pies de Matilde y se los está tocando. Le acaricia las piernas. No quiero mirar a mi hermana y sólo espero que pueda reprimir las náuseas. Por primera vez, desvío los ojos hacia el resto del grupo. Y entonces descubro con horror que nadie, ninguno de ellos, salvo el leproso, está mirando a Matilde. Con desesperación, con impotencia, comprendo las raíces de nuestro miedo. Todos, absolutamente todos, viejos, jóvenes y niños, sucios, flacos y feos, nos están mirando a nosotras. Incluso aquella mujer canosa y arrugada (algo me dice que es la que nos avisó por teléfono), ella también nos mira y sonríe sin dientes. Pero tampoco es tan así, en una segunda ronda observo nuevamente cada par de ojos. No es a nosotras a quienes miran, sino a nuestras manos, o mejor dicho, a lo que llevamos en las manos.

Siento la respiración entrecortada de mi hermana, pero no me atrevo a mirarla, no sé si ha comprendido. Frente a mí hay una mujer embarazada que se parece un tanto a Matilde, sólo que es más joven y más fea, sus rasgos son una versión apurada y mal hecha del rostro de Matilde. Presiento que desde su vientre hinchado hay otro par de ojos achinados que me observan.

Me acuerdo que a Matilde no le gustaba su nombre, siempre nos decía que era nombre de mantel a cuadros rojo y blanco, entonces yo le cantaba la canción de Harry Belafonte, "Matilda", que estaba tan de moda cuando éramos jóvenes, y le decía que era nombre de orquídea negra y ella se reía.

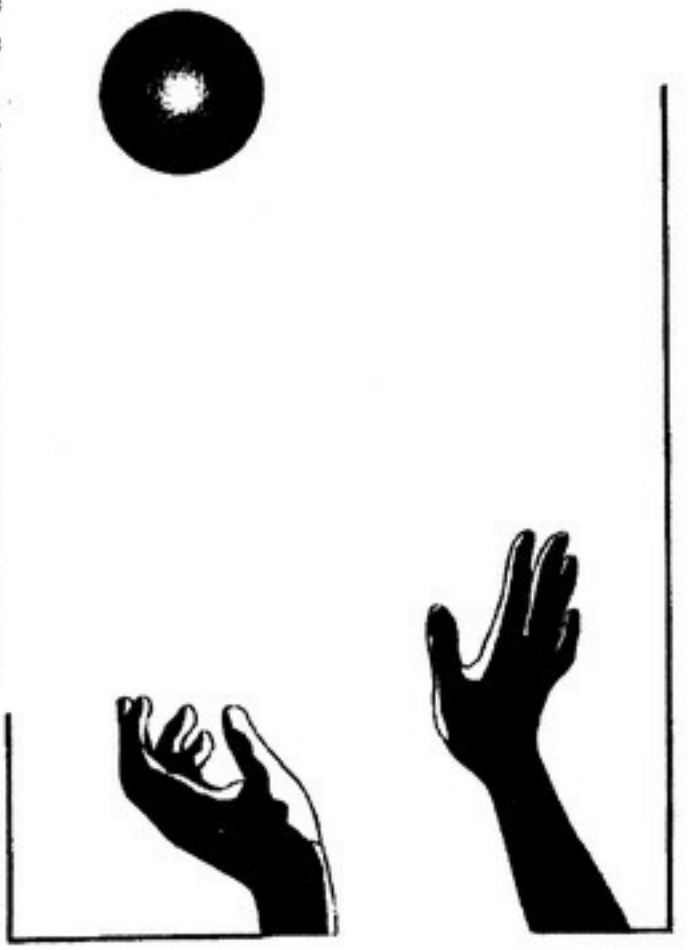
Pero acá no hay música ni risas sino silencio y miradas que son como cuchillos que se clavan en nuestras manos. Hay tanto silencio que el ruido que hago con el papel de los sándwichs domina toda la sala. Mecánicamente, como si supiera lo que estoy haciendo, corto el hilo y desenvuelvo el paquete. Apoyo la bandeja de cartón sobre la panza de Matilde y luego me doy vuelta.

Mi hermana está pálida y tiene los ojos llenos de lágrimas, se deja sacar el paquetito de las manos como si ella también fuera un cadáver. La cinta roja de las masas es más fácil, la puedo desatar sin romperla. Ahora me muevo un poco más segura, debe ser por eso que puedo hacer un bollo con el papel. Pongo esta segunda bandeja, que es un tanto más chica, sobre la pollera, a la altura del pubis de Matilde. Ahora la dirección de las miradas ha cambiado y entonces comprendo que hice bien. Tomo a mi hermana del brazo y, lentamente, nos vamos escurriendo hacia atrás. Pobrecita, siento que está a punto de desmayarse cuando por fin cruzamos la puerta.

Afuera es un hermoso día de invierno, frío pero con sol. Caminamos sin soltarnos por la calle de tierra hasta la esquina. Alcanzo a ver que en la otra cuadra hay un kiosco. Perfecto, allí voy a preguntar dónde podemos tomar el colectivo de vuelta.

—Había bajado mucho de peso, ¿te fijaste? —me pregunta mi hermana.

—Sí —le contesto—. Y tenía cara de cansada.



Tristeza detrás de la sonrisa

María de las Nieves Godec

Introducción

El presente trabajo, basado en la novela histórica *El general, el pintor y la dama* de María Esther de Miguel, pretende ser un análisis sobre la utilización de la ironía en la elaboración del personaje de Nicanor Blanes.

El trabajo se divide en tres secciones: la primera presenta las características de la ironía y su estrecha relación con el chiste, la sátira, la parodia y su diferencia con el sarcasmo. La segunda es una breve introducción de Nicanor. Ambas sirven de base para poder comprender con mayor profundidad la última sección que constituye la parte práctica de la investigación.

Un bosquejo sobre la Ironía

La palabra "ironía" proviene del griego y significa "interrogar fingiendo ignorancia". El diccionario de la Real Academia Española la define como "figura retórica que se comete cuando se da a entender lo contrario de lo que se dice". El mismo Ortega y Gasset se refiere a ella como "en lugar de decir lo que pensamos, fingimos pensar lo que decimos". Amén de todas las definiciones podemos asegurar que la mayoría de los autores coinciden en considerar la ironía como figura o mecanismo retórico que se construye en la *oposición entre lo que se dice y lo* que se quiere dar a entender.

Se dice que su función es puramente pedagógica puesto que tiende a corregir ciertos vicios o actitudes del comportamiento social.

Un toque de color para la figura retórica

Algunos autores ubican la ironía en el campo del dominio de lo *cómico subjetivo* en oposición a lo *cómico objetivo*. Para clarificar este concepto pasaré a citar un ejemplo. Una figura cómica, un traje estrafalario del modisto X nos hace reír porque advertimos en él una fracasada y ridícula aspiración hacia un valor: en lo cómico-objetivo se aniquila, por lo tanto, un valor objetivo. El proceso de la ironía —forma de comicidad subjetiva— es más complicado. Es la calificación de valor, concedida por un sujeto, aquello que se aniquila; la calificación como acto subjetivo. Es la opinión de la propietaria del traje estrafalario lo que constituirá el blanco de nuestra ironía; trataremos de destruir el respeto con que ella reverencia su pretendida elegancia.

La táctica irónica viene a ser lo contrario de la del admirador o del crítico ingenuos: el ironista elogia el error como si fuera un acierto, alaba el vicio como si fuera una inquietud, alaba al fanfarrón, felicita al necio, se saca el sombrero ante el patán, proclama genio al escritor mediocre. El ironista guarda para sí su juicio desfavorable. Se agazapa tras su mentida opinión, que le permite describir minuciosamente los errores, deleitarse amorosamente y sin peligro de reacciones violentas, de palabras adversas, en la contemplación de las sombras, como si las luces no existieran, y hábilmente, de rato en rato, deja traslucir su pensamiento real, negativo. Para quien es listo todo el simulado edificio dialéctico se viene abajo. El elogio es burla. La credulidad una máscara. El sabio se trueca en necio; el virtuoso en vicioso.

Y sin embargo, también hay algo de pudor en la ironía El pudor es el deseo de no mostrar las crudezas naturales como se nos presentan; es el anhelo de endulzar las aristas y los planos demasiado agresivos. La ironía como pudor vela sobre los seres, pulveriza las imágenes, economiza las palabras demasiado grandes para nuestros pobres labios y se cubre con los biombos brillantes de la burla y del juego.

Ironía vs. chiste

El chiste y la ironía pertenecen a la estirpe de lo cómico subjetivo y tienen por misión desnudar algo encubierto, evidenciar una falla,

declarar una crisis, pasajera o permanente, en la aspiración hacia un valor. Menos activa en el instante, menos repentina en sus efectos, menos detonante que el chiste, la ironía es más pausada y ceremoniosa en su transcurrir, más honda en sus efectos, más eficaz a la larga. En el chiste una secuencia representativa se da como primera realidad y nos revela de inmediato su relación con algo o alguien. El descubrimiento de dicha referencia instantánea en la realidad es inmediata. La realización del chiste es hacerlo rápido, sin vacilaciones, en pocas palabras, sin duda alguna con precisión.

En la ironía, por el contrario, la descripción, la explicación, la exposición del objeto, constituyen la primer etapa. El ironista subraya con aire indiferente —dotado de un oculto coeficiente negativo— la vanidad del poeta, la inmoralidad del pillastre, la platitud del mediocre.

Ironía vs. sarcasmo

El sarcasmo consiste en decir lo contrario de lo que se piensa, pero con burla tan marcada y cruel, que se convierte en un verdadero insulto. El sarcasmo es la más amarga y sangrienta de las ironías y sólo puede ponerse en boca de una persona bárbara o arrebatada de furor.

Es la ironía cínica de la acedía, la del hipocondríaco, del combatiente, del desilusionado, del rebelde, del moralista amargado.

Dos géneros discursivos que comparten un mismo elemento

La parodia y la sátira son dos géneros discursivos literarios. La sátira tiene como finalidad mostrar y corregir ciertos vicios o actitudes del comportamiento social. El método empleado para lograr ridiculizar aquello que se quiere mostrar y modificar es objetivo. Aquello que se ridiculiza pertenece a lo social o a lo moral pero no pertenece a lo literario. La parodia aparece dentro del canon literario como una modalidad de la intertextualidad: la parodia efectúa una superposición de textos disímiles. Es a la vez una desviación de una norma literaria y la inclusión de esa misma norma como materia formante (por ejemplo, el *Don Quijote de la Mancha* incorpora en su estructura el canon de las novelas de caballería pero modificando su valor). La materia de la parodia es materia textual.

Donde la ironía coincide con la sátira se produce la gama de la ironía violenta basada en la risa denigrante; allí donde coinciden ironía y parodia se produce la pequeña sonrisa del lector que reconoce el juego paródico que es siempre critico y lúdico.

Autor y lector unidos por un diálogo singular

Es indispensable que el lector posea tres competencias para poder establecer la recepción de la ironía. Estas son: la lingüística, la genérica y la ideológica.

Competencia lingüística: tiene un papel primordial en la ironía , ya que el lector debe descifrar lo que está implícito en el discurso (debe reconstruir las marcas ling¸ísticas que niegan el significado de lo dicho; estas marcas pueden ser muy evidentes o no).

Competencia genérica: presupone que el lector conoce las normas literarias convencionales del canon y la tradición institucional bajo la que se resguarda este canon literario y ling¸ístico; si no posee esta competencia no podrá distinguir la ruptura del canon

Competencia ideológica: es la más compleja y presupone cierto elitismo. La ironía, la sátira y la parodia pueden ser actualizadas por un lector que cumpla con ciertas exigencias: astucia perspicacia, formación literaria adecuada, etc. La comprensión de la parodia presupone una cierta homogeneidad de valores institucionalizados entre emisor y receptor, estos valores son estéticos y sociales.

En definitiva, es muy importante que el lector tenga esa velocidad mental esencial para poder inter-

pretar la ironía del autor. De lo contrario, el trabajo del ironista se pierde.

Nicanor Blanes, tenue reflejo de su padre

Nicanor Blanes es el hijo del famoso pintor uruguayo Juan Manuel Blanes. Se define como persona con un problema existencial. Sin embargo, su problema más que existencial es una sombra que no le permite visualizar su futuro, ni siquiera verse a sí mismo en su totalidad. Y esa sombra es su padre.

Es incomprensible para Nicanor la obsesión de su padre por hacer pintores de él y de su hermano Juan Luis; tampoco comprende la infidelidad de su progenitor para con su madre Estos van a constituir los pilares sobre los que se estructura la segunda parte de la novela.

El rencor evidente hacia su padre, la angustia por no tener la misma capacidad de decisión que su hermano, y la duda sobre su verdadera identidad (no saber si es el primer Nicanor o el segundo) van a ser las causas para que entre él y su padre haya un océano de por medio.

Todos estos sentimientos negativos del hijo hacia el padre van a ser ahondados por un hecho singular en la vida de Nicanor: el padre se enamora de la misma Carlota de la que se enamoró él.

Detalles para ser tenidos en cuenta

En esta obra de María Esther de Miguel, *El general, el pintor y la Dama*, es necesario aclarar un aspecto técnico importante: el narrador.

La novela se divide en dos partes. La primera está narrada por un narrador anónimo, omnisciente, que relata los hechos en tercera persona. La segunda parte está narrada en primera persona, es la voz de Nicanor. Considero acertada la decisión de la escritora de que la voz en la segunda parte sea en primera persona, puesto que le da más veracidad a la historia. A su vez le permite jugar con la ironía de un modo diferente: la ironía se vuelca en el yo, y es autoironía.

Descubriendo a Nicanor

Como ya lo he mencionado, María Esther de Miguel narra la segunda parte del libro en primera persona. Esto nos permite afirmar que el evidente uso de la ironía tiene la función de moldear y colorear los sentimientos de Nicanor, sus odios, sus angustias, sus deseos, sus inquietudes.

Sin embargo, el humorismo de Nicanor va desde el chiste, pasando a la ironía hasta llegar al mismo sarcasmo en el que se ve reflejado el odio y el vacío de este personaje.

Es evidente que esta novela histórica no es ni una sátira ni una parodia. No obstante, la utilización de la ironía y sus luces y sombras, el chiste y el sarcasmo, nos afirma que en última instancia Nicanor desea aliviar el dolor de la realidad que le ha tocado vivir y vacunarse contra la desilusion.

La ironía se presenta desde en comentarios entre paréntesis hasta en palabras en bastardilla.

Pasemos ahora a observar de qué forma utiliza dicha figura para describirse y ridiculizarse a sí mismo:

> "Juan Luis sí pintaba. Juan Luis, pese a su carácter, era más obediente. En eso estábamos aquella tarde, en nuestra casa de Montevideo, en la calle Soriano, yo en Babia, Juan Luis empeñado en la tarea correspondiente."[1]

> "—Qué bella es usted, Carlota. ¿Saben ustedes lo que hizo Carlota? Carlota echó la cabeza para atrás. Su mata de rulos negros se movió con donaire, cayó sobre su cara y con la mano los devolvió a su lugar correspondiente. Carlota tomó mi mano y la apretó La apretó con ternura.
> —Y yo?
> Yo volví a decir:
> —Carlota.
> Y me quedé como pollito esperando el maíz, según los había visto hacer hace mucho tiempo atrás en la chacra de mi abuela Isabel."[2]

La descripción de la relación entre él y su hermano, de su envidia por la seguridad que éste tenía, está marcada de manera singular por la ironía:

> "Juan Luis se excusó. En realidad tengo estas esculturas perdidas de Buenos Aires, y preferiría, si mamá no se enoja —y el comprador de mi hermano le dio un beso a mamá— si mamá no se enoja creo que deberías acompañarla tú, Nicanor. Nicanor, que era yo, dijo que sí." [3]

1. Miguel, María Esther de, *El pintor, el general y la dama*. Buenos Aires, Planeta, 1997, p. 194.
2. Ibid, p. 242
3. Ibid, p. 249

"En el fondo de tanto parloteo a Juan Luis lo movía, más allá de toda otra consideración, el deseo de experimentar nuevas libertades. O la libertad. Yo pensaba: ojalá a mí me rozara sentimiento semejante. Pero no pasaba nada, lo cual prueba la estrechez de miras de mi proyecto existencial."[4]

Es también increíble cómo María Esther de Miguel logra darle los tonos grises necesarios al ambiente familiar y al lugar que Nicanor ocupaba en él.

"Para que la casa fuera un hogar hasta nos habíamos traído un loro. Pero el loro, en cuanto llegó el invierno, quedó tan desalentado como nosotros. En Montevideo había sido bastante parlanchín, en la hermosa Florencia prefirió el silencio y no hizo, a diferencia de Juan Luis y yo, mayores adelantos en el italiano. Papá decía: Está estudiando el modo de vivir una noche eterna. Y decía así porque lo veía siempre callado en un rincón del comedor. Y cuando a mí me veía también callado (cada vez más), pero no en un rincón del comedor sino en el cuarto que compartía con mi hermano (por desgracia compartido, insisto), me señalaba:
—Este cada vez se parece más al loro —certificaba." [5]

"Porque si existen climas que no permiten las palabras, como era el de mi casa, hay otros que no sólo las toleran sino que las fomentan." [6]

Queda claro cómo quiere describir Nicanor a su padre. Evidentemente no le sobran calificativos.

Como ya he dicho, la autora juega con las tonalidades de la ironía, el chiste y sarcasmo para darle un color especial a esa relación peculiar que el alumno mantenía con el maestro.

"Llegó una carta. En el sobre, la letra de Mauricio. Papá la abrió, impaciente, mamá gobernó su curiosidad lo mejor que pudo, nosotros, los niños, esperamos en silencio. De pronto, vimos la palidez en el rostro mi papá, después oímos su llanto, luego la ahogada frase:
—El barco se hundió en el puerto de Montevideo.
Tengo patente el alarido de mamá, el silencio de Juan Luis, mi total incomprensión. Sólo entendía que un barco se había hundido en el agua. Cuando las cosas se hunden en el agua hacen glu-glú, recordé. Entonces, pobre inocente, me sentí en la perentoria necesidad de proclamar mis conocimientos y dije:
—Glu-glú.
Apenas lo dije la mano de papá cayó sobre mi cara con una sonora bofetada."[8]

"A hurtadillas, pero no tanto como para que papá no nos sorprendiera una vez. ¡Y para qué! Ni que hubiera querido hacer de mí un San Luis Gonzaga, ya que no podía convertirme en un Rubens. Me amonestó en público (claro que el público consistía en la apabullada Catalina) y prometió hacerlo después en privado. Yo, con estremecimientos de pánico en el alma y tentaciones de Sansón en las manos, arremetí con una decidida actitud que, si bien fue mero producto de oportuna energía nerviosa, preferí considerar eficaz coartada, y mi padre, elegante diagonal:
—Padre, si me permite, acompaño a la señorita y hablamos después.
Y mi padre, el pintor famoso cuyo nombre prefiero no pronunciar, a punto de perder los estribos, haciendo sin duda meritorios esfuerzos, se contuvo, suspendió la prometida conversación privada conmigo y, agobiado como estaba por los trámites de la partida, la transfirió a un convencional diálogo con mamá."[9]

Sin embargo, esta relación tan difícil de sostener se agrava una vez que Carlota entra en la vida de los pintores: — "Porque sobre la cama de mi mamá, entre revuelo de sábanas y relente de olores que me llegaban impúdicos para hablarme de esa concluida ordalía sexual, vi a la señora Carlota. A su lado, papá. Pero vi más. La mano de mi papá se adueñaba del opulento traste de la dama."[10]

"—Se llamará *Mundo, demonio y carne.*
Entonces descubrí, al pie del destellante revuelo, en caótico juego orna-

4. Ibid, p. 254

5. Ibid, p. 214
6. Ibid, p. 243
7. Ibid, p. 193

8. Ibid, p. 188
9. Ibid, p. 209-210
10. Ibid, p. 251

mental, alhajas, máscaras, naipes, ánforas, símbolos todos de los poderes allí aposentados: el mundo y el demonio.
Yo sólo había visto la carne. Y enmudecí.
—Y a ti, Nicanor, que nada dices, ¿qué te parece?
Me quedé como atragantado. Atragantado por las palabras que no había pensado decir. Entonces, ante la falta de libreto, improvisé. Me parece que la modelo es espléndida, padre. Ya la quisiera tener yo antes que a esos indios zaparrastrosos con los que tengo que conformarme." [11]

Y como ya es tan característico en nuestro personaje, la forma en que describe toda su vida y sus relaciones con los demás es similar a la descripción de la relación con su mujer, Carlota.

"—¿De qué signo eres?
Jamás había oído hablar de esas cosas. Ella, entendida, averiguó la fecha de mi nacimiento, hizo sus cálculos.
—Escorpio —me informó— , eres de Escorpio.
Carlota tenía un libro en su mano, creo que era uno de esos pasatiempos en que le gustaba entretenerse (aunque mientras estuvo conmigo sólo yo le serví de entretenimiento)."[12]

"—Sal tú, Carlota. No te preocupes por mí, déjame terminar este compromiso, mi amor.
—Bueno. Saldré con Marta.
(Marta era su amiga de turno.)
—¿Puedo llegar tarde? —preguntó haciendo un mohín de niña que, recuerdo, no me cayó nada bien.
—Puedes llegar a la hora que quieras —acepté condescendiente, para agregar, siguiendo el juego y dándole un beso—, pero pórtate como una señora." [13]

"Era increíble. Carlota pedía la nulidad del matrimonio. Carlota, la que había llevado la batuta en el asunto de toda la papelería pertinente a aquella ocasión de nuestro desgraciado casamiento, había hecho bien las cosas: nuestro matrimonio era nulo de toda nulidad."[14]

Conclusión

Creo que las consideraciones mencionadas son suficientes para ejemplificar la construcción del personaje de Nicanor. Basta con las ilustraciones de la última parte del trabajo para comprobar cómo el recurso irónico juega un papel fundamental en la ideología del personaje central.
Es evidente que María Esther de Miguel ejecuta su labor con un uso sumamente hábil del recurso retórico de la ironía, así como de todos sus matices para enriquecer la obra y dotar de color a sus personajes.

Bibliografía

MIGUEL, María Esther de, *El pintor, el general y la dama.* Buenos Aires, Planeta, 1997, 12ma. ed.

DUCROT, Oswald, *El decir y lo dicho*. Buenos Aires, Hachette, 1984.

FERNANDEZ, Feliciano, *Elementos de la literatura*. Buenos Aires, Ediciones Mercurio, 1974.

FERNANDEZ PELAYO, Hipólito, *Estilística.* Madrid, Ediciones José Parrúa Turranzas, 1979.

HUTCHEON, Lynda, "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie". En *Reviste Poetique*, París, Nro. 46, abril de 1981.

VICTORIA, Marcos, *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Buenos Aires, Losada, 1958.

11. Ibid, p. 255
12. Ibid, p. 264
13. Ibid, p. 272
14. Ibid, p.

El 1 de diciembre de 1997, con la presencia del Sr. Decano de la Facultad de Historia y Letras, Esc. Juan Carlos Lucero Schmid, la Directora de la Escuela de Letras, Lic. Alicia Lidia Sisca y la Directora del Instituto de Investigaciones Literarias y Linguisticas, Mag. Nora Andrade, se realizó la entrega de premios correpondientes al "II Concurso Literario para Alumnos de Nivel Medio", auspiciado por la Escuela de Letras de la USÁL.

El otro mundo

Primer premio narrativa

JUAN MARCOS LEOTTA.

Muchas veces en mi vida, en mi trabajo, he tenido la certidumbre de que todas las historias que podemos inventar existen ya, en algún cielo, bajo su forma platónica: el autor debe descubrirlas, un poco como el navegante descubre una nueva tierra, un continente. Es preciso determinar lo que conviene al argumento escogido: cuento o novela, primera o tercera persona, y, para el estilo, el humor o la gravedad, la simplicidad o la pedantería.

Adolfo Bioy Casares

Lustré con paciencia el revólver que descansa peligrosamente en el cajón de mi escritorio. Durante un instante de hielo, hundí el cañón entre mis labios y casi sucumbí a la tentación de apretar el gatillo y terminar con mi vida. Algo me detuvo. Quizás es la razón de escribir estas páginas. No quiero morir sin confesar todo. Y es mejor comenzar ahora.

He intentado dormir inútilmente Los tres vasos de aguardiente que bebí no me han regalado el sueño. Algo carcome mis entrañas y no me dará sosiego hasta vomitarlo. Ahora es de noche. Y la soledad es un abismo en mi pecho. Me siento triste y solo, infinitamente solo.

Cualquier rumor se agiganta en el silencio hermético de la noche. El deslizar de la pluma sobre el papel es un crujido que hiere mis oídos. Necesito hablar con alguien. En vano intento engañarme: sé que el papel es un miserable papel y no responde. En realidad escribo porque espero que alguien lea esta desesperada historia. O quizás escribo para retardar el plan que ya he trazado y cumpliré inexorablemente.

Esta broma de mal gusto que ha urdido Dios en mi contra comenzó hace pocas semanas. Era viernes. Salí del trabajo y caminé sin rumbo. Hacía frío y un viento helado sacudía las ramas de los árboles. Entré en el primer cine que encontré. Daban un policial de mala muerte. La película giraba en torno a un asesinato turbio, con pistas confusas e ininteligibles. Las escenas eran lentas, muy lentas. Yo estaba cansado. En la sala vacía se respiraba un vaho tibio. Alguien fumaba en las primeras butacas y el humo se elevaba como una telaraña espectral y siniestra. Me acomodé en la butaca y poco a poco el tedio fue cerrando plomizamente mis ojos. Soñé que entraba en la película y usando máscaras y disfraces mataba a los detectives que trabajaban en el caso sin que cayera sobre mí la menor sospecha. Desperté cuando la película terminaba. Un hombre sentado en primera fila aplaudía con efusión. Bostecé y refregándome la cara salí del cine.

Mientras caminaba para volver a mi departamento pensé vagamente en el sueño. De pronto me di cuenta que me encontraba ante un argumento que podía transformarse en un cuento o, con generosa verborragia, en una novela. De niño leía bastante pero nunca había escrito una sola línea. Ahora estaba sin nada que hacer y como había dormido en el cine no tenía sueño. Al llegar a casa tomé una botella de ginebra; una pluma, un par de hojas y empecé a escribir.

Las ideas surgían solas. Yo sim-

plemente las entreveía, las divisaba vagamente, hasta que comenzaban a aclararse. Cada tanto el reloj de la sala quebraba el silencio profundo de la noche. Entonces mis ojos fatigados y enrojecidos abandonaban la blancura del papel y descansaban en el color cristalino de la ginebra. Bebía un trago y seguía escribiendo. A veces me detenía y pensaba, pensaba largamente en lo que estaba haciendo. Buscaba el hilo de la narración que había perdido, lo buscaba en el más remoto rincón de mi mente y cuando lo encontraba; aliviado y feliz, seguía escribiendo y escribiendo.

Escribí a lo largo de toda la noche. En realidad había olvidado el estúpido sueño del cine y había dado rienda suelta a mi imaginación. Al concluir la historia con la pomposa palabra FIN, me dirigí a la ventana y vi que el sol comenzaba a asomarse tímidamente. Antes de salir de la biblioteca guardé las hojas escritas en uno de los cajones de mi escritorio; allí descansaron varios días. Un domingo de tedio y ocio hallé el manuscrito mientras buscaba unas viejas fotografías. Me hundí en su lectura y lo examiné con la dureza masoquista del propio escritor. Aunque siempre he leído libros sin preocuparme por analizarlos, detecté varios errores graves. La adjetivación era vaga e imprecisa; el estilo, ampuloso y soberbio, aunque ocultado bajo una prosa falaz que intentaba ser seca y rígida. Había fallas en la arquitectura del relato. Esto último era justificable: había escrito el cuento en un arranque de inspiración, la botella de ginebra me había aturdido y garabateaba líneas con despreocupada fluidez; sin reparar en entretejer una trama estructuralmente sólida.

El cuento no llevaba título. Luego de pensar bastante tomé un lápiz y al comienzo de la primera página escribí "El viaje" con letra de imprenta.

—El viaje —dije en voz alta.

Sonaba bien, aunque no terminaba de convencerme. Finalmente sepulté las hojas en el cajón del escritorio y las condené al olvido (lamentablemente sólo por un tiempo). Por pudor no quería que nadie las leyera. Pocos días después una noticia del diario las trajo duramente a mi memoria. Era un martes a la mañana, muy temprano. Yo estaba en la cocina, con la estufa prendida, desayunando café y tostadas con miel. A mi lado tenía el diario. Lo leía desganadamente. De pronto escupí el trago de café caliente que me llevaba a la boca. Volví hacia atrás una hoja y leí con sorpresa: "Misteriosa desaparición del escritor Julio Oyarzábal". Leí la crónica rápidamente. Corrí hacia mi escritorio, busqué "El Viaje" y lo puse frente al diario. Los examiné con detención. El mismo nombre: Julio Oyarzábal. La misma profesión: escritor. Las mismas circunstancias: noche de semana, café con amigos, charla literaria. Mismo destino: desaparición.

Nadie leyó, creo haber dicho, las páginas manuscritas de "El Viaje": los lectores suicidas escasean por estos tiempos. Adentrarse en ese caos nebuloso de palabras y oraciones es acaso temerario. Antes sentía vergüenza y timidez ante la idea de que otros leyeran lo que había escrito. Ahora ya no me importa. Es necesario que lo lean para comprender el por qué de mi desesperación.

Los dejo con el texto en cuestión:

El viaje

Julio Oyarzábal pasó la tarde trabajando en una novela que titularía *La ofensa fatal*. Durante horas la pluma permaneció atada a su mano sin garabatear ni una sola frase limpia. Solamente ensució una hoja con tachaduras y oraciones que nacían sin decisión y morían al cabo de unas pocas palabras. No se preocupaba: ya había escrito buena parte del libro y podría cumplir los plazos impuestos por los editores con sobrado tiempo. Julio Oyarzábal pensaba que ese libro seria un éxito.

Esta vez había querido novelar el mundo de la mafia y la traición. Alguien podría objetar que el tema había sido manoseado hasta el hartazgo. No obstante, Julio ya había reparado en ese detalle y por eso pensaba utilizar un enfoque más lírico del tema y no tan narrativo. Sería un *retrato* (a Julio le gustaba esa palabra} de la mafia. No por ello el argumento de la novela se volvería lánguido o ausente. Sólo a partir de un buen argumento, pensaba Julio, pueden *pintarse*

fielmente las caras de la mafia. *La ofensa fatal*, el título que triunfó entre muchos otros, se desarrollaba en ambientes rojos, secos, herméticos, cargados de una tensión eléctrica y bañados de sangre.

A la noche, Julio se reunió con otros amigos escritores en el sótano de un café de Buenos Aires. Siempre se sumaba a esas tertulias literarias algún escritor europeo que estaba de paso por la Argentina. Esta vez concurrió un ensayista de Florencia llamado Lucio Rainieri, gran amigo de Julio.

Rainieri hablaba sobre la tensión política que vivía Europa en ese momento. Todos lo escuchaban con cierta indiferencia. Rainieri contó que estaba preparando un ensayo sobre el tema que seguramente estaría listo para abril.

—¿Y en qué andás vos, Julito? —preguntó Rainieri en perfecto español, ni bien terminó de hablar de su ensayo.

—Estoy escribiendo un nuevo libro. Se va a llamar *La ofensa fatal.*

Todos los sentados a la mesa, amantes de la literatura y poco cercanos a las cuestiones políticas, lo miraron interesados. Sabían que Julio poseía una pasión por las letras que a veces llegaba a extremos alocados. Podía pasar días enteros maquinando historias, buscando la metáfora única, imaginando personajes. Julio se entusiasmó.

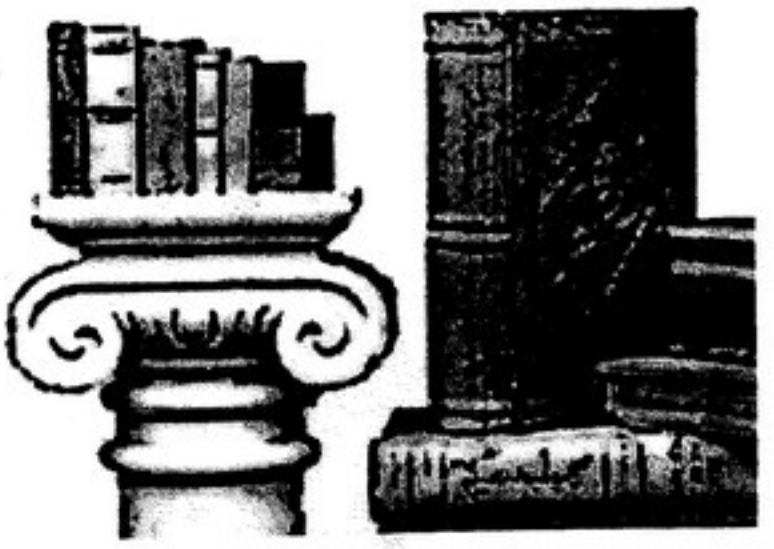
—Trata de un jefe de la incipiente mafia rusa llamado Rájkmaniv. Es un hombre muy duro. Una mirada suya basta para arrasar con el coraje de cualquier hombre. Es petiso, pero su estatura avara no mitiga su presencia devastadora —parecía que Julio estuviera escribiendo.— Y la cara, la cara es especial... Tardé mucho en dar con la descripción. Su cara es pálida, como desangrada, y tiene varias cicatrices. Encontré una comparación que me dejó bastante conforme: "su cara, como una luna agrietada".

Julio dejó la frase flotando en el aire durante un instante y luego siguió hablando:

—Y este ruso mafioso, Rájkmaniv, tiene una mujer llamada Mirnha. Y el conflicto gira entorno de una infidelidad de Mirnha, lo que en el mundo de la mafia es una *ofensa fatal.* La mujer es un símbolo de poder, y lo lógico hubiera sido que Mirnha engañara a Rájkmaniv con otro mafioso y entonces se produjera una sangrienta guerra entre ambas bandas. Pero preferí que Mirnha se encamara con un tipo cualquiera, un pobre gato. Cuando Rájkmaniv se entere de todo tendrán que refugiarse en la clandestinidad. Y ahí comienza una cacería voraz por encontrarlos. Pero más allá del argumento quiero incluir extensas descripciones de los hombres de la mafia. Me he dado cuenta que se puede escribir mucho sobre el tema.

Todos los presentes miraban con atención. Cuando Julio terminó de hablar hicieron comentarios y apreciaciones. Alguien pidió otra ronda de whiskies. Siguieron hablando por largo rato. De pronto Julio se levantó. Dio el último sorbo a su vaso, se despidió de todos y salió del café. Caminó hasta su casa. Se sentía mareado. Las piernas le pesaban y le costaba caminar. Llegó a su casa. Abrió la puerta y tiró el saco en un sillón. Puso un disco de jazz mientras se aflojaba la corbata. A pesar del cansancio sintió un deseo incontenible de escribir. Tomó un cuaderno con tapas de cuero y una inscripción en letras doradas y comenzó a escribir.

No podía dar con un personaje. Necesitaba a un hombre débil e indefenso con quien Mirnha se encamara. Y en esa búsqueda desesperada del personaje ideal dio con quien menos esperaba: él mismo. En verdad él era una triste y cómica caricatura, un oscuro autorcito sin nada más que sus libros y fracesitas literarias.



Retraído, tímido, débil. Parecía modelado a la medida del personaje buscado. Entusiasmado, Julio escribió por largo rato. Al llegar el momento del primer encuentro entre Mirnha y el nuevo personaje su pluma enmudeció. Intentó seguir trabajando pero fue inútil. El relato se obstinaba en estancarse. Era como si Julio ya no pudiera digerir mentalmente esa masa lejana de hechos y personajes que a medida que escribía tomaban forma entendible en este mundo. Había trabajado mucho y se sentía mareado. Cerró el cuaderno y se acostó. En vano intentó descansar. Las ideas, los personajes y los rostros pululaban infernalmente en su cabeza. Lo abrazaba una sed de fuego. Quiso levantarse a buscar agua. El cuerpo ya no le respondía. Poco a poco se fue alejando de la vigilia y adentrando en algo parecido a un sueño.

Afuera, los últimos noctámbulos vagaban por las calles como gatos nocturnos, mientras la luna perdía, lentamente, su blanca majestad.

Ajeno a la realidad de su cuarto, la mente de Julio Oyarzábal era una vorágine, una confusión caótica de luces y palabras, voces y colores, músicas y silencios, hombres y tierras. Todo se unía en una masa heterogénea que lo envolvía, lo ahogaba, lo penetraba y se expandía dentro de él. Ya estando inconsciente, escalofríos de hielo sacudían ese cuerpo que comenzaba a ausentarse. Temblaba y gemía como un pájaro herido. De pronto se sintió feliz, sin prisa y sin miedo, como flotando a la deriva en un río de miel y oxígeno. Respiró un aroma suave y tierno, un aroma celeste, un aroma a bebé, a leche tibia, a pan horneado. Abrió los ojos y se encontró en un lugar extraño.

Su memoria (no su mente) se había extraviado. No recordaba quién era. Intentó razonar lo sucedido. Todas las soluciones resultaron ser juicios de un filósofo de cuarta. Se levantó y comenzó a caminar.

Desorientado, curioso como el bebé que descubre un mundo nuevo, miró a su alrededor. Todo le resultaba desconocido. Sin salir de su asombro recorrió valles, surcó desiertos, cruzó montañas. Visitó otras épocas y otras tierras. Viajó y caminó incansablemente. Se entregó al conocimiento de extraños grupos de duendes y androides cibernéticos. Conoció la espada de Hatchark, los secretos de alcoba de la corte francesa, las miserias de la maldición de Zën. Presenció guerras entre imperios, declaraciones de amor en balcones de piedra y ritos satánicos. En la bohemia de París conoció los desvaríos de Horacio y los otros del club. Hacia 1348, abandonó Florencia junto a algunos hombres y mujeres que huían de una peste mortal. Por curiosidad decidió seguirlos. El tedio de los días los llevó a improvisar un conversado juego. Al promediar el décimo día, harto de escucharlos, los abandonó. Sufrió ante la crueldad del padre de la princesa Dorian y las lágrimas de su amor acallado. Luego se largó a navegar y por azar llegó a una isla incierta donde lo desgastó el hambre, la sed y el desvelo. Pasó sus días cuidándose del acecho constante de las mareas. Al divisar gente, en un principio pensó en pedir ayuda; luego comprendió que ese error podría haber sido fatal. Por casualidad alcanzó a vislumbrar los planes macabros de Morel y su atroz invención no lo devoró. Vio cómo un hombre lograba escapar. Volvió a la costa. Pasó días y noches de insomnio obligado, hasta que por fin abandonó la isla. El viento arrastró su frágil barcaza por mares violetas hasta llevarla a una tierra inclemente en donde sólo se mantenía en pie un árbol solitario. Allí conoció a dos mendigos harapientos que le obsequiaron lo último que tenían: su esperanza. Contagiado por ellos, se embarcó en una espera sin objeto, sin fin y sin tiempo. Con gran dolor luego comprendió que Godot jamás llegaría. No muy lejos, en una pulpería, oyó el canto de un gaucho matrero y traidor que se jactaba de su bravura. La guitarra de un negro, con sed de venganza, le dio pelea a ese gaucho que decía haber sobrevivido a la frontera y a los indios. El negro venció al gaucho. La sangre, agazapada en sus venas, tiñó el campo abierto. Al caer la tarde comenzó a caminar con el propósito de cruzar la tierra de las cortes de volados y pelucas blancas. Hacia el alba llegó a una ciudad en la que se alzaban muros y cúpulas pintorescas. Con las primeras luces del cielo pálido de la

mañana, los comerciantes (su número era infinito) hormigueaban por las calles polvorientas. Las mujeres ocultaban los rostros detrás de telas blancas y negras. Abatido por la travesía, durmió a la sombra de un muro y tuvo una pesadilla tremebunda. Irrumpió en su sueño una voz dulce y lejana que felizmente lo despertó. Abrió los ojos y la penumbra que lo envolvía lo atemorizó por completo. Se incorporó y vio que detrás del muro donde estaba había un gran palacio. En su frente, una ventana inalcanzable permanecía abierta y con la luz todavía encendida. Desde allí llegaba la voz que lo había despertado. Era una voz de mujer. Narraba una historia. Noche a noche esa voz, una voz hermosa y cautivante que refería hazañas de héroes y princesas, lo arrancaba del sueño. Cierto día volvió a reanudar la marcha. Caminó por mucho tiempo junto a hombres que peregrinaban hacia Canterbury y relataban historias. En una sucia pensión de Moscú se vio a sí mismo haciendo febrilmente el amor con una mujer hermosa. En los médanos de Singapur conoció a un hombre terroso que vestía una chaqueta negra. Su nombre era Melquíades y junto a un grupo de gitanos caminaba a lo largo y a lo ancho de la tierra. En otro lugar de ese mundo, tres hombres pendían de un cruz. El del medio, herido y yaciente, murmuraba unas palabras. Julio estaba bastante lejos. Las palabras se perdían en el viento. Decidió marcharse. En un pueblo llamado Macondo vio tres ríos que corrían sobre unas piedras negras y ovaladas que llamaron poderosamente su atención. Una sed metálica le quemaba la garganta. Vagó por el pueblo buscando agua. Se encontró con un viejo decrépito que le pareció conocido. Tenía la certeza de haberlo visto en otro lado. Los habitantes de Macondo trabajaban con una laboriosidad que Julio jamás había visto. También presenció la maldad de los tiranos y la valentía de un hombre que robaba a los ricos y regalaba tesoros a los humildes. Luego volvió a ver a los hombres y mujeres que huían de Florencia y contaban historias. En otro lugar del mundo volvió a ver al gaucho bravo y montaraz. Tuvo la íntima sensación de que ya había vivido esos momentos.

Así, durante mucho tiempo (quizás siglos, quizás años), se entregó fascinado a la contemplación de esa confusión de hechos, lugares y tiempos. Creo haber dicho que su memoria se había extraviado durante esa alocada aventura. En realidad su memoria se encontraba adormecida. Con laboriosa tesonería, Julio fue recobrándola a la vigilia. Cierto día, sentado a la sombra de un pino azul, mientras intentaba recordar su nombre, el milagro se produjo. Los recuerdos comenzaron a emerger como si surgieran de un géiser imparable. Cuando todo terminó Julio se sintió extenuado y feliz.

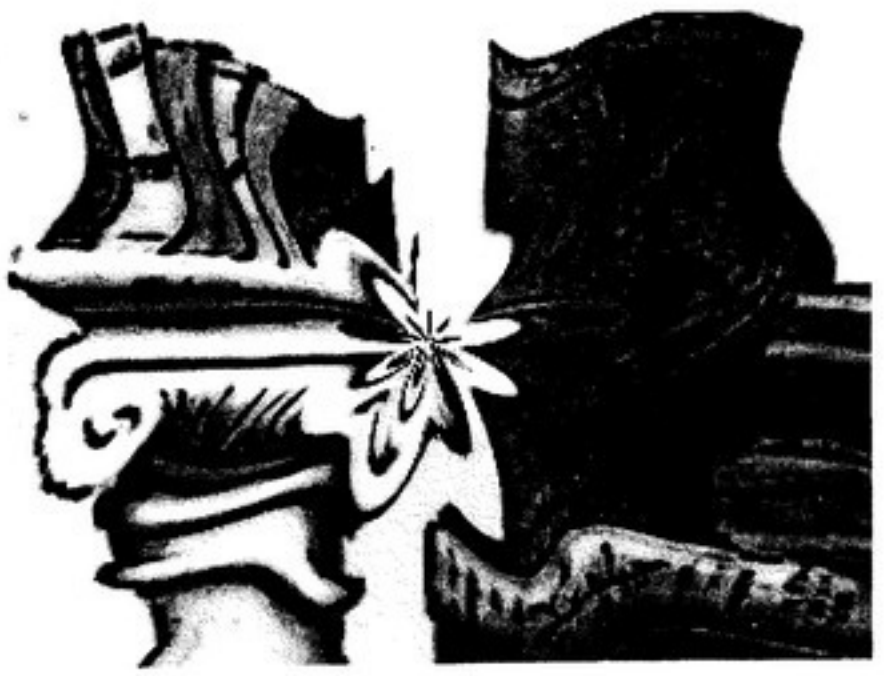
Anteriormente, pensar sobre todo lo sucedido muchas veces lo deprimía. Analizar y comprender la realidad que lo rodeaba fue una tarea titánica. A partir de ese momento, con perplejidad y desesperación, fue entendiendo todo. Tuvo la suficiente lucidez para comprender que su mente había traspasado ciertas fronteras e ingresado en otra realidad. Su cuerpo (por razones que nunca comprendió) también fue arrancado del mundo terrenal .

Asoció imágenes, nombres y lugares y llegó a la conclusión de que parte de la realidad que lo rodeaba le resultaba conocida. El mundo en el que se encontraba ahora era un teatro loco en el que se representaban todas las historias que habían sido escritas o quizás estaban por escribirse. Julio había alcanzado a leer algunas de ellas (en realidad una parte irrisoria). Toda historia, llevada al papel o no, yacía a la de-

riva en ese mundo de ideas.
Ahora resta agregar algo más acerca de ese lugar. Allí no existía el tiempo. Las horas no eran horas. El decurso había sido violado, fragmentado y reordenado en un orden que parecía no tener lógica. Las épocas y los lugares se confundían, se mezclaban y se fundían. Con el paso del tiempo (es un decir) su observación precisa le fue revelando aspectos curiosos. Los hechos se desarrollaban y repetían según un orden cíclico. Las historias que el hombre puede escribir —concluyó Julio— no son infinitas. Julio presenció la repetición de algunas historias. Los personajes repetían las mismas acciones y los mismos gestos y las mismas palabras con lapidaria precisión. Recordó lo que había leído y se dio cuenta que las historias escritas, comparadas con aquellas que veía, eran distintas (algunas irreconocibles). Comprendió que los escritores tomaban de ese mundo la idea de historia y luego le daban forma a la vez que la deformaban. Julio pensaba y comenzaba a caer en la desesperación. Su capacidad de comprensión se veía sobrepasada. Luego supo que muchas historias se superponían en tiempo y espacio. El mundo tenía diferentes dimensiones. Cada ciclo que había presenciado era un eslabón de otro ciclo mayor que a su vez...
No pudo más. Julio rompió a llorar. Y nunca se detuvo...

FIN

Ese es, amigos míos, el final de «El Viaje». Bastará que lean las crónicas de los diarios sobre la misteriosa desaparición de un tal Julio Oyarzábal para que comiencen a cambiar la mirada inverosímil con que han leído estas páginas.
Julio Oyarzábal existió verdaderamente. Y con tristeza y asco de mí mismo he comprendido que su vida no fue sino un pretexto para que alguien como yo encuentre un relato en otra dimensión cósmica y, siempre imprecisamente, lo traiga a este mundo y lo eternice en el papel.
Todo esto es una gran carga para mí. No puedo vivir con este temblor que sacude mis vísceras y enfría mis venas. Tal vez mi muerte termine de confirmar la gravedad de todo el asunto. Lleven esta historia a los diarios. Que el mundo sepa la verdad. Para ese entonces yo estaré durmiendo, recostado en una almohada de sangre, con mi revólver lustrado en la mano y mi rostro dibujando la trágica y cómica expresión del último instante.



grammanet

una incursión en la red

El correo electrónico

Entre los diversos servicios que presta Internet (World Wide Web, newsgroups, FTP, etc.), el correo electrónico es uno de los más populares y goza de una difusión cada vez más acelerada, tanto entre usuarios particulares como en organizaciones de diverso tipo. El email o correo electrónico permite una ágil comunicación con todo el mundo, con varias ventajas. Ante todo, es relativamente económico, mucho más barato, por ejemplo, que las comunicaciones telefónicas. También es lo que se ha dado en llamar *asincrónico*, es decir, los mensajes pueden enviarse en cualquier momento sin necesidad de que el remitente y el receptor se comuniquen a la misma hora. Además, permite no sólo el envío de texto sino de archivos gráficos y sonoros. Si tenemos parientes en Europa, podemos enviarle fotos y sonidos del último cumpleaños familiar; una empresa editorial puede tener un redactor en Francia, un fotógrafo en Sudamérica y un diseñador en Estados Unidos y todos pueden trabajar en conjunto sin que la distancia geográfica sea un obstáculo.

Requisitos

¿Qué se necesita para disponer de este servicio? Ante todo se necesita una conexión con Internet, en general por medio de un ISP (Internet Service Provider) y el software correspondiente. (Si usted ya dispone del servicio y desea comparar precios, puede escribir un mensaje en blanco a: Reporte@arda.com.ar para solicitar un informe sobre el estado y evolución de la red en Argentina.)

Los requerimientos de hardware no son complicados; básicamente, sólo se necesita un equipo de computación con módem. Por otra parte, se requiere un software de conexión, que habitualmente viene incluido con el software de sistema (trátese de equipos Wintel, Macintosh u otras plataformas), o bien es provisto por el ISP. Aparte de esto se requieren programas específicos de correo electrónico. Una gran ventaja para el usuario es que muchos de estos programas son gratuitos. En algunos casos vienen integrados a paquetes de comunicaciones, como ocurre con el Communicator y el Navigator de Netscape, que incluyen browser y emailer además de otros servicios Internet. Lo mismo sucede con el Internet Explorer de Microsoft, actualmente integrado con el Outlook Express y el programa múltiple Cyberdog, para la plataforma Macintosh. También es gratuita la popularísima versión Lite del Eudora de Qualcom. Todas estas aplicaciones pueden bajarse de la WWW acudiendo a los sites de las respectivas empresas.

Compresión

El envío de archivos por email suele requerir el uso de programas de compresión de archivos, que eliminan redundancias dentro de los documentos para reducir el tamaño o "peso" de los mismos, ahorrando en consecuencia el tiempo de upload ("subida") y download ("bajada"). En la plataforma Windows es popular el formato .zip, así como en la plataforma Macintosh son populares los productos DropStuff y Stuffit de Aladdin. Existen muchos otros programas para esto, y puede hallar información en http://www.thunderway.com/faq/co_ufaq1.htm.

Netiquette

Una de las posibilidades que permite el correo electrónico es la de suscribirse a diversas publicaciones electrónicas gratuitas que permiten recibir regularmente en la máquina información sobre temas de su interés. Otra posibilidad es la de suscribirse a listas donde los usuarios intercambian opiniones e información sobre temas que abarcan toda la gama imaginable, desde deportes y gastronomía hasta teología y literatura clásica. Encontrará una extensa lista en http://www.neosoft.com/internet/paml/bysubj.html

¿Existen normas específicas para comunicarse por e-mail? Existen, en efecto, una serie de lineamientos muy sencillos. Los mensajes deben ser claros, sencillos y específicos y es aconsejable utilizar un lenguaje moderado, evitando expresiones que puedan ser interpretadas como ofensivas para determinadas personas o grupos. Es imperativo evitar el SPAM o envío de mensajes no deseados. Puede consultar estas sencillas reglas de "etiqueta en la miramos ladeando la cabeza a la izquierda. He aquí algunos:

:) sonrisa

:D carcajada

;) guiño

:(reprobación
:/ contrariedad
=:-() miedo
:-@ grito.

También es posible representar a Charlie Chaplin con C|:= y a Abraham Lincoln con =|:-)= o enviar una rosa con —<—<—@.

Existen también varias abreviaturas, en general procedentes del inglés pero de uso común en otros idiomas: IRL (*in real life*, "en la vida real", por contraposición con el mundo virtual); FYU (*for your information*, "para tu información"); IMHO, (*in my humble opinion*, "en mi humilde opinión"); RTFM (*read the fucking manual*, "lee el maldito manual", en respuesta a las preguntas inoportunas del novato); OIC (*Oh, I see*, "ah, entiendo"); LTNS, (*long time no see*, "hace tiempo que no nos vemos"); CUL8R (*see you later*, "hasta luego"), TNX (*thanks*. "gracias"). Pero recordemos que el uso de mayúsculas está tan mal visto como GRITAR al oído del prójimo cuando uno está "F2F" (*face to face*, "cara a cara").

Virus en la Red

En la actualidad hay una enorme cantidad de virus informáticos en circulación, con variadas características y peligrosidad. Sin embargo, en mayor o menor medida, todos están compuestos por cuatro etapas:

Arranque: debido a que los virus son, en última instancia, programas, necesariamente requieren que se los ejecute. Ya que nadie (o casi nadie) ejecutaría un virus de manera intencional, éstos suelen recurrir a diversas técnicas para ser "encendidos". La más frecuente es adherirse a otro programa, a fin de que cuando utilicemos este último, el virus sea también ejecutado. Por lo tanto, los virus solamente pueden introducirse a nuestra computadora cuando utilizamos algún programa infectado.

Ocultamiento: la base del funcionamiento de los virus es lograr introducirse a la computadora, y luego permanecer en la misma sin ser descubiertos hasta el momento de su activación. Para esto recurren a diversas técnicas de variada complejidad.

Contagio: Para poder lograr propagarse, los virus deben realizan un "contagio" entre computadoras. Es importante destacar que únicamente pueden hacer esto si se encuentran activos, es decir, si se encuentran en funcionamiento. En ese momento, el virus se encuentra latente, y monitorea toda acción que se realiza con la computadora, esperando que utilicemos algún otro programa, o un disquete, a fin de contagiarse al mismo. Cuando esto se produce, el virus realiza un copia de sí mismo, que se incorpora al nuevo programa, o se graba en el disquete "disimulado" en una zona no visible para el usuario. De esta manera, y con el intercambio de programas y disquetes infectados, es que logra la propagación a otras computadoras.

Activación: existen algunos virus que únicamente se propagan a si mismos, sin realizar otra acción ninguna otra acción excepto ocupar memoria. Sin embargo, la amplia mayoría de ellos produce algún tipo de daño. Existe una gran cantidad de motivos por los cuales un virus puede activarse y producir su daño: algunos esperan una determinada fecha, otros un número determinado de contagios, o una determinada acción por parte del usuario. En definitiva, existen tantos motivos de activación como virus.

Con la aparición de Internet, que es, en definitiva, un medio de comunicación entre computadoras, aumentó la proliferación de virus. Cada vez que se intercambian programas o archivos de programas que contienen *macros* (las macros son también programas), puede existir un contagio. En estos casos se deben revisar los archivos recibidos con algún antivirus. Es importante que el mismo se encuentre actualizado, ya que se crean nuevos virus todos los días.

Sin embargo, el problema de los virus en Internet no es tan grave como se dice. Existen varios mitos en torno al tema, los cuales son completamente falsos. Por ejemplo: "Un virus puede venir en un correo electrónico": esto es falso, ya que los correos electrónicos no son programas, sino meramente texto. Únicamente puede venir un virus dentro de un archivo que se envíe adherido al correo.

"Existen proveedores de Internet que propagan virus": esto también es falso, debido a que los proveedores actúan únicamente como medios de transporte, sin alterar el contenido que transportan. Sería una tarea imposible para ellos detectar la transmisión de archivos aptos para el contagio, y proceder al mismo.

Un mito que sí es cierto es que en las páginas Web pueden existir virus. Las páginas modernas contienen muchas veces pequeños programas denominados applets, a fin de producir efectos visuales, o realizar acciones. Dentro de estos applets pueden instalarse algunos tipos de virus, y ésta es la razón por la cual los browsers solicitan confirmación al usuario antes de activar uno.

(*Continuará*)

Jaqueline Authier-Revuz: un discurso habitado

FLAVIA BELPOLITI

Enmarcada en los estudios sobre el Discurso, y ubicada en el campo de la Lingüística de la Enunciación, la obra de Jaqueline Authier-Revuz propone un enfoque interdisciplinario que complementa los estudios lingüísticos sobre la subjetividad discursiva; su aporte enriquece los modelos lingüísticos estrictos y habilita el cruce de saberes en el Análisis del Discurso.

Su propuesta se fundamenta en la concepción de un discurso habitado; si teoría plantea la existencia innegable de "el Otro/los Otros" en la discursividad, su artículo "Heterogeneidad/es enunciativa/s" muestra en su concepción y diseño esta dinámica de la heterogeneidad: la cita, la ejemplificación, la glosa, las notas al pie, todas las marcas de la heterogeneidad mostrada aparecen como constituyentes fundamentales y evidentes de su escritura. La mostración de "ser habitado por" es la propuesta teórica y empírica del artículo.

"Heterogeneidad/es enunciativa/as" propone la integración de tres modelos que en el siglo XX cuestionaron la solidez de la concepción de un sujeto monolítico y monológico, dueño de su decir, instalado en el centro de sí mismo y en el centro de su discurso. Los modelos trascienden el campo de la lingüística discursiva —que entonces aparece como una inter-disciplina, una disciplina "habitada", construida con voces de otros espacios— pero sostienen el mismo objeto de estudio: el discurso.

Las tres fuentes que incorpora son: la concepción del dialogismo de M. Bajtín[1]; el modelo psicoanalítico que Lacan formula desde su relectura de Freud —esencialmente el desarrollo de su tesis "el inconsciente estructurado como un lenguaje", y la formación del yo a aprtir del Otro—, y la problemática del discurso como un producto interdiscursivo que manifiesta aspectos sociales que trascienden lo individual, problemática iniciada en textos de Althusser y Focault, y desarrollada en los campos de la teoría literaria y la filosofía

El estudio de Authier hace especial énfasis en la constitución del objeto discurso en las teorías de la Enunciación contemporáneas; si las corrientes de la gramática lógica y de la pragmática desarrollaron modelos de análisis que presentaban un sujeto consolidado en sus producciones lingüísticas, monolítico y consciente de la posesión de su discurso, prácticamente toda la lingüística actual se propone deslindar la subjetividad en una pluralidad inherente al acto de decir.[2]

J. Authier formula su análisis a partir de dos criterios operativos que permiten deslindar en el discurso diversos niveles de irrupción de las "formas" no subjetivas, aquellas formas que atraviesan el discurso y lo constituyen como un espacio múltiple, densamente habitado por el Otro/los Otros. Los criterios de HETEROGENEIDAD MOSTRADA /HETEROGENEIDAD CONSTITUTIVA por una parte, y HETEROGENEIDAD MARCADA/ HETEROGENEIDAD NO MARCADA por otra, permiten atribuir a los discursos las propiedades de la multiplicidad y la superposición de voces en su composición, deslindando la subjetividad y la actividad de apropiación que se realiza en todo discurrir discursivo.

Esta formalización en un sistema de oposición binaria se corresponde directamente con el modelo del Yo/Otro — entendido éste último como el no-Yo que define, delimita e incluso permite la aparición del Yo[3] —

La manifestación de las instancias de la heterogeneidad aparecen con marcas significantes precisas —"visibles" en la estructura del texto, marcadas explícitamente como rupturas de la unidad del discurso—

1 Cf. BAJTÍN, Mijail *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, y *Estética de la creación verbal.* México, Siglo XXI, 1979

2- Las *Consideraciones preliminares* de Catherine Kerbrat Orecchioni en su trabajo "Heterogeneidad enunciativa y conversación", por encima de su valoración irónica, permiten comprender sintéticamente cómo se presenta el análisis de la polifonía en la Lingüística de la Enunciación: "...actualmente, en materia de polifonía, asistimos a una especie de sobrepuja. Si bien en 1979 Grésillon todavía podía, y con razón, reprochar a los pragmáticos una concepción arcaica y monolítica del sujeto hablante, desde entonces los tiempos han

sólo en el caso de la heterogeneidad marcada; en los demás casos se requiere una extracción y diferenciación particulares.

Heterogeneidad marcada/ no marcada

Las formas de heterogeneidad marcada y no marcada pertenecen al ámbito de la heterogeneidad mostrada, esencialmente porque se presentan como las formas que el sujeto incorpora, de manera más o menos evidente, a su discurso.

Las formas marcadas son aquellas que poseen un valor diferenciador dentro del discurso que las contiene; tradicionalmente, los estudios lógicos dividen las aparición de estas formas lingüísticas en *formas del uso* y *formas de la mención*. Las formas marcadas básicas son las formas autonímicas de la mención: estos fragmentos discursivos —una palabra, una cita, un expresión— son tomados como objetos particulares, formas externas que se incorporan dentro de una unidad particular, el discurso, y envían hacia otro proceso de enunciación, o al sistema de la lengua

En el primer caso, *Manuel me ha dicho: 'estás muy linda'*, el estatuto que le confiere el encomillado, y la presentación realizada con el verbo "decir" dirige la lectura del fragmento "estás muy linda" a una enunciación que no es la del discurso sino que la sitúa en el exterior, en la presencia de una/s alteridad/es externas.

En el segundo caso, el envío establece una relación metalingüís-tica con el código que opera en el discurso; decir *La 'revolución', en el sentido vanguardista* es enviar a una lectura que contempla y desecha todas las posibilidades de "revolución" en el código de la lengua para fijarse en el sentido presentado por la glosa.

Todas estas formas se caracterizan por romper el hilo del discurso; son fracturas, quiebres o agujeros donde se incorporan formas que manifiestan, por su sola presencia, la no-unidad del discurso. Y estas formas corresponden, le pertenecen a un Otro que no es el Yo que construye ese discurso.

Authier sintetiza su definición general de las formas marcadas afirmando: "Una doble designación es, entonces, operada por las formas de la heterogeneidad mostrada: la de hacer un lugar para un fragmento de estatuto otro dentro del lineamiento de la cadena, y la de una alteridad a la que remite el fragmento insertado"[4]

El discurso presenta a esta alteridad de diferentes maneras; puede marcar gráficamente su aparición, remarcando el carácter de quiebre, y de ruptura —uso de las comillas, letra cursiva, glosa— o puede abrir el espacio en el discurso, la aparición del Otro sin destacarlo.

Authier denomina "punto de heterogeneidad" al lugar específico donde se abre el espacio para la aparición del discurso otro; enumera una serie de formas que cumplen con las características de la heterogeneidad marcada:

1) Uso de otra lengua o subcódigo, otro registro u otra forma que rompa con el código/ subcódigo en que se realiza el discurso.

Este 'weekend' visitamos amigos.

Como dicen los jóvenes, es una 'masa'.

2) Otro discurso, aunque sea usual pero que necesariamente remita a los otros, a un otro: discurso técnico, feminista, literario, político, marxista, peronista, etc.

El 'género', en el sentido de los sociólogos, es una invención social antes que natural.

'Ladran, Sancho', como dice Quijote.

3) Otra modalidad de sentido, cuando la glosa aparece para redefinir y resignificar la palabra o la expresión.

Esto es 'destino', en el sentido de los griegos.

4) Otra palabra que se marca en las figuras de la reserva, la duda y la rectificación

Publicamos nuevos trabajos, excelentes trabajos, si me permiten la expresión.

La soledad, o mejor dicho, la manifestación de la soledad.

Este conjunto de formas no hacen sino remarcar y afirmar la existencia del yo; al señalar el "punto de homogeneidad", al mostrarlo explícitamente con formas gráficas (comillas, negritas, cursiva, etc.) o por medio de la glosa, se lo marca y se lo envía al exterior, a un "afuera" constituido por el otro/los otros. La existencia de ese exterior implica, de manera muy obvia, la existencia de un interior: el discurso propio, es decir el discurso que no es de los otros sino del yo.

Sintetizando, puede decirse que el uso de las formas marcadas afirma

---

cambiado mucho: en lo sucesivo la polifonía está presente en todas partes, la encontramos en los enunciados más inocentemente monádicos en apariencia, y lo que en la actualidad amenaza al sujeto es más bien una atomización excesiva, incluso una pulverización total."

3- Cf. Dor, Joel, *Introducción a la lectura de Lacan*. Barcelona, Gedisa, 1986

4- Authier-Revuz, Jaqueline "Heterogeneidad/des enunciativa/as" En *Langages*. París, Nro.37, mars 1984

la identidad del sujeto, que se autodefine y se muestra mostrando a los otros.

El planteo sobre las formas no marcadas se analiza en relación con la heterogeneidad mostrada; Authier ubica en la heterogeneidad no marcada a aquellas formas que se diluyen dentro del discurso, formas que no pueden patentizarse con la grafía y que no muestran los bordes nítidos de las formas marcadas.

Fundamentalmente, la heterogeneidad no marcada comprende las formas de la ironía, el discurso indirecto libre, la metáfora —y otros tropos construidos desde una otredad—, los juegos de palabras. En todos estos casos, el sujeto del discurso juega a mezclarse, a diluirse en la voz del otro, y presenta formas sin límites, sin rupturas discursivas, consolidadas en la ambigüedad que plantean, y que realizan la construcción del discurso en un punto cercano a los modos de la heterogeneidad constitutiva.

En este diluir de voces que destruye los límites entre Yo/Otro, entre palabra propia/palabra ajena, el sujeto aparece permeable al descentramiento y la abolición; si no reconoce sus límites, su interioridad frente a la exterioridad, vacila en su propio ser y a que "juega con la disolución del otro en el uno, hecho del cual éste puede salir enfáticamente confirmado pero también puede perderse."[5]

Heterogeneidad mostrada/heterogeneidad constitutiva

La escisión entre heterogeneidad mostrada —marcada o no marcada— y heterogeneidad constitutiva intenta diferenciar entre "dos órdenes diferentes de la realidad: el de los procesos reales de constitución de un discurso, y el de procesos no menos reales de la representación en un discurso de su constitución."[6]

La heterogeneidad constitutiva es la presencia invisible, inhallable del Otro en el discurso; es la exterioridad interna del discurso mismo, no ubicable e imposible de señalar, porque es la manifestación del inconsciente y del interdiscurso. La heterogeneidad constitutiva no permite la ubicación de un "punto de heterogeneidad", no está señalada y marcada sino que es un constituyente esencial, fundamento del sentido y de la forma, difuminado en todo el discurso e inhallable para el yo que se considera dueño de él.

Esta forma de heterogeneidad opone a la heterogeneidad mostrada del "yo/Otro, palabra propia/palabra ajena", un "Se dice" que niega la existencia misma del yo. Por esto, todo discurso aparece "en fuga", constituido precisamente por aquello que puede deshacerlo en cuanto "discurso propio" de un sujeto que se considera dueño de su decir y existente en la forma de una consciencia individual bajo la forma del Yo.

Los olvidos, los errores y los lapsus, estudiados por el psicoanálisis como las manifestaciones más concretas y evidentes del inconsciente en la trama discursiva, son para Authier la emergencia en bruto del Otro, que aparece ya no controlado y mostrado por el sujeto, sino creando un "agujero" que evidencia la fragilidad de la trama.

Las formas constitutivas de la heterogeneidad son, en definitiva, las formas reales de construcción del discurso, mientras que las formas de heterogeneidad mostrada presentan la representación del propio discurso de cómo se constituye.

Authier finaliza su artículo valorizando la importancia de reconsiderar, en el campo de la lingüística de la Enunciación —especialmente señala la clasificación de Oswald Ducrot, que coloca al sujeto hablante fuera de su teoría de la enunciación— los aportes que otros estudios pueden acercar al estudio de los discursos:

"El reconocer y tener en cuanta a ese otro que se le escapa, no es, para la lingüística de la enunciación, zozobrar voluntariamente ni ahogarse, sino descentrarse fuera de un lugar ilusorio y/o darse un anclaje real pero fuera de sí misma"

• •

5- Authier-Revuz, Jaqueline, op. cit.

6- Authier-Revuz, Jaqueline, op. cit.

AGENDA

Jornadas

La Escuela de Letras de la Universidad del Salvador y el Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas organizan las "III Jornadas de la Lengua Española", cuyo tema convocante es "*Lingüística del Discurso: teoría y praxis*".
Las jornadas se realizarán en sedes de la Universidad del Salvador los días 26, 27 y 28 de agosto de 1998.

PRESENTACIÓN DE LAS PONENCIAS

Tema: Se aceptaran tanto exposiciones teóricas referidas a la Lingüística del Discurso, sus principios, tendencias y problemas, como análisis de corpus escrito, oral y/o visual, así como trabajos de crítica literaria que empleen esta rama de la Lingüística como estrategia de aproximación al texto.
Extensión: De hasta 10 pp. A4, doble espacio
Resúmenes: Se recibirán hasta el 31 de julio de 1998, con una extensión no mayor a cien palabras.
Actividades: Conferencias plenarias, Paneles, Mesas redondas y Comisiones de lectura
Informes: Escuela de Letras, Tucumán 1699, PB. (1040), o comunicándose a los teléfonos 371-8346, 373-5531, 375-2958 o al fax: 372-2371 de 9 a 21

Biblioteca

Continua la organización del material bibliográfico de la Biblioteca de Letras. El presente año la Lic. Jimena Dib ha sido incorporada como Auxiliar de Biblioteca, y se encuentra a su cargo la implementación del fichado bibliográfico.
A partir del segundo cuatrimestre de 1998 la biblioteca estará habilitada para los alumnos, profesores y egresados de la Escuela de Letras.
Invitamos a quienes quieran colaborar en esta actividad a acercarse a Tucumán 1699, 4to piso, los días jueves de 14 a 17 hs.

Seminario Taller

La Escuela de Letras de la USAL invita a participar del Seminario-taller "Análisis y productividad textual 1998: Leopoldo Marechal, alquimia de la belleza entre la metafísica y la literatura", dictado por la Dra. Graciela Puente los días viernes de 19,30 a 21. Actividad no arancelada.
Para mayor información comunicarse a los teléfonos 371-8346, 373-5531, 375-2958 o al fax: 372-2371 (de 9 a 21)

IDILL - Proyectos de Investigación 1998

"El esperpento valleinclanesco", dictado por la profesora Hilda Mac Donagh.

"El humor de los primeros románticos argentinos en la prensa periódica de Montevideo", dictado por la profesora Beatriz Curia de Isaacson.

"Elementos bíblicos en la narrativa de J. R. R. Tolkien" dictado por la profesora Malvina Aparicio.

"Líneas estético-ideológicas en la novelística argentina (1980 y 1995)", a cargo de la profesora María Rosa Lojo.

"Edición bilingüe anotada y precedida de estudio crítico del Libro I de las *Odas* de Horacio", a cargo de la profesora Mirta Meyer.

"Edición bilingüe anotada y precedida de estudio crítico del libro II de las *Odas* de Horacio", a cargo de la profesora Mirta Meyer.

"Edición bilingüe anotada y precedida de estudio crítico de las primeras *Ocho décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería", a cargo de las profesoras Nora Andrade y Josefina Nagore.

"Investigación filológica de carácter textual aplicada a tres cantos de la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena", a cargo de la profesora María Luisa Olsen de Serrano Redonnet.

"Proyección, ficción y función de la escritura: una aproximación al pensamiento y la obra de Leonardo Castellani." Dirigida por la Porf. Ana María Llurba.

"El pasado colonial en la ficción hispanoamericana", a cargo de la Dra. María Rosa Lojo

Correo

Gramma ha recibido en intercambio publicaciones de las siguientes instituciones:

* Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
* Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.
* Centro de Bibliotecas de la Universidad de Costa Rica

Premios

Las licenciadas en Letras de la USAL María Graciela Lehmann (promoción 1996) y María Jimena Dib (promoción 1997) han sido distinguidas con el "Premio Anual de la Academia Argentina de Letras", instituido en 1982, que es concedido a los graduados de las Carreras de Letras de universidades estatales y privadas que hayan obtenido el mejor promedio general de promoción.

La entrega de medallas y diplomas conmemorativos se realizará el 12 de noviembre de 1998, a las 18,30 en el Palacio Errazuri.

¡Felicitaciones!

Dirección
Lic. Alicia Lidia Sisca
Secretaria de Redacción
Lic. Mirta Meyer
Coordinación y diagramación
Lic. Flavia Belpoliti

Nuestros colaboradores

Perpétua Flôres: nació en Brasil y vive en la Argentina desde 1969. Es escritora, ensayista y periodista. Algunas de sus publicaciones son: *Destierro de dioses* (poemas, 1986), *Tictac* (poemas, 1992) y *Las veintiséis noches* (cuentos, 1989)

Pablo Capana: es profesor titular de la UTN. Ha publicado varios libros de ensayos, entre ellos *La Tecnarquía* (1973), *El Señor de la Tarde* (1984) y *El mundo de la ciencia ficción* (1992). Obtuvo los premios Pléyade y Más Allá.
La presente conferencia fue dictada en el ámbito de las Segundas Jornadas de Cultura Clásica (USAL, 1997)

Daniel Cortés: Profesor en Letras de la Universidad de Morón. Auxiliar Académico y Referencista de la Biblioteca Central de la USAL.

María de las Nieves Godec: Egresd de la Carrera de Trasuctorado Cientifico Literario de la Escuela de Lenguas Modernas de la USAL. Su trabajo fue presentado en la cátedra de Literatura Argentina, a cargo de la Prof. Alicia Sisca.

Marcela Crespo: Licenciada en Letras de la USAL. Profesora adjunta de las cátedras de Lingüística General, Gramática Castellana y Teoría Literaria en la USAL. Ha publicado reseñas y ensayos en diveras revistas especializadas.

Pedro Mairal: Alumnos de 5to. año de la Escuela de Letras de la USAL. Ha publicado *Pajaros como el viento*, y su obra ha sido distinguida con numerosos premios.

Adolfo Chouhy Bembihy: Alumno de 2do. año de la Escuela de Letras de la USAL.

Lily Ann Martin: Alumna de 3er. año de la Escuela de Letras de la USAL. Fue primera mención del "II Concurso Literario *Gramma*".

Taller de Narrativa y Poesía

El Taller Literario dirigido por el escritor Pedro Mairal reanudará sus actividades el viernes 24 de abril. Los encuentros se realizarán los días viernes de 15 a 17, en Rodríguez Peña 670, 1er piso, aula 13.
Para mayor información comunicarse a los teléfonos 371-8346, 373-5531, 375-2958 o al fax: 372-2371 (de 9 a 21)

Intercambio

La Universidad del Salvador desarrolla su Programa de Intercambio que permite a los estudiantes de todas las carreras realizar intercambios estudiantiles con más de 150 universidades de Europa, América y Oceanía. Para obtener mayores informes, acercarse a:
OFICINA DE INTERCAMBIO: a cargo de Viviana Giudici.
Rodríguez Peña 770, 1er. piso, en el horario de 9 a 13 y de 14,30 a 17,30, de lunes a viernes. Se realizan charlas informativas.
FACULTAD DE HISTORIA Y LETRAS: Asesora Académica Prof. Alicia Sisca.
Tucumán 1699, P.B., los días martes de 10 a 11 y los miércoles de 19 a 20.

Concursos

La Escuela de Letras de la Universidad del Salvador, propiciando las actividades que fomenten el trabajo de creación verbal, organiza el presente año los concursos literarios "III Concurso Gramma" y "III Concurso Literario para Alumnos de Nivel Medio", dirigidos respectivamente a estudiantes universitarios y estudiantes de nivel medio.
Las bases de los dos concursos se encontrarán disponibles a partir del 19 de mayo en Tucumán 1699, PB, (1040), de 9 a 20 hs.
Para mayor información, comunicarse a los telefonos 371-8346, 373-5531, 375-2958 o al fax: 372-2371, de 9 a 21.

SCIENTIAM · DO MENTI · CORDI · VIRTVTEM