ISSN 1850-0153 (Impresa)
ISSN 1850-0161 (En línea)

Gramma

Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad del Salvador

Buenos Aires
Año XXII, Número 48, 2011

Gramma
Anual

Fundadora-Directora
Alicia Lidia Sisca

Editora
Marcela Crespo Buiturón

Secretaria de Redacción
Marina Guidotti

Coordinadora de Corrección
Nuria Gómez Belart

Correctores Asistentes
Sebastián Ampudia, Natalia Camodeca, Nicolás D'Andrade,
Constanza González, Paola Nadina Grasso, María Soledad Herrera,
Pablo Scarpaci, Ingrid Terrile y Gabriel Tripodi

Composición y Diseño
Nuria Gómez Belart

La **correspondencia editorial** debe dirigirse a la Editora, Marcela Crespo Buiturón. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel. 54-11-4372-4261. **Correo electrónico:** marcela.crespo@usal.edu.ar
La **correspondencia sobre canje y los pedidos de suscripción** deben dirigirse a *Gramma*. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. **Correo electrónico:** revista.gramma@usal.edu.ar
Cláusula de Garantía: Las opiniones vertidas en los artículos de esta revista son exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente el pensamiento del Consejo Editor. © 2011 Universidad del Salvador. ISSN 1850-0161. Todos los derechos reservados.
La reproducción está autorizada siempre que se cite la fuente. El nombre *Gramma* está registrado como marca. Inscripción en la Dirección Nacional de Derecho de Autor en trámite. Está acogida a la protección de las convenciones Internacional y Panamericana sobre los derechos de Autor. **Realización Gráfica**: Ediciones Universidad del Salvador EUS. Rodríguez Peña 714, 4º Piso, Tel. 54-11-4812-9344. Dirección de impresión: Maura Ooms.

Consejo de Redacción
Ana Benda - Universidad del Salvador
Beatriz Curia - Universidad del Salvador / CONICET
Juan José Delaney - Universidad del Salvador
María Rosa Lojo - Universidad del Salvador / CONICET
Rodolfo Modern - Academia Argentina de Letras
Antonio Requeni - Academia Argentina de Letras
Eduardo Sinnott - Universidad del Salvador
Enrique Solinas - Universidad Católica Argentina

Comité de Referato Internacional
Lisana Bertussi - Universidad de Caxias do Sul (Brasil)
Malva Filer - Brooklyn College (Estados Unidos)
Rosa María Grillo - Universidad de Salerno (Italia)
Karl Kohut - Universidad de Eichstätt (Alemania)
Javier de Navascués - Universidad de Navarra (España)

Consejo Editorial
Haydée Isabel Nieto - Directora de Publicaciones Científicas
Maura Ooms - Jefa del Departamento Editorial
Liliana Laura Rega - Directora de la RedBUS

Agradecemos muy especialmente la colaboración de Irene Riveira por su inestimable contribución y a Romina Soledad Acuña y a Marcos Rodríguez, por su colaboración en la primera etapa de la corrección de este número.

Gramma está incluida en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Latindex, y en la Lista de Información Global sobre Lingüística Hispánica, Infoling.
Puede consultarse el formato en línea en el Portal de Publicaciones Periódicas de la Universidad del Salvador (P3-USAL): http://p3.usal.edu.ar/index.php

Gramma
Año XXII, Número 48, 2011

ÍNDICE

INVESTIGACIÓN

Antônio Roberto Esteves (Brasil). *Palimpsestos: Ana Miranda y la Lectura de la Historia Literaria Brasileña* 10

Marilé Ruiz Prado (Cuba). *De la Polémica Encendida a lo Íntimo Individual: Los Bares y Cafés en* Sobre Héroes y Tumbas 32

Graciela Aletta de Sylvas (Argentina). *Las Voces del Desierto. Vivencias de la Memoria en la Obra Teatral* Bálsamo *de Maite Aranzábal* 42

Irina Bajini (Italia). *Traviatas que Cantan Habaneras y Faustos que Tocan Tambor. Parodias Operísticas en la Cuba Decimonónica* 63

Ana María Llurba (Argentina). *Pensamiento y Sentimiento en la Obra de Albert Camus:* Révolte*, Reflexión y Evolución* 75

Claudia Teresa Pelossi (Argentina). Tristana*, Del Caleidoscopio de Galdós al Laberinto de Buñuel* 89

Mariano García (Argentina). *Reformulación de lo Heroico Borgiano en la Obra de Adolfo Bioy Casares* 108

Enzo Cárcano (España). *Hacia la Nada Absoluta: La Muerte y la Noche como Simbólicas Cardinales de la Expresión Mística de la Poesía de Jacobo Fijman en el Período 1931-1970* 122

ESTUDIOS SOBRE EL LENGUAJE

Columnas

Oscar Conde (Argentina). *Del Habla Popular. Mentiras y Verdades acerca del Lunfardo* 145

Julián Martínez Vázquez (Argentina). *Gramática Pedagógica. Esquemas Semicopulativos Aspectuales de Cambio Episódico en Producciones de Alumnos de ELSE* 152

Artículos

Hilda Albano y Mabel Giammatteo (Argentina). *¿No le Importa si Fumo? El Caso de las Condicionales Argumentales* 159

Ricardo Tavares Lourenço (Venezuela). *Estrategias y Soluciones en la Corrección de Textos: Dos Estudios de Caso* 170

ANTICIPO DE LIBRO

Javier Roberto González (Argentina). *Los* Milagros de Nuestra Señora *de Gonzalo de Berceo, ¿*Laus *o* Exemplum*?* 192

CREACIÓN

Susana Villalba (Argentina). *El Diluvio* 228

Pablo Gabriel Varela (Argentina). *Poemas* 232

Daniel Del Percio (Argentina). *Poemas* 235

Adolfo Colombres (Argentina). *El Desierto* 237

Maridé Badano (Argentina). *Pueblo Sepia* 243

Nicolás D'Andrade (Argentina). *El Cambio* 246

MEMORIA DEL «CICLO DE ENCUENTROS CON ESCRITORES» DEL IDILL

Tercer Encuentro: ¿Se Puede Hablar de Poesía Regional en Argentina?

Enrique Solinas (Argentina). *Literatura y Región* 253

Santiago Sylvester (Argentina). *La Diversidad en la Integración* 254

Jorge Aulicino (Argentina). *Tahona Estuosa* 263

Santiago Sylvester (Argentina). *Las Casas* 267

Jorge Aulicino (Argentina). *Música para Aeropuertos* 269

Cuarto Encuentro: El Dilema de la Verdad en Onetti

Liliana Díaz Mindurry (Argentina). *Onetti: La Pasión de la Des-Gracia* 271

Liliana Díaz Mindurry (Argentina). *Onetti a las Seis* 276

MISCELÁNEA

María Rosa Lojo (Argentina). *La Argentina Gallega: Más Allá de los Estereotipos* 286

ENTREVISTAS

Nuria Gómez Belart (Argentina). *Alicia Zorrilla. Una Auténtica Pionera* 300

Augusto Munaro (Argentina). *Paulina Vinderman. La Poesía, un Juego Mayor* 305

RESEÑAS

Diana Battaglia (Argentina). *Daniel Alejandro Capano,* Sicilia en sus Narradores Contemporáneos. Bufalino, Consolo, Lampedusa y Sciascia 322

Olga Elena Fernández Latour de Botas (Argentina). *Maximiano Trapero,* Religiosidad Popular en Verso. Últimas Manifestaciones o Manifestaciones Perdidas en España e Hispanoamérica 330

Mariano Díaz (Argentina). *Enrique Solinas. De Ángeles, pero También de Insectos* 334

Silvia Long-Ohni (Argentina). *Celia Clara Fischer,* Imágenes del Silencio 337

Agustina María Bazterrica (Argentina). *Luis Alberto Ambroggio. Activo Militante de la Lengua* 340

Alicia Waisman (Argentina). *Alicia Aza,* El Viaje del Invierno 344

Sandra Pien (Argentina). *Mercedes Giuffré. Entre el Policial Clásico y el Policial Negro: A la Búsqueda de la Propia Voz Narrativa* 347

Pablo García Arias (Colombia). *Magdalena Cámpora y Javier Roberto González,* Borges-Francia 349

TRABAJOS DE CÁTEDRA

Matías Lemo (Argentina). *Reflexiones sobre la Escritura Autobiográfica en las* Causeries*, de Lucio V. Mansilla, y* Juvenilia*, de Miguel Cané* 357

Pablo Scarpaci (Argentina). *Luces sobre el Lodo: Visión de la San Petersburgo Gogoliana en «La Avenida Nevski»* 372

AUTORES 390

Normas Editoriales para la Presentación de Trabajos 403

Palimpsestos: Ana Miranda y la Lectura de la Historia Literaria Brasileña

Antônio Roberto Esteves*

Nota del Editor

El presente artículo reviste un particular interés para nuestra revista, debido a que el autor, destacado especialista en el área disciplinar, presenta un cuidado estudio de la novela histórica brasileña contemporánea, de escasa difusión en nuestro país, por la inexistencia de traducciones o a la inaccesibilidad a las ediciones locales, en su mayor parte.

Resumen: Se puede observar en la Literatura Brasileña, tanto la del pasado, como la contemporánea, la presencia de la novela histórica en sus diversos tipos de registro, que abarcan modelos tradicionales, pero también formulaciones más actuales, que rompen, irreverentes, los antiguos modelos. Entre ellas, están las metaficciones historiográficas (Hutcheon, 1991), que, además de la Historia, se plantean releer la propia Literatura. Así, en la vasta galería de personajes históricos ficcionalizados en estas novelas de las últimas décadas, los actores son los mismos escritores. En ese contexto, el presente trabajo pretende señalar cómo Ana Miranda se propone leer la historia de la Literatura Brasileña a través de la ficción, en tres de sus novelas. La primera es *Boca do inferno* (1989), cuyos protagonistas son dos de los principales representantes del Barroco Colonial Brasileño, el padre Antônio Vieira y el poeta Gregório de Matos. En orden cronológico de los escritores protagonistas, la siguiente novela para ser analizada es *Dias & dias* (2002), cuya acción se centra en Gonçalves Dias, conocido poeta del Romanticismo nacional. La tercera es *A última quimera* (1995), que insinúa un panorama de las letras brasileñas, en los primeros años del siglo XX, al tratar sobre los poetas Augusto dos Anjos y Olavo Bilac. Invirtiendo algunos puntos de vista tradicionales, Ana Miranda presenta, como en un palimpsesto, la relectura y la discusión del canon literario nacional y su construcción.
Palabras Clave: Novela histórica brasileña contemporánea, relecturas del canon literario, Ana Miranda (1951), metaficción historiográfica, intertextualidades, narrativa de autoría femenina.

* Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de San Pablo (USP). Es Profesor de la Facultad de Ciencias y Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Assis, Estado de San Pablo, Brasil. Correo electrónico: aesteves26@uol.com.br
Fecha de recepción: 15-09-2011. Fecha de aceptación: 11-11-2011.
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 10-31.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

Abstract: *We can notice in Brazilian literature —both past and contemporary— the presence of the historical novel in its several modalities which include traditional models but also contemporary formulations that break old models with irreverence. Among them are the historiographical metafictions (Hutcheon, 1991), which propose the rereading not only of history but also of literature itself. Therefore, in the large number of historical characters which are fictionalized by contemporary Brazilian historical novel in the last decades, this essay intends to discuss how Ana Miranda engages in reading the history of Brazilian literature through fiction in three of her novels. The first is* Boca do inferno *(1989), whose protagonists are two of the main representatives of Brazilian colonial barroque, Father Antônio Vieira and poet Gregório de Matos. Following the chronological order of protagonist writers, the next novel to be discussed is* Dias & dias *(2002), whose action is centered in Gonçalves Dias, a well known poet of national Romanticism. The third is* A última quimera *(1995), which makes an outline of Brazilian literature at the beginning of the 20th century, dealing with Augusto dos Anjos and Olavo Bilac. By inverting some traditional viewpoints, Ana Miranda proposes, as in a palimpsest, the rereading and discussion of the national literary cânon and its construction.*

Keywords: *Contemporary Brazilian historical novel, rereading of literary cânon, Ana Miranda (1951), historiographical metafiction, intertextualities, women's novel.*

PALIMPSESTO. m. Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente (DRAE).

Ana Miranda, Lectora de los Signos de la Historia

Se puede observar en la Literatura Brasileña, tanto la del pasado, como la contemporánea, la presencia de la novela histórica, en sus diversos tipos de registro, que abarcan modelos tradicionales, pero también formulaciones más actuales, que rompen, irreverentes, los antiguos modelos. En las últimas décadas, por motivos diversos, no suficientemente estudiados, siguiendo la tendencia que los expertos suelen señalar para las literaturas latinoamericanas, también la Literatura Brasileña ha visto surgir una gran cantidad de narrativas que se concentran en hechos o personajes históricos[1].

Una genealogía para ese tipo de narrativa, y sus orígenes en la novela histórica romántica de principios del siglo XIX, con la impronta scottiana, como lo hacen diversos estudiosos del género —Seymour Menton (1993), entre otros— también podría analizarse a partir de condiciones históricas particulares del continente latinoamericano, como señala Magdalena Perkowska

[1] El tema ha merecido, de nuestra parte, un estudio más detallado (Esteves, 2010).

(2008); o al circunscribir el fenómeno directamente a la posmodernidad, con la utilización de la expresión «metaficción historiográfica» indicada por Linda Hutcheon (1991). Pero, con independencia de todas estas formas en que se puede estudiar el género, no se puede negar la importancia de la relectura de la historia que propone. Tampoco tiene mucha trascendencia, para este trabajo, discutir la denominación que se utilice. Creemos que «novela histórica» es lo suficientemente amplia para abarcar su vasta gama de manifestaciones.

En todo caso, lo que parece estar consensuado es que buena parte de esas novelas se aparta del modelo tradicional con «significativas y numerosas innovaciones temáticas y formales». Sobre todo, adoptan «una posición crítica y de resistencia frente a la Historia como discurso legitimador del poder», y proponen «relecturas, revisiones y reescrituras del pasado histórico y del discurso que lo construye» (Perkowska, 2008, p. 33).

En la amplia galería de personajes históricos ficcionalizados durante las últimas décadas, merecen destacarse los propios escritores. Diversas novelas los tienen como protagonistas y, a través de ellos, no solo se puede recontar la Historia de la Literatura con sus principales dilemas, sino también discutir su inserción en la vida cultural del país y, especialmente, la forma en que se construye el propio canon literario. Sin embargo, hay que puntualizar que este recurso no es ninguna novedad en la literatura occidental, según señala la crítica brasileña Marilene Weinhardt (1998, p. 104).

Escribir la Historia de la Literatura a partir de la propia Literatura es un camino bastante recorrido por la metaficción historiográfica. En dicho contexto, el diálogo intertextual, técnica usual en la novela histórica contemporánea, se hace no solo con la obra del escritor que el texto desarrolla, sino también con la historiografía de la literatura del período. Además, se suele discutir importantes cuestiones literarias y culturales, como la definición del canon literario o el papel del escritor, del lector y de la crítica en la consolidación de ese canon. Y como es una construcción discursiva de determinado momento, cambia con el paso del tiempo. Un escritor valorado en un período histórico puede, por influencia de la crítica o del público lector, ser relegado a una posición secundaria, o incluso ser excluido posteriormente del panteón de las letras.

La elección de los protagonistas de las novelas históricas puede variar de acuerdo con los objetivos de sus autores. Algunos pueden tener la clara intención de querer recuperar a algún escritor olvidado por la historiografía; o tratar de humanizar algún nombre exageradamente mitificado; o, en otros

casos, discutir los principios estéticos vigentes en determinado período, sea para repensar el presente, sea para reevaluar el pasado.

Ana Miranda, nacida en Fortaleza, Estado de Ceará, en 1951, empezó su prolífera carrera literaria en 1978, con el poemario *Anjos e demônios*. Sin embargo, fue con la publicación de la novela histórica *Boca do inferno*, que encontró su lugar en el panteón literario brasileño. A modo de relato policial, la obra narra un crimen ocurrido en Salvador, Bahía, en el siglo XVII; traza un panorama de la vida cultural y política de la primera Capital del Brasil colonial, y centraliza la acción en dos conocidos escritores del período: el poeta Gregório de Matos y el jesuita Antônio Vieira.

Desde sus comienzos en la escena literaria brasileña, Ana Miranda publicó más de veinte libros, entre poemarios, novelas, cuentos, recopilaciones de sus publicaciones en periódicos y libros infanto-juveniles. Sin embargo, el núcleo de la producción que le trajo la fama, los diversos premios y la divulgación de su obra en el exterior se asienta en las ocho novelas históricas[2] que pintan un panorama de la historia nacional, con especial énfasis en la vida literaria. Cuatro de ellas tienen como protagonistas a escritores.

En ese contexto, la presente investigación pretende señalar cómo la escritora se propone leer la Historia de la Literatura Brasileña a través de la ficción, en tres de esas novelas. La primera es *Boca do inferno*[3] (1989), ya mencionada. En orden cronológico de los escritores protagonistas, la siguiente novela para ser analizada es *Dias & dias*[4] (2002), cuya acción se centra en Gonçalves Dias, uno de los más conocidos poetas del Romanticismo nacional. La tercera es *A última quimera* (1995) que traza un panorama de las letras brasileñas en los primeros años del siglo XX, al tratar acerca de los poetas Augusto dos Anjos y Olavo Bilac. Invirtiendo algunos puntos de vista tradicionales, Ana Miranda propone, como en un palimpsesto, la relectura y la discusión del canon literario nacional y su construcción.

---

[2] *Clarice* (1985), *Boca do inferno* (1989), *O retrato do rei* (1991), *A última quimera* (1995), *Desmundo* (1996), *Amrink* (1997), *Dias & dias* (2002) y *Yuxin, alma* (2009).

[3] *Boca do inferno* estuvo en la lista de los libros más vendidos, en Brasil, durante más de un año. Recibió el principal premio literario del país, el *Prêmio Jabuti*, categoría revelación, en 1990. Se tradujo a diversas lenguas. En el mundo hispánico, se publicó en Argentina, en 1990, como *Boca del infierno*, por la editorial Sudamericana, con traducción de Beatriz Colombi. La edición española, con el mismo título, es del año siguiente, en traducción de Elena Losada, por Anagrama.

[4] *Dias & dias* también recibió el *Prêmio Jabuti*, categoría novela, en 2003, además del *Prêmio Academia Brasileira de Letras*, en el mismo año.

Aquí el Diablo Anda Suelto: *Boca do Inferno* y las Primeras Páginas de la Historia y de la Literatura en los Trópicos

Se puede resumir, de modo sencillo, la historia contada en esa primera novela. En la ciudad de San Salvador de la Bahía de Todos los Santos, la capital del Brasil colonial, el asesinato del Alcalde Mayor, Francisco Telles de Menezes, en una fría mañana de 1683, desencadena una serie de persecuciones a sus enemigos políticos. En verdad, no se trata de un crimen corriente, sino de una ejecución patrocinada por sus contrincantes. La venganza del Gobernador General de la colonia no se hace esperar y se instaura una feroz represión. Entre los perseguidos y presuntos involucrados en el crimen, están dos conocidos personajes de la Historia de la Literatura Brasileña. Son ellos el jesuita Antônio Vieira[5], célebre orador con prestigio internacional, y Gregório de Matos[6], alias «Boca del infierno», Bachiller en leyes, famoso por sus versos satíricos, que seguían los modelos de Góngora y Quevedo. De su apodo proviene el título de la novela.

El lector se da cuenta, en seguida, de que lo que parecía un relato policiaco colmado de descripciones de una laberíntica y sucia ciudad de la costa brasileña del período colonial, no queda en ello. Y aunque la estructura del relato, dividido en seis partes compuestas por capítulos cortos, cada uno de los cuales se subdivide a su vez en fragmentos narrativos más cortos aún, le dé a la lectura cierta agilidad, una de las historias contadas corresponde a los primeros momentos de la formación de lo que sería, más tarde, la Literatura Brasileña. Un núcleo de la novela es la discusión del universo cultural del siglo XVII, señalando las relaciones entre el artista y el poder en esa «ciudad letrada» colonial (Rama, 1993).

La voz narrativa trae a escena episodios de las vidas de los protagonistas en los que se destaca el modo que tenían de ver aquel mundo Barroco en el que les tocó vivir. Así, la obra de los dos escritores son grandes intertextos de esta novela.

En la construcción de Vieira, se enfatiza su actuación política, lo que normalmente la historiografía lee de manera superficial. Con Gregório ocurre lo

[5] Se considera al jesuita Antônio Vieira (1608-1697) el principal representante de la oratoria sacra en el Brasil colonial. Aunque nacido en Portugal, estudió y vivió buena parte de su vida en Brasil y ocupó altos cargos en la Compañía de Jesús. También se destaca por su defensa a judíos y cristianos nuevos, lo que le causó serios problemas ante el Tribunal del Santo Oficio. Su obra, en especial los *Sermones*, está reunida en varios tomos (Bosi, 1979, pp. 47-51).

[6] Gregório de Matos Guerra (1623-1696), principal poeta del Barroco en Brasil (Bosi, 1979, pp. 42-44).

opuesto: en general, los libros de Historia y manuales de Literatura lo presentan como un hombre rencoroso, que se dedica a componer poemas que detractan a sus enemigos y a los poderosos de la Tierra. En *Boca do inferno*, surge como un hombre enamorado, aunque descreído, que ronda cierta ingenuidad al creer en la posibilidad de un mundo menos corrupto y hostil. En cuanto a su poesía, el personaje afirma escribir para hacer justicia a los pobres que mueren de hambre en la ignorancia, aunque sus versos están dedicados a los que no pueden leerlos (Miranda, 1989, p. 209).

Además de humanizar a los dos escritores, la novela denuncia los desmadres de los dueños del poder, centralizados en la figura del despótico Gobernador General y su grupo. También se reitera el arribismo exacerbado de los portugueses y la explotación desmedida de las autoridades coloniales, que instauraron un sistema corrupto, en el cual la justicia es adrede una maraña de leyes contradictorias que siempre benefician a unos pocos, y el poder emana de la voluntad de los gobernantes que suelen defender solamente sus intereses particulares. Muchas de las frases de la novela, al referirse al contexto del siglo XVII, podrían aplicarse tanto al momento de su escritura cuanto al momento de su lectura.

En ese sentido, el clima social y político de Bahía se dibuja con colores opacos. Especialmente, bajo el punto de vista de Gregório, la ciudad aparece de un modo bastante degradado, comparada muchas veces con un ambiente sórdido, en el cual anda suelto el mismo demonio. El protagonismo, entonces, se desprende de los personajes y sus debates, y se transfiere a la ciudad.

La primera parte del relato tiene el significativo título de «La ciudad». Introducido por un bello texto en el que se describe, de modo poético, el San Salvador de aquellos tiempos, se circunscribe el espacio en el que se desarrollará la acción. El último fragmento del epílogo es un texto de cuatro líneas, también dedicado a la ciudad, incluida en la lista de protagonistas de la novela, y cierra la trama de modo circular. En el comienzo del texto, de acuerdo con las contradicciones y conflictos barrocos, la ciudad parecía un paraíso. Era allí, sin embargo, que el demonio reclutaba almas para poblar el infierno (Miranda, 1989, p. 12). La misma idea vuelve al final: la ciudad es un escenario de lujuria y placer que encanta a quienes pasen por allí, sean seres humanos, ángeles o demonios (Miranda, 1989, p. 331).

El ámbito urbano, delimitado como centro de la acción ya en las primeras páginas, se presenta como un laberinto cargado de lugares abiertos y cerrados,

en los cuales se mueven los personajes. La ventana en dicho contexto, crea un foco privilegiado, principalmente para aquellos que no dominan el espacio público. Desde adentro hacia afuera, se percibe la mirada de los perseguidos, entre los cuales están Gregório de Matos y el padre Vieira, refugiados de modo provisorio en el colegio de los jesuitas. Se trata de una interesante metáfora de la sofocante estructura colonial.

La textualización de las diferentes áreas de la ciudad, tanto exteriores como interiores, señala la pluralidad. La represión de un Estado corrupto, por un lado, y, por otro, la resistencia de un grupo opositor a los intereses del gobernador, centralizado en los intelectuales, son dos de las facetas de la obra. En un tercer estrato, totalmente marginal, están los esclavos, los mestizos, los mulatos, los blancos pobres, las prostitutas y los prisioneros.

En dicho entrecruzamiento social, los espacios aparecen como implantaciones ideológicas que representan la manifestación del desarraigo y de la soledad en los cuales el hombre, habitante ocasional de esa ciudad, se ve involucrado. En ese sentido, la colonia se presenta como un «no-lugar» ante la metrópoli: se trata del ámbito del destierro y del abandono hacia donde se huye en el intento de escapar de las mentiras y traiciones palaciegas, de las persecuciones y de las delaciones. Un lugar en donde buscan refugio no solo los poderosos, sino, principalmente, los marginados de todo tipo.

Se trata de una ciudad construida como el espacio en el cual expían sus culpas los castigados por la Corona; lugar en donde se recogen los desterrados; una ciudad adonde se llega solo en precarias embarcaciones, tras enfrentar tempestades, enfermedades y muerte. En ella, nadie parece estar seguro ni siquiera en sus rincones más oscuros. La ciudad, de ese modo, aparece descrita en sus zonas degradadas: calles polvorientas por la sequía; inundadas, cuando llueve; casi desiertas, en las sombrías madrugadas; exageradamente ocupadas, otras veces, por una multitud deforme en cuyo interior se intenta escapar de modo anónimo de persecuciones de todo tenor.

En dicho contexto, la actividad literaria ofrece una importante salida. Casi todos los perseguidos de la novela están escribiendo: Gregório de Matos, el padre Vieira o su hermano, Bernardo Ravasco[7]. Ello refuerza el concepto de «ciudad letrada» fijado por el crítico uruguayo Ángel Rama (1993), en el conocido ensayo en el que analiza las relaciones de poder en las colonias latinoamericanas y el papel

[7] Bernardo Ravasco (1617-1697) también era poeta y ocupó el puesto de Secretario General del Gobierno de la Colonia. Dejó una obra diversificada, entre poesía, en castellano y portugués, además de libros en prosa que tratan acerca de la Colonia.

de los intelectuales y religiosos como representantes de la autoridad imperial metropolitana. *Boca do inferno*, al presentar la disputa entre el gobernador Menezes y sus aliados, claramente una casta militar, y los partidarios del padre Vieira, que acaban ganando la disputa, explicita el predominio de las letras sobre las armas, como brazo del poder ilustrado en aquel lejano siglo XVII, en la multicultural ciudad de Salvador de Bahía.

El espacio también se ensancha para todo el Recôncavo, región que circunda la bahía natural, ocupada por los portugueses. Llega hasta el ingenio de azúcar del cristiano nuevo Samuel Fonseca, en cuya tranquilidad Gregório busca refugio cuando la situación en la ciudad se torna insostenible. La presencia de Samuel en la narrativa introduce la discusión más interesante de la obra: la inserción de cristianos nuevos y judíos en la sociedad colonial brasileña, tema abordado con riqueza en la obra del mismo padre Vieira. Se afirma que el sistema económico de la colonia, sin la presencia del capital de los judíos y cristianos nuevos, habría sido imposible de mantener.

El reiterado motivo de los diálogos se presenta en esta novela como una forma privilegiada para discutir cuestiones centrales de la obra, sea la formación económica, política y social de Brasil, sean los principios artísticos vigentes en el Barroco. A lo largo de la novela son diversos los momentos en los que dos o más personajes discuten importantes temas. No hay que olvidar que entre los intertextos de la novela, en especial en las cuestiones socioeconómicas del período, están los *Diálogos das grandezas do Brasil*, de 1618, atribuidos al cristiano nuevo Ambrósio Fernandes Brandão.

Sin embargo, los dos textos principales usados por la escritora para reconstruir el escenario de la época son el *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, de Gabriel Soares de Souza (c.1540-1591), cuya segunda parte presenta una minuciosa descripción de la ciudad de Salvador y, especialmente, la obra de Sebastião da Rocha Pita (1661-1738), *Historia da América portuguesa*. El libro cuarto —capítulos 16 a 24— desarrolla en detalle los hechos narrados en la novela, y el libro segundo describe la capital de Brasil de aquellos tiempos. Como evidente homenaje al cronista, Ana Miranda incluye a un tío suyo, el *desembargador* João da Rocha Pita, como personaje clave. La renuncia del antiguo Gobernador se debe a ese celoso e incorruptible funcionario de la Corona, encargado de investigar las arbitrariedades del Gobernador General y los hechos ocurridos en la ciudad en aquellos años.

Aunque el foco de la novela se asiente en protagonistas masculinos, se introduce el punto de vista femenino, que la autora ampliará en obras futuras.

Son tres los personajes femeninos que ella construye con especial cuidado: Bernardina Ravasco, hija de Bernardo y sobrina de Vieira, que representa a las mujeres de la élite colonial, y las dos amantes ocasionales de Gregório. La primera es Maria Berco, la dama de compañía de Bernardina que se involucra doblemente en la acción: primero, a través de un grotesco episodio en el que le toca deshacerse de la mano amputada del asesinado, episodio que le cuesta la cárcel; y también, por la pasión que le dedica al poeta. La segunda es Ana, prostituta cuyo lecho es frecuentado por Gregório y que le da refugio siempre que él necesita ocultarse.

Boca do inferno es una novela saturada de espacios y de personajes contradictorios, antitéticos, de apariencia rara, en cuya construcción confluyen los contrastes barrocos, ricos en zonas nebulosas de imprecisión que nos hacen recordar las pesadillas borgianas. A lo largo, desfila una sucesión de elementos culturales variados, oriundos de las culturas de dominadores y de dominados. Allí conviven personajes que representan fuerzas civiles y militares de la metrópolis lusitana, prostitutas y señoras, marginados y desposeídos, tanto de la sociedad, cuanto de la historia, como judíos, mulatos, esclavos o indigentes. Mezclados, ellos transitan por las calles de esa ciudad y por las páginas de la novela, espacio común a todos. Y por medio de dichas zonas de indefinición y oposición, tratan de penetrar por las grietas que el discurso histórico hegemónico dejó entreabiertas.

«Ficciones de lo Ideal»: *Dias & Dias* y las Venturas y Desventuras de un Escritor Romántico

De acuerdo con el crítico Antonio Candido (1971), el poeta Antônio Gonçalves Dias[8] consolida el Romanticismo en Brasil. Miembro del grupo fundador de la literatura nacional, su figura está a tal punto asociada al canon literario brasileño que unos versos de su poema más conocido, «*A canção do exílio*», fueron incorporados a la letra del Himno Nacional Brasileño, en 1909. Y son exactamente dichos versos los que sirven como epígrafe para *Dias & dias:*

> *Nosso céu tem mais estrelas*
> *Nossas várzeas têm mais flores,*
> *Nossos bosques têm mais vida,*
> *Nossa vida mais amores.*

[8] Antônio Gonçalves Dias (1823-1864), uno de los principales nombres del Romanticismo Brasileño, dejó vasta obra poética y dramática. Había estudiado en Portugal y viajó en misiones oficiales por las regiones del norte de Brasil y por Europa (Bosi, 1979, pp. 115-120).

[Nuestro cielo tiene más estrellas
Nuestros prados tienen más flores,
Nuestros bosques tienen más vida,
Nuestra vida más amores.][9]

Sin embargo, al contrario de lo que se podría esperar, la atribulada y trágica vida del mestizo Gonçalves Dias se cuenta, en la narrativa de Ana Miranda, a partir del punto de vista de una mujer provinciana, que, desde su infancia, cultiva un silencioso amor por el poeta romántico más celebrado en la Literatura Brasileña. Es por la voz de la narradora, Maria Feliciana Ferreira Dantas, personaje ficticio entre docenas de personajes históricos que pueblan la novela, que el lector conoce los sucesos de la vida de este artista.

El relato, tejido a partir de los recuerdos de Feliciana, anticipa ya en las primeras líneas la muerte del poeta en un misterioso naufragio en la costa de Maranhão, la tierra natal a la que pretendía regresar después de años de ausencia. Enseguida, retorna a su adolescencia en Caxias, pueblo del interior de la entonces provincia de Maranhão, cuando Gonçalves Dias habría creado sus primeros versos: un poema apócrifo escrito en papel de envolver el pan, dedicado a los ojos verdes de la amada, Maria Feliciana.

La trama se estructura, siguiendo la línea cronológica, en diez partes, cada una de ellas subdividida en diversos capítulos cortos. Ni las partes ni los capítulos están numerados, pero todos llevan un título en forma manuscrita que imita la caligrafía del siglo xix. Tanto la ilustración de la portada como los manuscritos fueron preparados por la propia escritora, pues, desde hace varios años, se ocupa del diseño gráfico de sus obras.

El epílogo de una sola página en cursiva es el único texto de la novela que se narra en (una) tercera persona omnisciente, una especie de *alter ego* de la escritora. Allí se cuenta el episodio del naufragio en el que perece el poeta, y cierra la narrativa de modo circular. Tras el epílogo, la autora incluye, en un apartado de «Notas», la relación, sin necesidad en la ficción, de sus principales fuentes. La obra básica es el esbozo biográfico escrito por Manuel Bandeira (1886-1968), en 1958, que, a su vez, sigue de cerca una clásica biografía publicada por Lúcia Miguel-Pereira (1901-1959), en 1942. Las notas de las memorias de Feliciana siguen con bastante fidelidad el texto de Bandeira.

Con su discurso ágil vivaz característico, Ana Miranda entrega al lector una novela especial. Mientras cuenta la vida de uno de los escritores más

[9] La traducción libre es nuestra.

conocidos de la literatura nacional, subvierte el canon, al poner su historia en la boca de una mujer sencilla que pasa buena parte de su vida en las labores de la cocina (Miranda, 2002, p. 94). Los datos llegan al lector filtrados por el punto de vista de esta mujer que salió de su provincia una sola vez, cuando emprendió un frustrado viaje, con el objetivo de encontrarse con su amado en la no menos lejana Fortaleza, en la vecina provincia de Ceará. El centro del relato se orienta, de ese modo, no solo hacia la mujer, tradicionalmente callada y excluida, sino también hacia la periferia del imperio de Brasil, por su parte ya bastante periférico.

Agobiada por el peso de lo cotidiano, días y días que fluyen sin que prácticamente nada ocurra, Feliciana trata de librarse del tedio y de los recuerdos del ser amado ordenando objetos de costura y tejiendo sus amargas memorias de mujer sin amor. El lector se queda sin saber si aquel «mestizo», «hijo espurio», «de un metro y medio», realmente le dedicó aquellos versos apócrifos, o si, como señala la confidente de la narradora, su amiga Maria Luiza, no se habría tratado de un equívoco del hijo del portugués del almacén al envolver los frijoles verdes para la muchacha, con el papel en que ya estaban los garabatos del poema dedicado quizás a otra.

Maria Luiza, prima de la narradora, es la esposa del poeta Alexandre Teófilo de Carvalho Leal, amigo y protector de Gonçalves Dias. En el relato, por intermedio de Feliciana se entera de los principales episodios de la vida del ser amado después de que este abandona su Caxias natal. De ese modo, la narración que llega al lector está doblemente filtrada: por la mirada triste de una mujer que sufre aislada en un pueblo del interior de una lejana provincia, y por el relato que esta recibe de Maria Luiza, quien desde la capital de la provincia la mantiene informada sobre lo que ocurre en la vida de Gonçalves Dias.

Más que los arrobos románticos del poeta o su agitada vida amorosa y sexual, la novela de Ana Miranda trata de recomponer el sofocante universo femenino, en el interior de una región periférica y marginada en la primera mitad del siglo XIX. La vida del poeta canónico es relativamente bien conocida por el brasileño medio. Sin embargo, son poco conocidos algunos datos como el haber sido mestizo y bastardo, lo que no le causó pocos trastornos a lo largo de su corta existencia, incluso la negativa de una boda por parte de una familia oligárquica. A su vez, se suele mantener bajo un manto de silencio su vida bohemia y descontrolada, común a los artistas de su época, o la causa de su muerte, consecuencia de varias enfermedades, entre ellas, la sífilis; o sus relaciones

simbióticas con el Estado monárquico, actitud común a los intelectuales de su generación, por las cuales pasó buena parte de su existencia dependiendo de becas, pensiones, comisiones, puestos de trabajo u otras prebendas del poder público.

El contraste entre la vida de la narradora, plantada en el mismo lugar como una palmera, y la de él, que allí se posa como un pájaro, por un rápido instante (Miranda, 2002, p. 113), introduce una interesante oposición, que hace recordar las notas de Walter Benjamin (1985) en su conocido ensayo sobre el narrador. No importan los motivos que llevaron al protagonista a una vida errante, quizás intentando huir de su condición marginal en un país marginal. Ni siquiera sus intentos de aproximarse al centro de la vida cultural, durante los años en que vivió en Europa, solucionaron el problema: en el fondo, el dilema del desplazamiento del intelectual en los márgenes del sistema. Así, no le queda alternativa, en una sociedad cerrada, aunque haya pasado buena parte del tiempo adulando a los poderosos, en busca de algún espacio que su nacimiento espurio le había negado de antemano. La novela de Ana Miranda, de esa manera, permite al lector la oportunidad de plantearse esta cuestión. Por eso la importancia de la inversión de los puntos de vista desde donde se habla, su mayor riqueza.

Del mismo modo, con el avance de la narración se van descubriendo otros puntos, por ejemplo, la contraposición entre el machismo ambulante del propio poeta, con fuerte carga edípica, y el lugar ocupado por la mujer en la sociedad. En una de sus visitas a Caxias, Maria Feliciana recuerda que él ha paseado la vista sobre ella sin verla (Miranda, 2002, p. 96). Justamente contra esa invisibilidad determinada de la mujer, del marginado, la novela lucha y pone en evidencia diversos aspectos de esa sociedad segregacionista.

En ese sentido, es importante observar que la narradora rescata en su relato un acontecimiento normalmente silenciado por la historiografía hegemónica. Se trata de la Balaiada (1834-1841), una rebelión regional que reunió a negros cimarrones, indígenas, campesinos pobres y artesanos, alrededor de un ideal republicano que escindía la sociedad estamental que dominaba la vida económica, política y social del país durante el régimen monárquico. Dichos movimientos, y ocurrieron varios en el país por aquellos años, en general fueron omitidos en pos de construir un nacionalismo asentado en una falsa idea de concordia entre las varias camadas que componen el tejido social del país y sus regiones.

La Independencia del Brasil aparece erosionada ya en las primeras páginas de la novela. Allí, el lector toma conocimiento de que la independencia en la región de Caxias ocurrió en 1823, después de una feroz lucha entre los habitantes locales, partidarios de la continuidad de la presencia lusitana, y un ejército de forasteros, oriundos de otras partes del nordeste del país, con la finalidad de forzar la integración de la zona al recién fundado imperio brasileño. La llegada del padre de la narradora a la ciudad, que ocurre en dicho contexto, anticipa el hecho de que él y João Manuel, defensor de los lusitanos, padre del futuro poeta, lidiarán en bandos opuestos.

Manuel Bandeira (1858, p. 646), el referido esbozo biográfico de Gonçalves Dias, ya había presentado Caxias como una población del interior de Maranhão, último reducto de la resistencia portuguesa al establecimiento del Imperio de Brasil. En el curso de la narración la situación cambia, una vez que, aunque la región siga periférica y marginada, se integra al país que se está construyendo, discursivamente, pero también geográficamente. Puede parecer extraño que la tierra que inspiró los versos que sirven de base a la elaboración del discurso nacionalista brasileño haya sido incorporada a punta de bayoneta en el país. Cuando Gonçalves Dias regresa a su pueblo, la narradora lo presenta como «una taza de té inglesa» (Miranda, 2002, p. 116), tales son sus modales europeizados, no solo en la forma de vestirse, sino también en el modo de comportarse.

La cuestión del exilio, tema caro a la obra del poeta, aparece subvertida en la narrativa. «¿Cuál sería el verdadero exilio?», se pregunta constantemente Feliciana. Para ella, mientras el poeta escribe sus versos de amor, soledad y destierro, la vida fluye lenta en la lejana Caxias, y la convierte, a ella, en la verdadera desterrada (Miranda, 2002, p. 117).

De ese modo, la narrativa de Ana Miranda, por voz de la doblemente marginada, teje una red de diálogos intertextuales con la obra de Gonçalves Dias y, a la vez, se propone discutir el canon literario nacional y trae al centro de la discusión otros temas. Los más importantes son el sentido del discurso nacionalista, sea literario o político; el papel del mestizaje en la construcción de la identidad brasileña; las relaciones entre el intelectual y el Estado, ya que ellos tienen un discurso en sus obras y otro en su *praxis*; el papel de la mujer en la sociedad brasileña del siglo XIX, con las consecuencias que se proyectan hasta los días actuales; la dinámica entre centro y periferia, no solo en función de la oposición entre Brasil, país periférico, y los centros europeos, sino también de las diferentes regiones periféricas en relación con el centro económico y

cultural del país. Todas estas cuestiones circulan por la prosa ágil y graciosa que el lector tiene ante sus ojos.

Vanidades de una *Belle Époque* Tropical: *A Última Quimera*

A última quimera (1995) es la segunda novela histórica de Ana Miranda, seguramente motivada por el éxito comercial de *Boca do inferno* y la tercera en la cronología de los escritores protagonistas. Está estructurada en cinco partes, cuyo ritmo, se puede decir, es descendente. Las primeras partes son largas y las últimas, bastante breves. La primera de ellas, por ejemplo, ocupa más de cien páginas y equivale a un tercio de la novela. La última, una especie de epílogo, tiene apenas una docena de páginas. Cada una de esas partes se vuelve a dividir en subpartes, que a su vez se subdividen en capítulos bastante cortos, y con este recurso tan característico en la autora, agiliza el discurso.

El título proviene de un conocido soneto de Augusto dos Anjos[10], uno de los protagonistas de la historia. Un narrador en primera persona, cuyo nombre no se conoce y que se identifica como su amigo de la infancia, quien reconstruye la vida del poeta a partir de su muerte, ocurrida el 12 de noviembre de 1914. Aunque los hechos de la vida de los protagonistas aparezcan narrados a través de un *flash back*, la acción del relato se circunscribe a las cuarenta y ocho horas posteriores a su muerte.

Contrariamente a la velocidad del discurso, el tiempo fluye de modo bastante lento, quizás como forma de potenciar la sensación de angustia generada por la muerte de Augusto dos Anjos. El protagonista toma conocimiento de lo sucedido por la noche, y pasa buena parte de la madrugada deambulando por las calles principales de Río de Janeiro, entonces la capital del país. En su paseo, se encuentra con Olavo Bilac[11], el poeta más reconocido de la época, quien ocupará parte de la escena.

Enseguida, regresa a su casa y se dirige a la estación del ferrocarril que lo llevará a Leopoldina, en el interior del estado de *Minas Gerais*, adonde llegará once horas después, a tiempo para acompañar hasta la tumba a su amigo muerto. La noche

[10] Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos (1884-1914) es el poeta más original de su tiempo. Se hizo muy popular después de su muerte, gracias a su «carácter original y paradójico» al mismo tiempo, que debe «ser mensurado por criterios estéticos bastante abiertos» (cfr. Bosi, 1979, pp. 321-326).

[11] Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac (1865-1918) es «el más antológico de los poetas brasileños», representante máximo de la estética parnasiana en el país. Además de la lírica, ejerció el periodismo en el universo bohemio de la *belle époque* de la Capital Federal, en las primeras décadas de la República (Bosi, 1979, pp. 254-257).

lo encuentra, otra vez, sentado en una plaza, ahora en la pequeña Leopoldina. En esas veinticuatro horas, que ocupan más de dos tercios de la novela, el narrador alterna el relato del angustioso instante que vive; el encuentro con Bilac y la retrospectiva de la vida de los dos poetas, Augusto dos Anjos y el mismo Bilac.

Poeta bisiesto, difícil catalogación en las corrientes literarias de su tiempo, y por eso presentado como antecesor de las vanguardias (Bosi, 1966), Augusto dos Anjos tuvo una vida bastante atribulada. Oriundo de la oligarquía fallida del estado de Paraiba, en el nordeste del país, abandonó su tierra y se estableció en la Capital Federal en busca de un ambiente propicio para desarrollar su arte, pero que no logró conquistar. La muerte precoz lo sorprendió en la provinciana Leopoldina, donde había conseguido un modesto puesto como Director en una escuela primaria. Los ejemplares de su único libro de poemas, *Eu*, publicado en 1912 a sus expensas, terminaron llenos de hongos, destruidos por la humedad y medio devorados por los ratones (Miranda, 1995, p. 186).

Por su carácter polémico, el libro fue recibido con un manto de silencio por la crítica. No obstante, (poco) después de su muerte, la obra comenzó a gustar y tuvo docenas de nuevas ediciones, aunque la crítica posterior a los años veinte también mantuvo silencio sobre la obra. En uno de los capítulos de la tercera parte de la novela, hay una breve discusión acerca de la dificultad de clasificación de esa poesía que, a veces, se ha leído como romántica, como simbolista, como parnasiana o como cientificista. Quizá sea una mezcla de todo ello. Lo que no se puede decir es que sea vanguardista.

Al traer al poeta de Paraiba hacia el centro de su novela, Ana Miranda se propone analizar algunas cuestiones fundamentales de la cultura brasileña. La primera es, sin duda, la construcción del canon literario, lo que muchas veces ocurre a contramano del gusto popular, puesto que, aunque no haya sido incluido en el canon, Augusto dos Anjos jamás dejó de agradar al público medio. Por ello, a pesar de que la novela esté centralizada en él, Olavo Bilac ocupa buena parte de sus páginas. Elegido algunas veces como «Príncipe de los Poetas Brasileños», el cosmopolita y parnasiano Bilac es el necesario contrapunto al oscuro poeta provinciano.

La oposición centro-periferia también adquiere un expresivo significado, en su doble planteo: por un lado, la tensión entre la provincia y la capital; por otro, la contraposición entre un Brasil, periferia del sistema capitalista, y el centro europeo cuyos modelos imita la intelectualidad brasileña. El primer núcleo gravita alrededor de Augusto dos Anjos, quien abandona su tierra soñando con conquistar gloria

y fama en la Capital Federal, lo que no ocurre. Su origen periférico explica, por ejemplo, las lecturas retrasadas de los positivistas y cientificistas europeos, lo que le dará a su poesía un cierto aire exótico que no consigue ser aceptado por la Academia de Letras, reducto parnasiano por aquellos años. El centro de la vida cultural de la recién instaurada República ignora al joven poeta y lo relega al ostracismo.

La metáfora del pajarillo desprotegido que muere por el frío de la madrugada que aparece al principio del relato, es bastante significativa. Lo demuestra de modo bastante expresivo al describir las reacciones de Bilac, quien no conocía a dos Anjos. El narrador declama los «Versos íntimos», quizás el poema más famoso de Augusto dos Anjos, del cual surge el título de la novela, y la reacción del poeta parnasiano más conocido de la literatura nacional es de fastidio.

La figura de Bilac, conocido como el «Poeta de las estrellas», ilustra de modo paradigmático las relaciones entre el ambiente cultural brasileño de su tiempo y la *belle époque* francesa. Gran admirador de la cultura gala y visitante asiduo de la Ciudad Luz, Bilac no pasa de ser, en la capital francesa, un exótico desconocido, ignorado solemnemente en aquel ámbito. La cultura del primer mundo, matriz de los modelos seguidos por Bilac y sus coetáneos, y también por dos Anjos, con décadas de retraso, se presenta bajo la metáfora de la frialdad hibernal, productora de soledad y de falta de comunicación. Los periféricos son relegados a la invisibilidad, a pesar de reverenciar aquel mundo distante. En efecto, ni siquiera el altivo hombre que fue Olavo Bilac en su tiempo escapa de la muerte y del olvido. Después de muerto, pasa a integrar la lista de los olvidados, informa la voz narrativa (Miranda, 1995, p. 257).

El cambio de los tiempos, con el retrasado ingreso del país en el capitalismo, se muestra en la novela. Se presentan escenas significativas de dicho cambio. Al regresar a la Capital, después de haber dado sepultura al amigo de la infancia, el narrador observa que la gente está lavando las fachadas de las casas. A la purificación por el agua, sucede la purificación por el fuego: en su casa están quemando los colchones viejos, para evitar la propagación de la tuberculosis de la amada muerta. Del mismo modo, en el centro de la ciudad, él se da cuenta de que han derribado el antiguo caserón en el que había vivido Augusto dos Anjos al llegar a Río. «El pasado necesita retornar al polvo» dice la voz narrativa (Miranda, 1995, p. 281).

Sin embargo, no es sin sentido que el título del epílogo de la novela sea «*A roda da vida*». Así, a pesar de la ola de modernización que irrumpe sobre la capital del

país en aquellos años, la novela niega el tiempo progresivo de la cultura occidental y retoma, a modo de símbolo, el tiempo cíclico primitivo. Seguramente, el budista Augusto dos Anjos, una suerte de Ave Fénix, después de muerto seguirá vivo, suscitando la discusión necesaria para que la Literatura Brasileña pueda encontrar su centro. Un centro que se ubique en la periferia, como la lejana ciudad de Leopoldina, un centro que niegue las frías y mudas catedrales parisinas, que, en todo caso, son copia de las selvas bellas por sus propias formas, pero también por sus analogías con lo que había a su alrededor (Miranda, 1995, p. 59).

Palimpsestos: Ana Miranda Relee la Historia de la Literatura Brasileña en sus Grietas

Al contestar una pregunta sobre el papel social del escritor, la escritora y crítica literaria argentina María Rosa Lojo (2004, p. 109), cuya obra presenta varios puntos de convergencia con la de Ana Miranda, afirma que Arte y Literatura son constelaciones simbólicas que representan determinada sociedad que incluye un imaginario, valores, memoria, conflictos y miedos. La literatura posibilita la experiencia muchas veces catártica de identificación, de reconocimiento y de indagación en los estratos más profundos de un grupo social.

De acuerdo con ello, se puede decir que Ana Miranda ejerce el papel fundamental que le cabe al intelectual, al tratar de discutir cómo se construye el discurso identitario cultural brasileño, a partir del pensamiento literario. Como escritora, valiéndose de las técnicas específicas de la literatura, como la parodia, la ironía o la risa regeneradora, deconstruye los mitos y señala su fragilidad. Del mismo modo en que se puede construir un discurso, a través de palabras organizadas eficientemente, también se lo puede desarmar, como un perito desarma una bomba.

Al ficcionalizar los escritores, señalando facetas poco conocidas de sus obras y retomando sus palabras, la narrativa de Ana Miranda rescata discursos olvidados o poco considerados. Al levantar el velo que los cubre, trata de encontrar otras soluciones posibles; intenta señalar nuevos caminos para resolver problemas antiguos, heridas que resisten a cicatrizarse.

Lo primero que se puede notar en la elección de sus protagonistas es que ellos participan de momentos que podrían considerarse decisivos para la formación de la cultura brasileña. En *Boca do inferno* se observa la reconstrucción detallada de un momento del período colonial, con todos los vicios que siguen presentes

en esta cultura. Reafirmando la concepción de que la historia también puede ser continuidad, los debates a los que los personajes se dedican, además de desarrollarse en el tiempo de la acción, podrían encontrarse en cualquier discusión sobre la formación de Brasil.

El período de la consolidación del país y la construcción de la cultura y literatura nacionales, tema constante del Romanticismo, ocupa el núcleo de *Dias & dias*. Del mismo modo, la acción de *A última quimera* se centraliza en el período de la integración de Brasil al sistema industrializado occidental, que coincide con la consolidación de la República y el pasaje del siglo XIX al siglo XX. De alguna forma, los escritores que vivieron y escribieron en dichos momentos dejan constancia de ello en sus obras. Al reconstituir ficcionalmente sus vidas, Ana Miranda reaviva el debate.

Lo novedoso, sin embargo, es el foco del que se vale la escritora cearense para discutir tales momentos de transición. En los tres casos, hay una inversión del punto de vista consolidado por la historia hegemónica, tanto la llamada historia oficial cuanto la historia literaria. En las tres novelas, se destaca la oposición entre centro y periferia, con la situación presentada a partir de focos excéntricos. En *Boca do inferno*, dentro del juego de contradicciones peculiar del Barroco, el punto de partida es la visión de los perseguidos por el poder metropolitano, aunque sean miembros de la república letrada local. La vida de la colonia, es decir, lo que normalmente se señala como el germen de la futura nación, se presenta como un laberinto de engaños en el cual el demonio campea libremente. En verdad, más que denunciar la opresión de los colonizadores, la novela parece señalar que la realidad es un complicado juego de máscaras en el que no hay papeles fijos o predeterminados. Se baila según la música, y de ese baile hay que sacar un mínimo placer.

En *Dias & dias*, el laberinto se amplía y ocupa todo el espacio, geográfico y cultural, donde un grupo de intelectuales ubicados en la Corte, aunque en realidad oriundos de los distintos puntos del Imperio —como el caso de Gonçalves Dias—, intenta homogeneizar lo heterogéneo. Es decir, trata de allanar las diferencias para construir discursivamente una unidad nacional, en realidad imposible. Tales contradicciones, en el tejido narrativo, se evidencian en las grietas del relato de una mujer, que formula más que un relato, quejas, desde las orillas del sistema.

La última quimera de Augusto dos Anjos habría sido conciliar su distante Paraiba con la capital de la naciente república brasileña que, en su *belle époque*

extemporánea, en el cálido trópico lleno de brotes de fiebres, construye una especie de invernadero que integre tanto al *nefelibata* parisino cuanto las últimas invenciones técnicas —automóviles y aviones, entre ellas—, mientras, en la misma bahía de Río de Janeiro, los marinos se rebelan contra la aplicación del látigo en tan «modernos» tiempos. «Lo otro» emerge con toda fuerza y ocupa el espacio central que se le niega violentamente. Augusto dos Anjos no sobrevive, pero sí su obra, múltiple en todos los aspectos, bizarra incluso. Y todo ello invade las páginas de la novela de Ana Miranda, mostrando al lector que la historia del país y de su literatura presenta otras facetas que hay que considerar.

Otro tema que articula la Historia Brasileña, como contrapunto entre el centro y la periferia, ocupa el núcleo de la narrativa de la autora: el exilio. El desplazarse, el errar, el moverse territorial y culturalmente, rompiendo fronteras fijas, plantando marcos fronterizos no esculpidos en la dura piedra, mas dibujados en la arena de muchas playas, perfectos entrelugares (Santiago, 1978), es una de las marcas de la cultura brasileña y, por ende, de su literatura.

La laberíntica ciudad de Salvador se presenta en *Boca do inferno* como una especie de entrelugar en el cual los personajes encuentran refugio en su destierro. Históricamente ha sido así: Brasil surge del encuentro entre varias culturas nómades, en un territorio provisorio. Los personajes de la novela repiten su deambular histórico: el padre Vieira nació en Lisboa, se educó en Bahía, peregrinó buena parte de su vida por varias cortes europeas y recorrió diversas regiones de Brasil, antes de anclarse en Salvador, en donde murió. Tantos desplazamientos ubican su obra en un especial entrelugar de conciliación. Hay en su producción la conciencia de «lo otro», que aflora en cada instante, y que es resultado de la mezcla de lo que podría parecer, en una mirada superficial, imposible de conciliar. De modo similar, Gregório de Matos, habiendo nacido en Bahía, estudió y vivió varios años en Portugal, antes de establecerse en su Bahía natal, siempre dominado por un sentimiento de rebeldía con relación a los poderes fijos de aquella sociedad centralizadora.

La vida de Gonçalves Dias fue un constante deambular entre lugares y culturas: mezcla de los tres grupos culturales que se dieron cita (el grado de violencia no se pone en cuestión) en este caso, en Brasil, el poeta intentó integrar la diversidad durante toda su vida. Por seguir un modelo equivocado, es decir, por querer hacer blanco y europeo lo que era mestizo y americano, se puede decir que fracasó. Pero produjo bellos versos sobre el exilio. A develar dichos aspectos, señalando fisuras y entrelugares, se dedica la novela de Ana Miranda.

A última quimera, de algún modo, reitera lo mismo, puesto que el exilio, el desplazamiento y la desterritorialidad son el núcleo de la vida de Augusto dos Anjos. Estas características también marcan al narrador, una especie de doble del poeta, y también a Olavo Bilac, un «descentrado», que deambula por las calles de la ciudad de Río de Janeiro mientras desea estar en París, aquella París que, de modo incompresible para él, lo trata como a un personaje exótico y extranjero, lo que en realidad él es. En cuanto a la estructura narrativa de las tres novelas en cuestión, quizás sea en esta donde el tema surja con más intensidad. Durante buena parte de la acción: los personajes deambulan por las calles vacías, en la madrugada, o se desplazan, casi frenéticamente, en tren o en algún otro medio de transporte y se mueven con celeridad en dirección a la lejana, casi perdida, Leopoldina.

Al darle importancia a los temas del deambular y de la desterritorialización, Ana Miranda parece señalar que la construcción de la cultura brasileña se ubica en el entrelugar en el que se cruzan varias posibilidades. En las tres novelas, los espacios de tránsito o los lugares fronterizos tienen especial significación. En *Dias & dias*, la muerte del poeta Gonçalves Dias, especie de epifanía que, finalmente, puede resolver su drama identitario, ocurre en un barco que, misteriosamente, naufraga a pocas millas de la costa de Maranhão. El ingenio de azúcar de Samuel Fonseca, en el cual se refugia Gregório de Matos en *Boca do inferno*, está localizado en el Recôncavo, esa región costera en forma cóncava que circunda la Bahía de Todos los Santos, en cuya boca está la ciudad de Salvador. La muerte de Augusto dos Anjos ocurre en la pequeña ciudad de Leopoldina, ubicada en un valle, tras la frontera entre dos estados, ya en el interior de *Minas Gerais*. Son entrelugares que señalan el poroso territorio de los bordes.

Ana Miranda muestra que la frontera es el núcleo esencial del brasileño y de la Literatura Brasileña, con la relectura de la república letrada que presenta en sus novelas históricas. A través de la ficcionalización de la historia literaria, en diálogo con la instancia fáctica, apuntando incluso hacia la historia reciente, se reitera que la historia puede ser también continuidad (Weinhardt, 2006, p. 141). En dicho entrecruzar de voces conjuradas, apócrifas o prestadas de la tradición, fluye un inmenso caudal de palabras entre las cuales navega el lector. Se erige, entonces, un universo que representa un espacio en el cual el recuerdo se disuelve en el sueño y viceversa. Se trata de una especie de espejo infinito de versiones y escrituras que generan otras versiones y escrituras en las que la palabra se construye plenamente y permite, al reconstruir el pasado,

comprender el presente (Flawiá de Fernández, 2001, p. 94). Y también preparar el futuro, ¿por qué no?

Referencias Bibliográficas

Bandeira, M. (1958). Gonçalves Dias: esboço biográfico. En *Poesia e Prosa* (Vol. II). Río de Janeiro: José Aguilar.

Benjamin, W. (1985). O narrador. En *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 197-221). São Paulo: Brasiliense.

Bosi, A. (1966). *O pré-Modernismo*. São Paulo: Cultrix.

Bosi, A. (1979). *História concisa da literatura brasileira* (2.ª ed.). São Paulo: Cultrix.

Candido, A. (1971). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (4.ª ed.). São Paulo: Martins.

Esteves, A. R. (2010). *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: UNESP.

Flawiá de Fernández, N. (2001). Mujeres, hombres; pasado y presente en dos novelas de María Rosa Lojo (*La pasión de los nómades* y *Una mujer de fin de siglo*). *Itinerarios literarios. Construcciones y reconstrucciones identitarias* (pp. 83-94). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. Recuperado 31 jul. 2010 de: www.mariarosalojo.com.ar

Hutcheon, L. (1991). *Poética do pós-modernismo*. Río de Janeiro: Imago.

Lojo, M. R. (2004). Diálogo con Mercedes Giuffré. En M. Giuffré, *En busca de una identidad. La novela histórica en Argentina* (pp. 109-127). Buenos Aires: Del Signo.

Lontra, H. O. H. (1999). A historicização do (f)ato literário: uma leitura de *Boca do inferno* e de *A última quimera*, de Ana Miranda, sob o paradigma da ficção pós-moderna. En L. F. Reis *et alt.* (Eds.), *Mulher e Literatutura* (Vol. I, pp. 85-94). Niterói: EdUFF.

Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE.

Miranda, A. (1989). *Boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras.

Miranda, A. (1995). *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras.

Miranda, A. (2002). *Dias & dias*. São Paulo: Companhia das Letras.

Perkowska, M. (2008). *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid-Frakfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Pita, S. R. (1976). *História da América Portuguesa*. Belo Horizonte-São Paulo: Iatiaia-EDUSP.

Rama, A. (1993). La ciudad letrada. En A. Pizarro (Ed.), *América Latina. Palavra, literatura e cultura* (Vol. I). São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP.

Santiago, S. (1978). O entre-lugar do discurso latino-americano. En *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural* (pp. 11-28). São Paulo: Perspectiva.

Souza, G. S. (1987). *Tratado descritivo do Brasil em 1587* (5.ª ed.) São-Paulo-Brasilia: Ed. Nacional-INL.

Trouche, A. L. G. (2006). *América: história e ficção*. Niterói: EdUFF.

Weinhardt, M. (1998). Quando a historia literária vira ficção. En R. Antelo *et alt* (Eds.), *Declínio da arte. Ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC, Letras Contemporâneas.

Weinhardt, M. (2000). Revisitação ficcional à cidadela literária. En R. Lima & R. C. Fernandes (Eds.), *O imaginário da cidade* (pp. 67-87). Brasilia-São Paulo: EdUnb-Imprenta Oficial.

Weinhardt, M. (2006). O romance histórico na ficção brasileira recente. En R. H. M. A. Correa (Ed.), *Nem fruta, nem flor* (pp. 131-172). Londrina: Humanidades.

De la Polémica Encendida a lo Íntimo Individual: los Bares y Cafés en *Sobre Héroes y Tumbas*

Marilé Ruiz Prado*

Nota del Editor

La autora, estudiosa de la obra de Ernesto Sábato, quien editó este año un volumen de la revista *Islas* de Cuba dedicado al escritor argentino, presenta un peculiar estudio semiótico de la configuración del espacio novelesco en *Sobre héroes y tumbas*.

Resumen: La configuración del espacio artístico en *Sobre héroes y tumbas* dota al texto de un sistema de connotaciones determinante en la construcción de su sentido. Entre los escenarios que se destacan en la obra, los bares y cafés, ámbitos paradigmáticos dentro de los universos públicos, crean una singular interacción semiótica con el mundo privado. Del reconocimiento en el texto de cada uno de los momentos en que lo narrado hace referencia a ellos, deriva un conjunto de significaciones que pueden ser agrupadas en disímiles unidades temáticas: lugar de encuentros, espacio de reflexión y polémica, territorio propicio para vaticinios, y zona de refugio. La manifestación de la angustia como elemento determinante en la configuración del personaje urbano, así como eje central del relato, la crisis de identidad que deriva de esta, los mitos que refieren a la fuga de la ciudad rumbo a zonas rurales, el pragmatismo y el utilitarismo como desacralizadores de valores milenarios, y la presencia de un cromatismo que destaca por su recurrencia en los tonos sombríos son algunas de las principales significaciones que descansan en la configuración de estos escenarios, y que se articulan con la red de significados que el sistema espacial del texto construye, al tiempo que ilustran la plena maduración narrativa de Ernesto Sábato en lo que concierne a su acertado manejo del espacio artístico como fuente esencial de significaciones.
Palabras clave: Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, espacio artístico, bares, cafés.

Abstract: *The configuration of the artistic space on* Sobre héroes y tumbas*, gives the text a system of conclusive meanings to its understanding. Among the scenarios highlighted in the work, bars and cafes, as paradigmatic places of the public universe, establish a singular semiotic interaction with the private world. From the examination of these moments, discovered throughout the text, origins a set of meanings that can be grouped in many thematic units: encounter sites, spaces of reflection and polemic, helpful territory for predictions, shelter zone. The demonstration of distress as a distinctive*

* Graduada en Letras por la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas y Magíster en Cultura Latinoamericana, por el Instituto Superior de Arte. Profesora de Literatura Latinoamericana para las carreras de Letras, Periodismo y Comunicación Social, en la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Cuba. Correo electrónico: marile@uclv.edu.cu
Fecha de recepción: 21-10-2011. Fecha de aceptación: 19-11-2011.
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 32-41.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

element of the urban character and as a central vortex of the story; the identity crisis derived from it; the myths related with migration from the city to rural spaces; pragmatism and utilitarism as irreverent to ancient values; the presence of a chromatic noted for its recurrence in somber tones; are some of the main meanings that lie at the raising of these scenarios, and are articulated in a network of meaning that the text builds up, at the same time shows the full development of Ernesto Sábato narrative regarding his successful artistic use of space as an essential source of meaning.
Keywords: *Ernesto Sábato*, Sobre héroes y tumbas, *artistic space, bars, cafés*.

En *Sobre héroes y tumbas*, obra de marcado simbolismo y susceptible a múltiples lecturas, se ha advertido en reiteradas ocasiones el modo en que desde un magistral dominio del arte narrativo, logra Ernesto Sábato ofrecer una visión dramática e intensa de los agudos conflictos que han conmocionado no solo a la ciudad de Buenos Aires, sino también a las grandes urbes latinoamericanas. Destacable resulta que la tematización que el autor hace de esta problemática se instituye, entre otros tantos aspectos, a partir de un singular y armónico tratamiento de la configuración de la espacialidad que permite evaluar la existencia de una semiótica del espacio implantada en su discurso narrativo, y que se constituye en clave inestimable para la consecución del sentido total del texto.

En el presente estudio, considero oportuno afrontar la lectura crítica de *Sobre héroes y tumbas* atendiendo a sus códigos topológicos, específicamente, a través del análisis de los escenarios que remiten a bares y cafés, ámbitos paradigmáticos del espacio público y desde los que se perciben múltiples connotaciones. La presencia de dichos ambientes en el discurso narrativo sabatiano se hace expresa desde *El túnel*, texto en el que estos resultaban representativos de la crisis de valores, pero también lugares propiciatorios para alejarse del contorno exterior y lograr la liberación de angustias reprimidas. Se retoma la misma visión y se amplía en *Abaddón el exterminador*, novela que sintomáticamente inicia en un café.

Los cambios que, en los órdenes de la vida social, trajo el pasado siglo serían determinantes en las proyecciones de la espacialidad en los textos artísticos, al punto de que uno de los tantos factores desde los que es posible identificar las diferencias entre los modos de narrar decimonónicos y los modos que marcan este arte en el siglo xx radica en las transformaciones que se dan en el sistema topológico del texto. Estas variantes no resultan de la simple asunción de nuevas notaciones espaciales, sino de una comprensión de las funcionalidades del espacio mucho más complejas, acordes con la nueva dinámica de la época,

hecho que no escapa a Ernesto Sábato, uno de los más lúcidos representantes del proceso de renovación narrativa que se experimenta en Latinoamérica entrado el siglo XX.

Ya casi nadie duda de que el espacio artístico ocupa hoy una posición favorable en los intereses investigativos, luego de que, por mucho tiempo, fuese considerado únicamente como la estructura sustentadora de la acción del relato o como un simple componente de la realidad presentada. Algunos estudiosos del fenómeno, incluso, han llegado a considerarlo

> el centro de la semántica de la obra y la base de otros ordenamientos que aparecen en ella. La fábula, el mundo de los personajes, la construcción del tiempo, la situación comunicacional literaria y la ideología de la obra aparecen cada vez más frecuentemente como derivados respecto de la categoría fundamental del espacio, como aspecto, particularizaciones o disfraces de ella (Slawinski, 1989, p. 268).

Aunque en la narrativa que recrea los ambientes citadinos es común encontrar la recreación de escenarios que aluden a bares y cafés, en el caso de la Literatura Argentina, ello apunta a una singularidad muy propia, dado el hecho de que las imágenes que reproducen la figura de un hombre sentado ante la mesa de un bar, que ansía definir su condición, resultan determinantes en los intentos por dilucidar el carácter nacional del ser argentino. Estas imágenes con notoria frecuencia son reproducidas por las letras de tangos e incontables novelas, y no escapan a *Sobre héroes y tumbas*, obra tan profundamente nacionalista:

> Una llovizna impalpable caía arrastrada por ese viento del sudeste que (se decía Bruno) ahonda la tristeza del porteño, que a través de la ventana empañada de un café, mirando a la calle, murmura, *qué tiempo del carajo,* mientras alguien más profundo en su interior piensa, *qué tristeza infinita* (Sábato, 2008, p. 234).

En el panorama de la Literatura Latinoamericana, fundamentalmente, a partir de los años '40, es perceptible la recurrencia en aludir a aquellos escenarios como genuina materialización de los conflictos sociales que permean la vida del continente, o como signos evidentes del proceso de descentralización urbana que abre paso al origen y proliferación de los espacios marginales. Necesario es recordar cómo, a fines del siglo XIX, la transformación que experimentaron las ciudades latinoamericanas llevó aparejada la mutación de sus sociedades por cuanto fue preciso consagrar un estilo de vida que mostrara a la burguesía en su condición de clase superior, hecho que se concreta en

> la aparición de nuevos signos exteriores de riqueza y poder, acompañados de comportamientos sociales inéditos hasta entonces que, en muchas ocasiones, se expresan en instituciones o asociaciones de nuevo cuño y, en otras, reutilizando

> de modo diferente los lugares tradicionales de ocio, de reunión o de esparcimiento (Salvador Jofre, 2002, p. 155).

Estos signos, de los cuales dio fe la escritura modernista, sufrieron un giro inusitado en la literatura luego de que los procesos de modernización compulsiva en el continente comenzaran a mostrar sus primeros índices de frustración.

Los bares y cafés como sitios de ocio se constituyen en zonas difíciles de clasificar en cuanto a su pertinencia a esferas interiores o exteriores, pues si bien devienen representativos de los espacios interiores típicos de la ciudad, su funcionalidad apunta a un criterio de franca apertura al mundo volcado al exterior, porque pueden ser considerados como lugares públicos; ofrecen al sujeto la posibilidad de alejarse emocionalmente del afuera, pues, a pesar de que resulten espacios representativos de la crisis de valores existente, se logra, en ellos, la liberación de las angustias reprimidas a partir de la pérdida de la inhibición. Estos ámbitos pueden leerse como el punto de confluencia entre los mundos privados y públicos del hombre moderno, donde convergen los dos extremos del movimiento que rige su vida: lo «exterior» urbano, el escenario público del paseante, el lugar donde se ve y se es visto, el sitio que ofrece la posibilidad de liberarse socialmente al poder expresarse sin reservas lo que se piensa; y lo «interior», lo íntimo individual, el lugar de la meditación, las evocaciones y nostalgias, el territorio al que se llega y del que se parte luego de un eterno vagar sin rumbo (Salvador Jofre, 2002, p. 62).

La configuración de ambientes que refieren a bares y cafés en *Sobre héroes y tumbas*, tanto en lo que concierne a su estructuración como a sus funciones semánticas, niega la supuesta neutralidad que en la conformación del sentido del texto ha sido acordada, en ocasiones, al espacio como componente de la narración. Dicha configuración no se encamina únicamente a informar sobre los entornos en que se sitúa la acción narrada, sino a dotar al texto de un sistema de connotaciones que junto a otros sistemas determinan su significación.

En el sistema de lugares instalado en *Sobre héroes y tumbas*, bares y cafés, en su generalidad, aparecen configurados desde una evidente ausencia de aquellos datos que completen la figuración del espacio presentado en términos de un escenario continente de elementos objetivos, es decir, construido estilísticamente sobre la base de denominaciones desnudas, sin modificadores y con un amplio empleo de la reiteración de objetos y detalles.

Solo en contadas ocasiones puede asistirse a la presencia de descripciones que subrayan los elementos que en su existencia corpórea los componen, pues en la

mayoría de los casos en que la acción narrada aparece situada en alguno de estos escenarios, es perceptible la simple alusión a una coordenada espacial obligada para el sustento de la acción: «Alejandra, que se había puesto muy deprimida, sugirió ir hasta la Boca. Cuando bajaron en Pedro de Mendoza y Almirante Brown entraron en el bar de la esquina» (Sábato, 2008, p. 203); o la configuración de un ámbito construido como objeto de manipulación subjetiva libre, configuración contraria a la que ofrece una «fotografía» del espacio, pues no se subrayan tanto los elementos que integran el escenario en su existencia objetiva, sino su reconfiguración por parte del narrador, atendiendo el punto de vista y focalización empleados, tratamiento que favorece la disolución de las formas aparenciales, a favor de la captación de una atmósfera marcadamente espiritual[1]:

> Se sentaron junto a una ventana que daba al Paseo Colón. El local estaba apenas iluminado por una sórdida lamparilla cercana a la caja, donde una mujer gorda y baja, de cara eslava, tomaba mate.
>
> […]
>
> [Alejandra] Con un gesto le señaló las paredes: unos cosacos entrando al galope en una aldea, unas iglesias bizantinas con cúpulas doradas, unos gitanos. Todo era precario y pobre (2008, pp. 101-102).

> [A Martín] le conmovían también aquellas pinturas baratas de las paredes, tan burdamente representativas de la patria lejana. ¡Qué emocionante era todo aquello, precisamente por ser tan barato y candoroso! (2008, p. 203).

Del reconocimiento en el texto de cada uno de los momentos en que lo narrado alude a estos escenarios, deriva un conjunto de significaciones que pueden ser agrupadas en disímiles unidades temáticas. Así, por ejemplo, pueden distinguirse bares y cafés como lugar de encuentros, como espacio de reflexión y polémica, como territorio propicio para los vaticinios del loco Barragán, o como zona de refugio.

Representativos como lugar de encuentros resultan el bar Adam, La Helvética, el café de Almirante Brown y Pedro de Mendoza, el Moscova, y el bar de Esmeralda y Charcas. Así, por ejemplo, destacan las repetidas zonas del texto que ubican la acción en este último, del que apenas se ofrecen enunciados que permitan aprehenderlo en sus caracteres particulares, no obstante lo trascendentes que serán los encuentros de Martín y Alejandra en él: «Logró estar con ella algunos minutos

[1] Cfr. García Yero (2003, pp. 160-167) para ahondar en las concepciones de espacio configurado como continente de elementos objetivos y espacio construido como objeto de manipulación subjetiva libre, concepciones a las que se suman las del espacio onírico, mítico e idílico, texto en el que la autora presenta un sistema categorial aplicable a estudios que intenten la aprehensión del espacio artístico en textos narrativos.

en el bar de Esmeralda y Charcas, que lo dejaron en un estado de ánimo peor que el de antes» (2008, p. 154); «Ante la insistencia de Martín, le dijo que lo esperaba a tomar un café en el bar de Charcas y Esmeralda» (2008, p. 195); «Fueron por Charcas hasta el bar que hay en la esquina de Esmeralda» (2008, p. 213).

Enunciados como los citados anteriormente pueden hacer suponer la existencia de estructuras espaciales que tienen como única finalidad sustentar la acción del relato, servir como mero decorado de fondo; sin embargo, si bien es cierto que la configuración espacial de los bares y cafés como sitios de encuentro o de angustiosa espera no suponen una deleitación morosa en los objetos y detalles que dan cuerpo al lugar, sí puede derivarse de lo que en estos ámbitos acontece, un sentido francamente trascendente que traduce la sensación de fracaso liberado por los personajes, quienes resultan prolongación del sentimiento de no realización que ha definido al ser argentino y latinoamericano. Considero que buena parte de los sitios presentados alusivos a bares y cafés no se constituyen, en el texto, en espacios equivalentes de los estados emocionales del personaje; más bien resultan ser la causa de sus estados anímicos.

Por su parte, las tradicionales y acaloradas polémicas de aquellos que se reúnen en torno a la mesa del café, motivo reiterativo en el corpus de la Literatura Argentina, han sido entendidas como formas degeneradas o resabios del contrapunto en la payada, derivado este, a su vez, del duelo criollo entre cuchilleros, que hoy alcanza la forma civilizada y mitigada de la polémica en el bar.

La representación de escenarios que reproducen el ambiente de estas acaloradas discusiones, casi siempre improvisadas, resulta representativa en *Sobre héroes y tumbas*, a partir de la recreación de recintos que acogen a clásicos personajes reunidos alrededor de la mesa de un café que discuten sobre los destinos del país, la historia nacional, el acontecer sociopolítico, o glorifican un pasado para ellos ya legendario, como fórmula a utilizar quizás para olvidar las incumplidas promesas o la imposibilidad para concretar acciones futuras:

> Después entraron en el bar: hombres de mameluco azul y sacos de cuero, con botas y borceguíes conversaban ruidosamente, tomaban café y ginebra, comían enormes sándwiches, cruzaban recomendaciones, se hablaba de gente de la ruta […] (Sábato, 2008, p. 445).

El bar «Chichín», sito en la avenida Almirante Brown, esquina Pinzón, espacio que reproduce el ejemplo anterior, es el reflejo típico de los ambientes populares perceptibles en los cafetines del Bajo donde destacan signos iconográficos representativos de la cultura de masas:

> *Irse lejos, el sur frío y nítido* pensaba Martín mirando el retrato de Gardel en frac, sonriendo con la sonrisa medio de costado de muchacho pierna pero capaz de gauchadas, y la escarapela azul y blanca sobre la Masseratti de Fangio, muchachas desnudas rodeadas por Leguisamo y Américo Tesorieri, de gorra, apoyado contra el arco, al amigo Chichín con aprecio y muchas fotos de Boca con la palabra ¡CAMPEONES! y también el Torito de Mataderos con malla de entrenamiento en su clásica guardia (2008, p. 34).

Síndrome de la plaza llama Graciela Scheines (1991, p. 114) a las cotidianas polémicas donde grupos de transeúntes, muchas veces desconocidos entre sí, se detienen en plena calle convocados por las discusiones improvisadas, las cuales son prueba de la genuina vocación por la palabra espectacular que siente el argentino, quien logra a través del dominio de su arte un auténtico erotismo verbal. La denominación podríamos extenderla y hablar entonces del *síndrome de bares y cafés*, pues resultan singular expresión del fenómeno expuesto; incluso, podrían considerarse los sitios originarios de las controversias que luego pasarían a formar parte del espectáculo callejero.

En *Sobre héroes y tumbas* estos escenarios devienen signos inequívocos del mencionado síndrome; así por ejemplo, el capítulo XV de «El dragón y la princesa» da fe de lo antes mencionado cuando Humberto J. D'Arcángelo, en una muestra de inusitado virtuosismo oratorio, se entrega con plena solvencia a un apasionado soliloquio en el que se mezclan su pasión y conocimiento del fútbol, el malestar que le provoca la situación del país, y su añoranza de tiempos pasados y mejores:

> *Aquí, a este paí hay que avivarse. O te aviva o te jodé pa todo el partido […] Vo leé el diario y te entera de un negociado. Y capá que seguí pensando a la luna o leyendo eso libro* y como Poroto y El Rengo dijeron *ma qué está diciendo* D'Arcángelo con sorna comentó *y lo del Tucolesco este también e una joda* y los otros respondieron *bah, también lo diario* a lo que Tito replicó volviendo a poner su índice vertical, moviéndolo hacia la mesita y repitiendo su conocido aforismo. *Aquí todo es cuestión de coima. Y te alvierto que yo no estoy hablando de Perón. Porque cuando yo era así de chiquito*, y puso la mano abierta, a la altura de la pantorrilla, *¿quiénes manejaban l'estofao? Lo conserva: coima y robo. Cuando yo era así* y subió la mano de nivel *radicale: coima y robo. Después el Justo ese: coima y robo. ¿Recuerdan el negocio de la Corporación? Después, ese chicato Ortiz: coima y robo. Después la revolución del 45. Siempre eso milico dicen que vienen a limpiar, pero a la final coima y robo.* Y entonces, ajustándose la corbata, miró con ojos coléricos hacia la calle Pinzón y volviéndose después de un breve instante de (rabiosa) meditación filosófica, agregó: *Vo estudia, hacéte un Edison, inventa el telégrafo o cura cristiano, ándate en el África como ese viejo alemán de bigote grande, sacrifícate por la humanidá; sudá la gota gorda y va a ver cómo te crucifican y cómo lo otro se enllenan de guita. ¿No sabé, acaso, que lo prócere siempre terminan pobre y olvidado?* (Sábato, 2008, pp. 93-94).

Si bien es cierto que algunos de estos espacios típicos del empedrado citadino obligan a la adhesión a determinadas posturas condicionadas por el ambiente circundante, como lo hace suponer el encuentro de Martín y Alejandra con Bordenave, en el capítulo I de «Los rostros invisibles», es perceptible, y con marcada preponderancia respecto de la actitud anterior, la plena manifestación de lo que al principio denominé lo íntimo individual. Nótese cómo en el ejemplo citado destaca el estado reflexivo del personaje; su lucidez se presenta también como rasgo característico de muchos de los protagonistas de la obra (Fernando, Alejandra, Martín, Bruno), personajes que en más de una ocasión se ofrecen detenidos frente a la mesa de un bar bajo poses que hacen suponer una persistente conmoción nostálgica.

Sin embargo, la significación que entrañan en el texto bares y cafés no se limita solo a la configuración de recintos que se ofrecen como espacios que condicionan la actitud meditativa del personaje o su predisposición para exteriorizar a través de la polémica su experiencia derivada de esta actitud, también alcanzan en el texto particulares dimensiones en cuanto a su capacidad para ofrecer nuevos matices semánticos vinculados con la noción de refugio. Al teorizar sobre los rasgos singulares que caracterizan al hombre del Río de la Plata, Graciela Scheines hallaba en estos escenarios significaciones que coinciden con ciertos motivos que pueden ser perceptibles en *Sobre héroes y tumbas*; las horas del café, ese tiempo muerto entre el horario de oficina y la vuelta a casa —«[…] las grúas habían cesado en su trabajo y los estibadores y cargadores empezaban a retirarse hacia sus casas o hacia los bares del Bajo» (Sábato, 2008, p. 101)— devienen en un paréntesis:

> un respiro a la urgencia por salvarse, por mantenerse a flote. Patria transitoria, territorio falso y precario, otra dimensión a la que se entra y se sale, pero mientras se está uno se siente a salvo, kibbutz, refugio, expectación, especie de congelación del tiempo y del día, agazapamiento (Scheines, 1991, pp. 114-115).

¿Cómo explicar entonces topoanalíticamente modos tan diferentes de interactuar en un espacio que lo mismo puede ser uno de los ámbitos más adecuados para volcarse e interactuar con el mundo exterior, o por el contrario, en extremo propiciatorio para el retraimiento o el repliegue sobre sí? Para dar respuesta al interrogante resulta de cabal trascendencia la valoración de lo que supondría la noción bachelardiana de *rincón*. Es significativo cómo cuando el texto intenta ofrecer estados meditabundos o contemplativos del personaje en bares o cafés, aluda a dicha noción, ya sea porque constituyen un rincón perdido de la ciudad, o porque dentro de estos el personaje busca un rincón para agazaparse:

> Entraron en *La Helvética*. Era un local oscuro, con su alto mostrador de madera y su vieja *boiserie*. Espejos manchados y equívocos agrandaban y reiteraban turbiamente el misterio y la melancolía de aquel rincón sobreviviente.
>
> Se levantó un hombre muy rubio, de ojos celestes y anteojos con vidrios increíblemente gruesos. Tenía un aire sensual y meditativo y parecía tener unos cuarenta y cinco años (Sábato, 2008, p. 138).

Gaston Bachelard ha referido cómo todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, el germen de un cuarto, de una casa:

> La conciencia de estar en paz en su rincón, difunde […] una inmovilidad. La inmovilidad irradia. Se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón. Las sombras son ya muros, un mueble es ya una pared, una cortina es un techo (Bachelard, 1983, p. 172).

El bar agazapado o el rincón del bar en *Sobre héroes y tumbas* se ofrece como sitio deseado; es asidero, tiempo suspendido, inmovilidad, hogar:

> Sus pasos lo llevaban mecánicamente al bar, pero su mente seguía con Alejandra. Y con un suspiro de alivio, como al llegar a un puerto conocido después de un viaje ansioso y lleno de peligros, oyó que Tito decía est*e paí ya no tiene arreglo* (Sábato, 2008, p. 171).
>
> Martín apoyó la cabeza sobre el pecho de Alejandra y ya nada le importó del mundo. Por la ventana veía cómo la noche bajaba sobre Buenos Aires y eso aumentaba su sensación de refugio en aquel escondido rincón de la ciudad implacable.
>
> […] se sentía aislado mágicamente de la dura realidad externa, como sucede en el teatro […] mientras estamos viviendo el mundo del escenario, mientras fuera esperan las dolorosas aristas del universo diario, las cosas que inevitablemente golpearán apenas se apaguen las candilejas y quede abolido el hechizo (2008, p. 103).

Sintomático resulta que el enemigo del que protegen estos escenarios no se asocie, como puede suponerse, a otro personaje o a cuerpos represivos vinculados, por ejemplo, con el sistema político imperante, sino a un espacio otro que deviene fuerza hostil y destructora del elemento humano: la ciudad de Buenos Aires, ámbito totalizador en *Sobre héroes y tumbas*:

> Parecía un símbolo: aquel bar era el primero en que había conocido la felicidad. En los momentos más deprimentes de sus relaciones con Alejandra siempre acudía al espíritu de Martín el recuerdo de aquel atardecer, aquella paz al lado de la ventana, contemplando cómo la noche bajaba sobre los techos de Buenos Aires. Nunca como en aquel momento él se había sentido más lejos de la ciudad, del tumulto y el furor, la incomprensión y la crueldad; nunca se había sentido tan aislado de la suciedad de su madre, de la obsesión del dinero, de aquella atmósfera de acomodos, cinismos y resentimiento de todos contra todos. Allí, en aquel pequeño

> pero poderoso refugio […] parecía como si toda la burda realidad externa estuviese abolida (2008, pp. 202-203).

La postura también contemplativa y solitaria de Alejandra —«Martín corrió al bar y la encontró esperándolo: fumaba mirando hacia la calle» (2008, p. 195)— confirma la idea; el bar se ofrece como espacio dador de la posibilidad de arrojar las máscaras, brinda al personaje la ocasión de transparentarse y anula los esquematismos que arrojan modos de actuar preestablecidos.

La interacción semiótica que establecen entornos públicos y privados no deriva de una oposición binaria en cuanto a los modos de configuración espacial de unos u otros. No son perceptibles rasgos que permitan instituir diferencias tanto en lo que concierne a sus modos de estructuración como a sus funciones semánticas. Puede llegar incluso a hacerse manifiesto que espacios públicos por excelencia posean características distintivas de la semantización de los privados. Estos, en conjunto armónico con el resto de los escenarios que se articulan en *Sobre héroes y tumbas*, son definidores del ámbito totalizador que signa la novela: la ciudad de Buenos Aires. En tal sentido, puede percibirse también desde ellos uno de los significados más profundos proyectados por el texto: la crítica y la cancelación de aquel arquetipo mítico que en más de un momento del proceso de formación cultural del continente creyó ver en el espíritu civilizatorio con que quedó signado el vivir en ciudad, un signo ineludible del mejoramiento humano.

Referencias Bibliográficas

Bachelard, G. (1983). *La poética del espacio*. México: FCE.

García Yero, O. (2003). *Novelar también es derretirse*. Camagüey: Ácana.

Sábato, E. (2008). *Sobre héroes y tumbas*. Edición crítica por María Rosa Lojo. Université de Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines. Archivos.

Salvador Jofre, A. (2002). *El impuro amor de las ciudades (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*. La Habana: Casa de las Américas.

Scheines, G. (1991). *Las metáforas del fracaso. Sudamérica ¿geografía del desencuentro?* La Habana: Casa de las Américas.

Slawinski, J. (1989). El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias. En D. Navarro (Selec. y Trad.). *Textos y contextos* (pp. 265-287). La Habana: Arte y Literatura.

Las Voces del Desierto. Vivencias de la Memoria en la Obra Teatral *Bálsamo* de Maite Aranzábal

Graciela Aletta de Sylvas*

Nota del Editor

La autora realiza un cuidado análisis del espacio en la obra de Maite Aranzábal, y destaca particularmente el desierto patagónico, pero en permanente interrelación con otras formas espaciales abstractas y simbólicas en las que subyace la confrontación de dos polos significativos: la individualidad y la otredad. Todo ello, en un marco histórico que continúa disparando cuestionamientos identitarios.

Resumen: Las relaciones entre teatro y memoria histórica son profundas y complejas. Los ecos del pasado aparecen reciclados como jirones de episodios, personajes, mitos y leyendas. Esta memoria, rescatada por distintas expresiones dramáticas, si bien trabaja sobre el pasado, se orienta hacia el futuro y en su versión, tanto individual como colectiva, constituye el fundamento de la identidad de un pueblo y una nación.

Existe una larga historia de enfrentamientos entre hombres blancos y pobladores indígenas iniciada con la Conquista Española del Río de la Plata (1516), continuada durante muchos años, rematada por la Conquista del Desierto (1879) y prolongada hasta hoy por otros métodos. Esta historia relacionada con muerte, violencia, hambre, enfermedades y leyendas inalcanzables se entrecruza con memorias de malones, secuestros de cautivas, ataques militares, zanjas, líneas de fortines, pactos incumplidos, y algunos intentos pacíficos de soluciones al problema.

La negación del Otro diferente considerado como un bárbaro, su consiguiente eliminación y la usurpación de tierras no hacen más que acercar ambas conquistas actualizando, en la actitudes colonialistas y genocidas del hombre del siglo XIX, las del español del siglo XVI.

Múltiples textos narrativos y algunas obras teatrales reproducen, interpretan y representan este pasado argentino conflictivo. Maite Aranzábal concibe *Bálsamo*, dirigida por Ana Alvarado (2007), como producto de una imagen generadora que irradia y transforma el efecto de la Conquista del Desierto sobre soldados y aborígenes, en discurso, poesía e historia. Un ejercicio de lectura permite leer sobreimpresas ambas conquistas. Desde una perspectiva general no mimética, con algunas aproximaciones a datos reales, elige como ámbito de la obra su ciudad natal: General Roca (Provincia de Río Negro) y, dentro de ella, el espacio de un museo que

* Profesora en Letras en la Facultad de Humanidades y Artes, de la Universidad Nacional de Rosario. (UNR). Doctora en Filología por la Universidad de Valencia, España. Profesora de Análisis del Texto y de Integración Cultural en la Facultad de Humanidades y Artes, de la UNR, Rosario, Argentina. Correo electrónico: gracielaletta@ciudad.com.ar

Fecha de recepción: 20-10-2011. Fecha de aceptación: 11-11-2011.

Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 42-62.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

funciona como vehículo de la memoria y simultáneamente como lugar de los restos de la historia. Recrea escenas en que vencedores y vencidos convertidos en momias dentro de vitrinas, cobran vida ante la solicitud de la museóloga.
Desde una perspectiva de género el personaje femenino presenta la problemática de una mujer que repite con las momias, un jefe tehuelche y un general del ejército, la relación con lo masculino.
La puesta en escena de Ana Alvarado constituye una lectura personal y un acto de creación que da origen a un texto nuevo en el que privilegia el aspecto político-social. Los «fantasmas» de la Historia cobran vida en escena para recrear, a través de su relación con los objetos, la acción, los conflictos, el lenguaje teatral y la inclusión del diálogo con otros géneros, un episodio argentino y, en filigrana, el escenario de la Conquista Española y alusiones al Proceso Militar.
Palabras clave: memoria, desierto, frontera, conquista, otredad, espacio teatral.

Abstract: *Relationships between theatre and historic memory are deep and complex. The echoes of the past appear recycled as a shred of episodes, characters, myths and legends. This recall, brought back by diverse dramatic expressions, even if it works over the past, faces the future, and its particular and collective rendering becomes the basis of a people and a nation.*
There is a long history of quarrel between white men and native people since the Spanish Conquest of the Río de la Plata (1516), and its highest point was the one called Conquista del Desierto *(1879). That event was linked with death, violence, hunger, deceases and unachievable legends, and it is also interweaved with memories of indian bunches, abductions, military offensives, fortress lines, broken pacts, and some attempts to solve the issue by conciliation.*
The denial of the Other, considered as a barbarian, its subsequent annihilation and land expropriation, is a way to come into an update between sixteenth century Spanish conquest methods of extinction and colonialism and the one used during nineteenth century.
Many narrative texts and some plays review this convulsive Argentinean period. Maite Aranzábal conceives Bálsamo*, directed by Ana Alvarado (2007), as a product of a generative image that irradiates and transform the effect of the Consquista del Desierto on soldiers and natives, and also over their discourse, poetry and history. A reading work out allows us to put side by side both conquests. From a non-mimetic standpoint, with some approaches to real facts, she chooses as a background of the play her birth-place, General Roca (Río Negro), in a local museum that works, in a way, as a vehicle of the memory, and in another way as a place where leftovers of History remain. She recreates scenes where winners and losers, turned into mummies inside cases, come back into life after a request of the curator who works there.*
From the point of view of a gender perspective, the female character stages the problematic of a woman who repeats with the mummies, a tehuelche *tribe leader and an army general, the relationship with masculine universe.*
The placing on stage of Ana Alvarado resembles a personal reading that shows a new socio-political side, where the ghosts of History come into life on stage to restore, through their relation with the objects, the action, conflicts, theatrical language and the inclusion of the dialog with other genders, an argentine episode and, by the way, the sight of the Spanish Conquest along with some references to the last Argentinean military process.
Keywords: *memory, desert, boundary, conquest, the other, theatrical space.*

> *Empecé a sentir el desierto debajo del valle que había creado el hombre. Todo era un páramo para mí. Debajo del desierto había muertos… Podía escuchar voces en el viento. Yo estaba viviendo en un museo emplazado en un desierto y debajo de esta tierra reseca había muchos muertos, un cementerio… Sentí mi antológico desencuentro con los hombres.*
> ARANZÁBAL, *entrevista personal (2010)*

Las relaciones entre teatro y memoria histórica son profundas y complejas. Los ecos del pasado aparecen reciclados como jirones de episodios, personajes, mitos y leyendas. Esta memoria, rescatada por distintas expresiones dramáticas, si bien trabaja sobre el pasado, se orienta hacia el futuro y, en su versión tanto individual como colectiva, constituye el fundamento de la identidad de un pueblo y una nación. Como bien expresa Homi Bhabha (1990), toda nación es inseparable de la forma en que se la construye discursivamente. También Ana Kaminsky (2008) afirma que las expresiones discursivas hacen a la identidad de la nación argentina.

El teatro argentino contemporáneo configura la imagen del desierto patagónico y de sus habitantes con estilos y temáticas variadas. Desde el teatro dramático y postdramático, los autores focalizan sus miradas en la problemática del enfrentamiento entre el hombre «civilizado» y occidental y la negación del otro diferente considerado como un bárbaro, conflicto que no hace más que acercar ambas conquistas: la Conquista Española del Río de la Plata (1516), continuada durante muchos años, rematada por la Conquista al Desierto (1879) y prolongada, hasta hoy, por otros métodos. Como bien afirma Osvaldo Bayer (2010): «Desde los ideales de Tupac Amaru a las quitas de tierras, al reinvento de la esclavitud y al exterminio de los "salvajes", "los bárbaros". Igual o peor que los conquistadores españoles. Ninguna diferencia» (p. 9).

La versión de Carlos Walther en clave de epopeya heroica sobre la Conquista del Desierto (1970) aborda el tema de la continuidad con la Conquista española del siglo XVI y la considera como parte de la gesta de la Independencia argentina. En la misma línea ideológica, se ubica el Congreso Nacional del Centenario de la Conquista del Desierto celebrado en Río Negro en 1979 en plena dictadura militar. Viñas (1983) retoma cuarenta años después esta línea de interpretación para denostarla y denunciarla, introduciendo la noción de genocidio y afirmando

que los indios fueron los desaparecidos de 1879. En la actualidad la ensayista Claudia Torre (2011) propone una interpretación alternativa, pues, según su criterio, el exterminio de los indios durante el período roquista, a diferencia de la época de Videla, fue consensuado por las cámaras. Quizás lo más grave, a nuestro criterio, sea este dato que involucra a todo el espectro político en una decisión trascendente.

Más allá de las distintas interpretaciones, la historia de la Conquista del Desierto está relacionada con muerte, violencia, hambre, enfermedades y leyendas inalcanzables; se entrecruza con memorias de malones, malocas, secuestros de cautivas, ataques militares, zanjas, líneas de fortines, pactos incumplidos y algunos intentos pacíficos de soluciones al problema.

En el contexto histórico de las campañas del desierto que llevaron al genocidio y apropiación territorial, en la expresión teatral que elegimos para analizar[1], se pueden leer, en filigrana, las voces de la historia y de la «literatura de fronteras», como la denomina David Viñas (1983), en el texto ya citado, desde el diario de Pigafetta, en el siglo XVI, hasta las producciones actuales de ficción y ensayísticas, incluida la poesía de escritores patagónicos.

En el siglo XIX, la Argentina se pensaba como un país blanco, mito al que María Sáenz Quesada denomina la «raíz negada». Buenos Aires era la ciudad y, al mismo tiempo, el país. Con una mirada eurocéntrica, Buenos Aires se soñaba como la París de Sudamérica. Es ya un lugar común afirmar que los argentinos descendemos de los barcos. Recordemos que, hacia 1914, el 30% de los residentes eran nacidos en Europa o hijos de europeos. Se desconocía un componente del fundamento de nuestra nacionalidad aportado por los pueblos originarios (Lojo, 2011). La presencia indígena, los procesos de mestizaje producían el rechazo de una realidad que se convertiría en violencia interétnica, en realidad, iniciada desde hace mucho tiempo, pero que recrudece.

[1] Este trabajo y la recopilación de autores y obras seleccionadas ha podido ser posible gracias a la colaboración del dramaturgo argentino, de conocida trayectoria, Mauricio Kartún, quien me envió algunas de las obras de los que habían sido sus alumnos en seminarios, y de un Ciclo de teatro leído realizado en La Plata, al que fui invitada a asistir. Organizado por Roxana Aramburú y el grupo *El Faldón*, un grupo cultural que se conformó en 2002 y en 2007, comenzó a funcionar en el Centro Cultural Estación Provincial de la misma ciudad. La propuesta del Ciclo estaba inscripta en el entramado histórico, y el eje que lo aglutinaba era la Campaña al Desierto; sobre todo, querían dejar en claro que el objetivo de esa Campaña era obtener el dominio territorial de la Pampa y la Patagonia oriental, tierras hasta entonces habitadas por mapuches, tehuelches y ranqueles. Parece importante destacar que la convocatoria instaló un campo de reflexión y que, como expresa Marx, el arte no solo construye un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para ese objeto. El arte crea al espectador, no uno sino varios sujetos para el mismo objeto.

El espacio se incorpora a lo discursivo para situar a la ciudad como sinónimo de la civilización, y al desierto, ocupado por seres que la niegan. Este Desierto con mayúscula se construye como un lugar «vacío», lo que equivale a una ausencia de vida humana occidental. También se ha semantizado con los significados de «tierra incógnita», «zona desconocida», «región salvaje», «fin de la tierra habitada», «territorio inexplorado». Recordemos la frase de Sarmiento en el *Facundo* (1997, p. 39): «El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, y se le insinúa en las entrañas…». Allí reside el mal, marca la frontera entre lo humano y lo inhumano, por esa razón, hay que poblarlo y, para ello, es necesario el exterminio de sus habitantes originarios. El concepto de alteridad hace a la diferencia cultural y geográfica entre el «ellos» y el «nosotros», estableciendo de manera arbitraria, expresa Edward Said en *Orientalismo* (1990), un espacio familiar y otro que no lo es (Dávilo & Gotta, 2000).

Es por esto que, en 1879, el General Roca, Ministro de Guerra durante el gobierno de Nicolás Avellaneda (1874-1880), emprende una campaña militar al sur del país, la pampa argentina, que desemboca en un genocidio: se exterminan las etnias mapuches-tehuelches, más de cuatro mil, más de diez mil, se toman prisioneros y se los arranca de sus culturas. Más de cuarenta y dos millones de hectáreas son repartidas entre oficiales, políticos y familiares de Roca, y dan origen al latifundio.

La negación del Otro diferente, considerado como «bárbaro», su consiguiente eliminación y la apropiación de tierras no hacen más que actualizar la actitud de los españoles del siglo XVI, su postura colonialista y de conquista agresiva. Ya con anterioridad, había habido otras expediciones encabezadas por Rauch (1826-1827), Rosas (1833-1834), Mitre (1855-1858) y antes de 1878 se habían concretado 23 entradas al territorio indígena. Los Comandantes Levalle y Villegas habían eliminado y hecho prisioneros a cinco mil ciento sesenta y un indígenas. Cuando Roca realiza su campaña con fines electoralistas y llega a Choele-Choel, los indígenas, atacados por otras columnas, ya estaban deshechos y no resultaban una amenaza. La historia no oficial lo considera solamente «un paseo».

Múltiples textos narrativos y algunas obras teatrales reproducen, interpretan y representan este pasado argentino conflictivo. Expresiones que dan cuenta de la ilusión referencial, de la imposibilidad de la presencia plena de la historia, del documento, en fin, de la «verdad» y que se erigen como versiones subjetivas,

productos de diferentes modos de ver. Son las producciones discursivas las que van a dar cuenta de las distintas experiencias históricas relacionadas con la memoria y que constituyen lo que Dalmaroni y Rogers (2009) denominan «textos de la memoria». Puntualizan, remitiéndose a Terry Eagleton, que la misma memoria es un texto: un tejido diverso y proliferante de «conceptos y palabras además de historias, predisposiciones, imágenes e impulsos» (Dalmaroni & Rogers, 2009, p. 12), caracterizados por su inestabilidad y continuo hacerse. Los retornos al pasado funcionan como espacios de decibilidad, según Ana María Zubieta (2008), que deben ser colmados. Existe un corpus escrito, en el que la imaginación selecciona, organiza y elabora datos para interpretar el pasado de un modo que nunca es neutro ni transparente. La escritura «impone» una realidad y no a la inversa, afirmaba Juan José Saer (1997), porque la realidad, al ser esencialmente inestable, solo puede ser apresada a través de la escritura. El Arte, incluida la Literatura, es un lugar para aprender a pensar, ayuda a comprender las grandes encrucijadas de la sociedad. Según Chartier, los historiadores, en la actualidad, saben que el conocimiento que producen no es más que una de las modalidades de la relación que las sociedades mantienen con el pasado. Agrega este autor que las obras de ficción, y le añadimos las obras de teatro, al menos algunas de ellas, y la memoria histórica, sea colectiva o individual, también dan una presencia al pasado a veces, o a menudo, más poderosa que la que establecen los libros de Historia. Para La Capra (2005), quien ha realizado una investigación crítica sobre el trauma provocado por la Shoá y sus efectos postraumáticos, la Literatura tiene mucho que enseñarle a la Historia. Posee una capacidad transformadora de la realidad, aunque más que ofrecer respuestas con frecuencia crea angustiosos interrogantes. También J. Rancière (2002) ha teorizado la relación entre ficción y la relación de los hechos, y afirma que las fronteras entre ambos se difuminan. El teatro construye un espacio para la memoria cultural, y recicla materiales recibidos de la historia, del mito y de las leyendas.

Bálsamo

Maite Aranzábal produce *Bálsamo* (2007) como una vivencia sobre el efecto de la conquista del Desierto en soldados y aborígenes. Un ejercicio de lectura permite leer sobreimpresas ambas conquistas. Desde una perspectiva general no mimética, con algunas aproximaciones a datos reales, elige como ámbito de su obra: General Roca, provincia de Río Negro, en la Patagonia. Allí habitaban,

habitan, los mapuches, gente de la tierra (mapu: tierra, che: persona, gente), es decir nativos. Este gentilicio engloba muchos otros: en primer lugar el de «araucano», que es la denominación con la que los reconoció el conquistador blanco cuando llegó a América; otra denominación es la de «indios pampas». En 1821, se produce la «mapuchización» de los tehuelches, quienes son derrotados por los mapuches en Choele-Choel. Su territorio en la Argentina se extendía, durante los siglos XVI y XIX, a casi toda la Patagonia: la región de Cuyo, sur de Córdoba, desde Río Cuarto, Santa Fe y toda la provincia de Buenos Aires. Su lengua, el «mapuzungún», era ágrafa y significaba «lengua de la tierra».

La palabra malón viene de «malocan», así llamaban a las incursiones violentas que los blancos hacían en territorios indígenas, desde la llegada de los españoles a América hasta la Campaña del Desierto. Con la instalación de los blancos en tierras que no eran suyas, la cacería de ganado por parte de los mapuches comenzó a llamarse robo, saqueo, malón. Protagonizaron más de tres siglos de enconadas luchas en defensa de su tierra (Lobos, 2008).

El nombre original de General Roca, ámbito donde aproximadamente se desarrolla la obra, está ubicado al noroeste de la Patagonia, en la provincia de Río Negro. Es la segunda ciudad más grande de la provincia, luego de Bariloche y la sexta de la Patagonia. Antes de la Conquista, se llamaba Fisque Menuco (Pantano frío). Allí el 1.° de septiembre de 1879, el Coronel Lorenzo Vintter estableció un Fuerte al que bautizó «General Roca». Maite Aranzábal[2] escribió *Bálsamo*, entre finales de 2003 y principios de 2004, y fue estrenada en abril de 2007, dirigida por Ana Alvarado[3] en el «Teatro del Pueblo». Los intérpretes fueron Julieta Vallina, Guillermo Arengo y Román Lamas.

La obra[4] que está estructurada en diez escenas o flashes, tres personajes, varios objetos, un cuerpo sin cabeza y una voz en *off*, recrea escenas en que vencedores

[2] Actriz, directora y dramaturga. Hizo estudios de Formación de *Clown* y múltiples espectáculos centrados en esta temática. Estudió con Roberto Cossa, Ricardo Monti, Mauricio Kartun, Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Patricia Suarez. Tuvo una beca del Instituto Nacional de teatro para dramaturgia con Mauricio Kartun (2001) y, en 2003, concretó su perfeccionamiento con el mismo director. Ha dictado numerosos cursos y talleres en la Argentina y en el extranjero.

[3] Ana Alvarado es Licenciada en Artes Visuales. Su tesis fue *El Objeto de las Vanguardias del Siglo XX en el Teatro Argentino Post-dictadura*. Intérprete, directora y autora teatral, docente de Teatro de Objetos y Dirección teatral. Pertenece al grupo de titiriteros del Teatro Gral. San Martín. Fundadora junto a Daniel Veronese de *El Periférico de Objetos*. Ha recibido numerosos premios y ha participado en festivales de teatro y títeres en Europa, Oceanía y América. Actualmente coordina el segundo ciclo de la «Genealogía del Objeto» junto a Caro Ruy.

[4] Enviada por Maite Aranzábal por intermedio de Mauricio Kartun.

y vencidos, convertidos en momias dentro de vitrinas, el Cacique Cushamen y el General de la Serna, cobran vida ante la solicitud de la museóloga. Verónica García llega a un solitario lugar del sur, alejado del mundo para hacerse cargo de la dirección de un museo que funciona como vehículo de la memoria y, simultáneamente, como espacio de los restos de la historia. En sus vitrinas se clasifican las especies, las momias y los cráneos indígenas. El título de la obra se relaciona con la vida personal de la protagonista que llega a ese confín del mundo, desahuciada del amor y de los hombres, y quiere purgarse y encontrar un bálsamo para sus penas: «Una purga, un bálsamo. Después de un tiempo dicen los cherokees se empieza a ver adentro» (Aranzábal, p. 5). Aranzábal (correspondencia personal, 2010) explica que una crisis personal es el disparador de la pieza, y que su inmersión en la escritura se remonta a su deseo de que esta funcionara como vía de escape.

La percepción de la dramaturga, que se condensa en el epígrafe de este trabajo, unida a su experiencia personal, funciona, si seguimos a Mauricio Kartun (2006), como una reflexión sobre el teatro, como un todo indivisible entre imagen literaria e imagen visual que se convierte en un microcosmos en equilibrio. Los fantasmas del pasado, los habitantes de los sueños, recuerdos de la propia vida, promovidos por la imaginación se transforman en movimiento constante.

El Espacio Dramático

Varios espacios se configuran en la obra a modo de un entramado que no sigue una secuencia lógica y continua. Podríamos señalar, por un lado el ámbito «íntimo» o personal de Verónica García, en el que la mujer se recluye rodeada de sus objetos personales: la mesita con el velador, el termo, el mate, el reducto donde fuma y anda en camisón, donde puede hablar con una amiga o con su «otro yo». Allí conocemos qué le pasa a ella en su vida privada, su «yo misma», sus fracasos con los hombres, sus historias. Desde este lugar, se desprende la temática de género que abordaremos más adelante.

La construcción del espacio del museo, escenario privilegiado de la obra, no es casual. Allí la mujer se desempeña en su rol de funcionaria, recibe al público, lee las tarjetas identificatorias de las muestras expuestas, mira fotos y donde es más fuerte la sensación de la escritora, de que está todo reseco y no circula la memoria porque está congelada. Su versión de la historia funciona a contrapelo de la oficial, aquella que le contaron cuando era chica. La museóloga

se apropia de ese espacio muerto, desolado, cubierto de polvo perenne, al que ninguna limpieza podría hacer frente. Allí encuentra un mundo que reinventa para conjurar el dolor. Como explicita Ana Alvarado completando la vivencia de la dramaturga:

> El museo me interesa mucho como mundo poético. Me interesó pensar a través de esta obra, sobre los restos de la historia que guardan los museos provinciales y sobre cómo los visitantes se relacionan con esos lugares. Los museos argentinos, sobre todo los del interior, exhiben objetos muy diferentes entre sí. Como no tenemos un pasado demasiado remoto, los museos van sumando testimonios que no se sabe si son en verdad probatorios de eventos significativos, y finalmente el museo termina siendo una colección de cualquier cosa. También recordé los museos de mi infancia, en Luján o Areco, donde los muñecos de cera daban una impresión ambigua de muerte o de vida (Alvarado, 2010).

Andreas Huyssen, crítico cultural y literario, contextualiza sus reflexiones en el giro hacia el pasado con el surgimiento de la memoria como preocupación central de la cultura y la política de la sociedad occidental. El foco de atención parece haberse concentrado en lo que denomina «pretéritos presentes» (Huyssen, 2007). El mundo se está «musealizando», observa que la meta es el recuerdo total y todos nosotros desempeñamos un papel en este proceso. Esa obsesión por la memoria cristalizada en el museo esconde, opina el ensayista, un intenso pánico público al olvido. Pero ya Freud nos había enseñado que memoria y olvido están indisolublemente ligados uno al otro, que la primera no es sino otra forma de olvido.

Muchos restos, objetos de la cultura indígena, momias y esqueletos fueron a parar a los museos, pero también seres humanos vivientes que habían pertenecido a etnias poderosas, caciques y sus mujeres e hijas fueron puestos a trabajar en lugares subalternos en estos museos.

En el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, hasta hace poco tiempo, eran expuestas en vitrinas, como piezas de colección, los cráneos del Cacique Inakayal, de Margarita Foyel, su hija, Tafa, una ona de Tierra del Fuego, Maishkensis, una joven yamana. El 24 de agosto de 1888, en las escalinatas del museo, el cacique, desnudo, hizo un ritual al sol y se dejó caer. Se cree que se suicidó. Allí había mil cráneos de gente de su comunidad, ochenta esqueletos armados y diez mil más guardados en un depósito. Un informe de la Secretaría de Cultura relata que una vez tomado prisionero, el Cacique Inakayal, en la Campaña al Desierto, fue confinado en la base militar del Tigre y luego el Perito Moreno lo llevó a La Plata, donde prestó servicios de mayordomía y servidumbre. Esta historia del Cacique Inakayal, que está mencionado en la

obra, puede funcionar como caso testigo. Recordemos que Estanislao Zeballos tenía una colección de trescientos cráneos de indígenas.

El debate sobre la exhibición de restos humanos se instaló en 2005 cuando el Museo de Alta Montaña de Salta decidió exponer al público los cuerpos de tres chicos sacrificados por incas hace quinientos años. En 2006, en el Museo de La Plata, los restos fueron retirados y se conservan en una sala especial, en el subsuelo, a la que el público no puede acceder. Ahora falta restituir definitivamente a la comunidad mapuche de Tecka el cráneo que completaría las partes del cuerpo entregadas en 1994 (Bañez, 2007, 2008; Lonkopan, 2008). Cuando Maite Aranzábal escribe *Bálsamo,* todavía no habían comenzado los debates referidos. Sus personajes aun están en las vitrinas, incluso en algún momento de la obra ella queda dentro de una.

El espacio del desierto en el cual está inserto el museo es repetidamente aludido por los personajes: «Desierto decían porque no había un alma… alguien como ellos, claro» (Aranzábal, p. 15). «No hay un charuto, un I Ching, un horóscopo chino a cien mil leguas a la redonda… ni un kiosco, un supermercado, un Cyber… […] estamos caminando en el Infierno… cómo es que vine a parar acá… cómo es que vengo a parar acá todo el tiempo» (pp. 7-8).

Las siguientes palabras citadas del Cacique muestran la contrapartida de la concepción de desierto, la relatividad según el punto de vista que se adopta: antes no era, ahora sí. «Ya no hay nada. Antes había gente, pero ahora ya no. Guananuco, avestruces había. Ahora sí que es el desierto. Ahora sí» (Aranzábal, p. 7).

Dice la protagonista: «… un viento… Adónde mierda vine a parar… Lo peor cuando sale el sol. Un frío… Una cosa es contarlo, otra sentirlo. Que te lo cuenten, pero otra cosa es la escarcha, el hielo, el vapor que mana como nube, te volvés invisible…» (Aranzábal, p. 5).

Frío, nieve, la obra termina desoladoramente en un lugar muerto donde solo corre un viento furioso.

Podríamos relacionar *Bálsamo* con el concepto ya mencionado de David Viñas (1983) por el que se caracterizaría el texto como «literatura de frontera», término que aplicado a esta obra podría abarcar los intercambios simbólicos producidos en un espacio semiotizado, al cual ya nos hemos referido antes, y que aquí se relaciona con la historia de la Conquista del Desierto, la oposición ciudad-desierto, civilización-barbarie, hombre-mujer y la frontera con la locura.

Las vitrinas, espacios simbólicos por excelencia, funcionan como lugares disparadores del pasado. El Cacique Cushamen y el General de la Serna son

los representantes de indígenas y militares. Cuerpos momificados que cobran vida, recrean en la obra los enfrentamientos de la historia y además, funcionan en calidad de hombres. Para ciertos sectores de la sociedad el más atrayente es el indio muerto, opina Marcelo Valko, aquel que se conserva en los museos. Es el preferido por los académicos, es un tema que da prestigio, es el que está en la repisa, inmóvil, quieto, sin el menor atisbo de movimiento, el que se puede etiquetar y permanece en el estante donde se lo rotula: habitaban, creían, cazaban, comían. Son los habitantes de una vitrina, la autentificación de una presencia (Valko, 2011). En *Bálsamo*, tanto el Cacique como el General están dentro de las vitrinas, pero la magia del teatro consigue darles vida, movimiento y palabra.

El espacio del género cobra gran importancia porque atraviesa a la mujer, a la museóloga, desde sus historias pasadas hasta su experiencia con las momias. Así se ponen en contacto el ámbito privado con el del museo y su repercusión simbólica. Desde una perspectiva de género, la autora deposita en su personaje femenino la problemática de una mujer desilusionada de los hombres que se han vuelto «desconfiables»:

> Soy una mujer que no evoluciona. ¿Evolucionar? ¿En qué dirección? Estoy aturdida de indicaciones y el resultado está a la vista. Que después de una y otra relación una aprendería de una vez cómo era la cosa, creía mamá. Vos siempre digna, me decía. Y yo anduve arrastrándome en los yuyos, raspándome con metales carcomidos. Creía en mí, que le pondría pantuflas al marido en casa para toda la vida (Pausa) Y las que hacen las princesas apestan en ataúdes de cristal y nadie viene a rescatarlas. Ni siquiera sapos, de príncipes (Aranzábal, p. 16).

Verónica García repite con las momias su relación con lo masculino. Se encuentra entre dos hombres que la disputan: se convierte en una cautiva de momias. Es humillada y maltratada por ambos y vuelve a recibir el mismo trato que siente que recibió con anterioridad por otros hombres, a los cuales menciona: Ricardo, Micki, Tony y los embarazos sufridos como frutos de esas relaciones. El General toma con ella el té en tazas de porcelana del museo, le regala un collar, pero luego la arrastra de este mismo collar con la intención de apropiarse de ella para que cumpla un papel decorativo en la casa solariega, tocando el piano. Se evidencia su rol de dominador, pues se conduce con la mujer-objeto de la misma manera como se lo hacía con los esclavos, con violencia. También podemos leer aquí el trato que los militares daban a las presas durante la dictadura militar, a quienes, a veces, las vestían con los mejores vestidos y joyas, las llevaban a los mejores restaurantes y conducían de vuelta a su prisión para proseguir con los tormentos (cfr. Valenzuela, 1998). «Dios y yo somos amigos» dice el General de

manera sanguinaria, «Este es un país de hombres» (Aranzábal, pp. 9-10). A su vez, el Cacique la toma como cautiva, la arrastra por la cabellera y ambos protagonizan una danza erótica. La trata con violencia, le inflige golpes, hasta le llega a quebrar una costilla. En esta frontera lábil que en cualquier momento cambia de lugar simbólico, las mujeres son asediadas tanto por el milico como por el indio. Volviendo a Homi Bhabha, la frontera aparece menos como una delimitación que como el lugar donde se dirimen, entre el «adentro» y el «afuera», las formas de hibridación, el ineludible territorio de las mezclas y las interinfluencias.

Resulta oportuno recordar que el tema de la cautiva, «ese cuerpo que atraviesa una frontera» como dice Cristina Iglesia (*apud* Duby, G. & Perrot, M., 1993), se ubica en el origen mismo de la conquista rioplatense. La cautiva es el símbolo del no lugar, de la no pertenencia. Si es rescatada solo puede exhibir la mancha del contacto con lo impuro. También es una extranjera, ya sea en el trayecto de ida donde es otra entre los otros, tanto como de vuelta será siempre distinta a sus antiguos iguales.

En *Historia del Descubrimiento, Conquista y Población del Río de Plata*, escrita en 1612 y publicada en 1835 con el nombre de *La Argentina Manuscrita*, su autor, un historiador americano y mestizo, Ruy Díaz de Guzmán (1558-1629), relata, desde el punto de vista español, el robo de una mujer española del Fuerte Sancti Spiritu (fundado en 1527, por la expedición de Sebastián Caboto, en la confluencia del río Carcarañá y el Coronda) por el indio timbú Mangoré, enamorado de ella. Este episodio, considerado mítico y ficcional puesto que no se ha podido encontrar documentación sobre él, está inserto en la crónica en el «Libro I» de *La Argentina Manuscrita*. En este relato, un mito blanco y cristiano, los conquistadores definen el espacio americano como propio y al indio como violador de la frontera. Sin embargo, podemos pensar con María Rosa Lojo (2007), en una inversión del circuito del cautiverio, dado que si tenemos en cuenta las circunstancias biográficas del autor en referencia a su abuelo Diego de Irala, gobernador del «Paraíso de Mahoma» en Asunción, este tenía un harén de mujeres indígenas a quienes llamaba «criadas» pese al reconocimiento y legitimación de sus múltiples hijos, entre ellos a la madre de Ruy. El mestizaje se torna imposible y es impedido por la muerte.

En la actualidad, algunas obras de teatro abordan el tema del desierto, la frontera y el tráfico de cautivas entre el aquí y el allá, entre el nosotros y el ellos. Dos obras construyen el espacio del fortín en la frontera: *Jardín y Desierto* (2007)[5] de

[5] Primer Premio «Armando Discépolo» del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

Nestor Mallach y la obra de un autor rosarino *El Difuntito* (1976)[6] de Leonel Giacometto[7]. Ambas suceden en el siglo XIX en el Sur. En el plano de la ficción, podemos citar «La historia del Guerrero y la Cautiva» (1949) de Borges, *Ema la Cautiva* (1981) de César Aira, *El Entenado* (1982) de Saer, *Fuegia* (1991) de Belgrano Rawson, *La Tierra del Fuego* (1998) de Silvia Iparaguirre, *Los Cautivos* (2000) de Martín Kohan, *Los que Llegamos Más Lejos* (2002) de Leopoldo Brizuela, *Finisterre* (2005) de María Rosa Lojo, para mencionar solo algunos[8].

En los últimos años, se ha instalado una perspectiva diferente sobre la cautiva: ella siente atracción por el indio, lo ama y no quiere abandonarlo. En *La Lengua del Malón* (2004) de Guillermo Saccomanno, se trata de una pasión desenfrenada hacia un indio que le permite a la mujer blanca experimentar nuevos caminos del erotismo y en *El Revés de las Lágrimas* (2004) de Cristina Loza, la cautiva ama a un indio que la respeta y la quiere. El «otro» en estas ficciones es cada vez él «mismo». Ya en 1860, Eduarda Mansilla, hermana de Lucio, escribe una Lucía Miranda, en donde esta mujer desea al indígena, pero no puede poner este sentimiento en palabras. Luego en 1869, en *Pablo o la Vida en las Pampas*, escrita originalmente en francés por la misma autora, se menciona a una cautiva que rechaza el rescate ofrecido por su esposo porque prefiere quedarse con su nuevo marido indígena.

En *Bálsamo* la mujer es maltratada por igual por ambos hombres. La protagonista va nombrando mujeres indígenas: Pire Malén, doncella de nieve, quien canta detrás de una cortina de terciopelo rojo porque no debía vérsele el rostro oscuro y llevaba una máscara. También menciona a Margarita Foyel, Edith de las Pampas, Rafaela Ishton Tial, la última ona de Ushuaia. La museóloga se va «indianizando», si se me permite el neologismo, se pinta el rostro con arcilla, mientras habla sobre los hombres: «Siempre que pueden están en guerra. Se consideran los mejores. Si no logran someterte, te torturan. En cuanto pueden te abandonan. Preferiría puro sexo, sometimiento animal» (Aranzábal, p. 16).

> Solo ellos están autorizados a mostrarse en su necesidad animal…¿Vos nunca sentiste esa patita encima?… Yo sí. Soslayadas de la ronca ensoñación de los hombres que fuman en los salones del mundo, mientras debíamos permanecer frente a nuestros bordados, desbordados de orgasmos clitorianos. Yo sí me

[6] Obra ganadora de Teatro por la Identidad Rosario 2009, dirigida por Cacho Palma en el Teatro del Rayo.

[7] Ambas obras fueron incluidas en el trabajo de mi autoría (2011). También se incluyeron: *Tierra Adentro* de Roxana Aramburú y *Lucio Victorio Mansilla* de Ariel Barchilón.

[8] Debo a la escritora María Rosa Lojo en «Sin Fronteras» (2011) algunas referencias e ideas para este trabajo.

> acuerdo. Rodeadas de monjas policías. Encima me acuerdo: una canasta de flores punto arroz y punto cruz (Aranzábal, p. 12).

Distintos tiempos y espacios se entrecruzan en la obra para romper con un devenir ordenado o sucesivo. La recreación del viaje está continuamente incrustado en el desarrollo de la obra y se vuelve cada tanto a las circunstancias de ese trayecto. El aire era denso, irrespirable, sirven el desayuno, pasan películas, ella llega a esta desolación después de treinta y ocho horas de viaje. Es una actualización del «viaje tierra adentro» y, al mismo tiempo, una búsqueda de valores que parecen depositados en el Sur.

El espacio referencial consigna datos de la época de la Campaña al Desierto y sus consecuencias, el de la contemporaneidad: la museóloga menciona las matanzas de indígenas a partir de las fotos que mira. Resulta interesante recordar que el retratista Antonio Pozzo acompañó al General Roca durante la campaña en calidad de Fotógrafo Oficial del Gobierno.

Existe una colección de cincuenta fotografías en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. Estas fotos son las que seguramente contempla y describe. En ellas, se registra el itinerario entre Carhué y Choele-Choel, y solo cuatro del total representan grupo de indios «amigos» y prisioneros. Se resalta, en la percepción del espacio, panorámicas en las que se ve el vacío que debe ser llenado. Son imágenes estáticas, tranquilas, donde no aparecen muertos ni heridos, ni batallas, sino una «guerra limpia», según los comentaristas Héctor Alimonda y Juan Ferguson (2004, pp. 1-28), sin crueldades, ordenada y eficaz.

También puede ser que la mujer esté contemplando la colección de fotos que existen en el Museo Vintter de General Roca. Ella escribe una de las referencias de las fotos que dice así: «Radiante mañana junto al Río Negro, las tropas del ejército al mando del General Roca festejan con un asado la matanza de 1313 indios», y el General completa con una frase: «… 5 caciques prisioneros, un cacique muerto, ….1271 indios de lanza prisioneros, 10.513 indios de chusma prisioneros, 1049 reducidos… 14.152 bajas» (Aranzábal, pp. 11-12).

Asimismo se mencionan los sufrimientos de los negros del batallón de cazadores que volvían hechos pedazos sin calzado, negros helados, comidos los pies.

Se vale de otros tipos de registros textuales, como un informativo sobre la cantidad de pobladores de las distintas etnias en el país, los recuerdos sanguinarios del General, la protesta por el robo de tierras. El Cacique dice: «Linda tierra para morir la que dio el gobierno, agüita no hay» (Aranzábal, p. 7),

y el General le expresa: «Te costará 10 dólares pasar. Y tendrás que conseguir permiso oficial. Impuesto por cruzar mi propiedad» (Aranzábal, p. 11).

La museóloga, ya sea por soledad, por incomprensión, en ese proceso de «indianización» en el que habla y canta en lengua, danza, se va enloqueciendo. Provoca un incendio al prender fuego una pira que ha hecho con objetos y momias. Una voz en *off* da un comunicado con un informe de lo sucedido. La cabeza de la mujer, enterrada en la arena, termina disertando en un absurdo discurso sobre la mojarra. Sin embargo, esta mención posee un simbolismo muy claro, porque las mojarras, en el Río Negro, se extinguieron o quedan muy pocas, y son nada más que una metáfora de la extinción de los indígenas, de la fauna y de ella, que es un ser en extinción. Lo único que perdura es el viento furioso del desierto.

En la estética no realista de la obra, estos personajes son sucesiva y alternativamente momias y personas, vivos y muertos, pasan de la inmovilidad a la vida activa y viceversa, y participan en un intercambio de identidades. Incluso sus vestimentas revelan por momentos estas transformaciones. Las didascalias señalan que el Cacique viste la chaqueta militar del general, anteojos negros redonditos y un *quepi*. A su vez, el General está en cueros. La protagonista es museóloga y cautiva, blanca e india, momia, está viva y muerta. En un momento, se sienta en el piso, empieza a realizar un movimiento pendular con las piernas cruzadas, la mirada baja y canta en telúrico. Ella establece una relación surreal con los objetos expuestos en el museo. La diseminación del sentido impide cualquier intento de fijeza, no hay un relato único, el significado fluye, se difumina. Existe por tanto una proliferación de significados, de huellas. Como el rizoma de Deleuze, forma un conjunto de galerías que pueden conformar un laberinto. El espectáculo, como afirma Veronese (Alvarado, 2007), se convierte en una máquina de producir sentidos. Se lo reconoce así como un teatro de marcas postmodernas.

Texto Espectacular[9]

La puesta en escena que realiza Ana Alvarado mantiene y profundiza la micropoética del texto. Constituye un teatro ni completamente de objetos ni enteramente de actores, como lo define Alvarado, teatro de texto pero no de personajes, donde lo siniestro impera, teatro antinatural, teatro en el que todos

[9] Agradezco a Ana Alvarado la entrevista personal que me brindó en Buenos Aires (2010) y el posterior envío de la puesta en escena en un DVD. También agradezco la contribución sobre el Texto Espectacular de la crítica teatral Clide Tello, quien me dedicó su tiempo y sus sugerencias.

los lenguajes en escena cobran una importancia pareja[10] (Alvarado, 2007). Recoge elementos del mundo de la empiria, de lo extratextual, de lo histórico y los entrelaza con los del mundo poético. La Directora otorga vida a los objetos inanimados sin llegar a reemplazar al actor.

La tarea de Alvarado consiste en leer el texto dramático, darle su propia interpretación y crear un sistema autónomo. Lo que exhibe hace imaginable y representable los conflictos, contradicciones y tensiones que están presentes en la obra escrita y los distribuye y acomoda de una manera personal. Subrayamos que la puesta en escena es una tarea de creación, pues a partir de su lectura construye un texto nuevo. El sentido en la puesta está sintetizado, comprimido y privilegia el subtexto político-social por sobre los otros planos.

Verónica García manipula los personajes-momias como si fueran títeres. Regula sus desplazamientos y tiempos: «Atención… Basta, te vas para atrás…» (Aranzábal, 2007) maneja las palabras del General con una cuerdita que tiene en la boca y que hace difícil la comprensión de su lenguaje. Una pantalla proyecta una filmación que simplifica y complejiza simultáneamente la puesta, sobre todo en lo referente al desdoblamiento de la imagen de la mujer: ella misma, mujer que disputan los hombres, Directora del Museo, india.

Utiliza dispositivos concretos, los armoniza y crea un espacio teatral en el escenario por medio de múltiples signos: del actor, música, sonidos, coreografía, ruidos, vestuario, luces, escenografía, proyecciones, objetos. No todos los espacios del texto dramático están representados en escena. Por ejemplo, el territorio del desierto solo queda en las palabras. El ámbito privado se incluye en el del museo y ambos se amplifican por medio de la proyección de un video, donde se ve lo que no se ve en escena, por ejemplo, el episodio del incendio. El lugar de las vitrinas es un logro de la dirección, dado que cuando se abren, el sonido del pasado llena de magia la escena. La danza ritual que mantienen el cacique y la mujer tiene un ritmo *in crescendo* que va marcado por los golpes de los pies en el suelo. La escena es invadida por galopes, gritos en lengua, tiros de remington y órdenes militares, a los que siguen momentos de calma. En general, el espacio es resignificado, indagado poéticamente.

La dialéctica sujeto-objeto cobra una gran importancia. Un fusil que es disparado varias veces, unas flechas, la manipulación de orejas con sentido metonímico, el lenguaje que en boca del General no dice indios sino «negros de

[10] Allí define al Teatro de Objetos como una relectura del arte objetal y continuadora de la tradición vanguardista del dadaísmo de Duchamp, del objeto kantoriano, de las experiencias de Beuyes y del trabajo de artistas de los años '50 y '60 en la Argentina.

mierda», apuntan a un entrecruzamiento e hibridación de mensajes. El militar del siglo XIX termina siendo el de la Dictadura y su gesto de engalanar y pasear a las cautivas es el mismo. Los negros de la Campaña del Desierto equivalen a los correntinos de la Guerra de las Malvinas. Aunque los temas no se explicitan, no hay un relato claro, ni un sentido único.

El General camina sobre grandes cubos que dificultan sus movimientos que son pesados y lentos. Por contraposición, el Cacique, que no está caracterizado como tal, es pura agilidad. Si bien el primero lleva su uniforme alusivo, el Cacique está desrealizado. Recordemos que Tadeusz Kantor, el más importante artífice del traslado del objeto dadá a la escena, rechaza el naturalismo tanto en los objetos y escenografía como en la interpretación actoral. El concepto de decorado desaparece.

Tanto el texto dramático como el espectacular comienzan con el relato que recrea una metáfora de la lucha entre dos pterodontes mientras recibe a los visitantes del museo. En la escena final de la puesta, la cabeza de la museóloga aparece en una caja de vidrio mientras ella está sentada a su lado, de espaldas y encorvada. Ambas escenas se cierran con la voz en *off*.

Como expresa Jorge Dubatti (2003), la generación de los artistas de la post-dictadura está fuertemente atravesada por las secuelas que dejó en el campo cultural, la dictadura militar. La temática encarnada en la escena posee varios sentidos: la parodia, el absurdo, el sinsentido, y lo patético. Estos recursos y procedimientos construyen la obra. Hay una parodia de los distintos géneros que se entrecruzan en el recorrido de *Bálsamo*, como los cuentos infantiles sobre princesas, el discurso de los comunicados, el informe y el lenguaje visual de las fotografías. Los otros recursos ya fueron señalados al analizar el texto.

Múltiples obras de teatro abordan la temática que nos ocupa. En Río Negro, tuvo lugar en 2006 un Encuentro Regional de Teatro. En estas obras, la capacidad de resiliencia, es decir, el poder construir en condiciones de adversidad, ha llevado a los creadores a organizarse en cooperativas de trabajo (Dubatti, 2007). También en La Plata, Roxana Aramburú y el grupo *El Faldón* organizaron en octubre de 2010, un ciclo de teatro en el Centro Cultural donde se presentaron obras de la mencionada dramaturga y de Ariel Barchilón, Nelson Mallach, Diana Amiana, todos sobre la misma temática.

Si pensamos en los mapuches hoy, destacamos que se concentran sobre todo en Neuquén, Río Negro y Chubut. Otras formas de agresión se manifiestan en la actualidad en la venta indiscriminada de millones de hectáreas en la Patagonia

a grandes empresas multinacionales o a «ricos y famosos». Muchas de estas tierras, consideradas fiscales por el Estado, son reivindicadas por los mapuches como su propiedad ancestral. Lagos enteros son enajenados por la propiedad privada. Lo mismo sucede con otros pueblos originarios, como los «quom» que están tratando de que se reconozcan sus derechos.

La base epistemológica de *Bálsamo* permite articular el mundo de la empiria (lo extratextual) que remite a la historia y los mundos poéticos intratextuales (cfr. Dubatti, 2006). Los «fantasmas» de la Historia cobran vida en escena, para recrear, a través de su relación con los objetos, la acción, los conflictos, el lenguaje teatral y la inclusión del diálogo con otros géneros, la visión ideológica del episodio de La Conquista del Desierto (1879) y, en filigrana, el escenario de la Conquista Española y sobreimpresa a ambas conquistas, por un efecto de lectura, alusiones a la Dictadura Militar. Las cautivas de ambos lados bien pueden remitir a las cautivas del Proceso, muchas desaparecidas y otras que tuvieron la suerte de sobrevivir, y que han podido contar su historia (cfr. Partnoy, 2006; Pérez, 2006; Sillato, 2006; Beguán, Kozameh & Echarte, 2006).

La capacidad de resiliencia, es decir el poder de construir alternativas en condiciones de adversidad[11], ha canalizado por medio de la discursividad teatral, la memoria del pasado y, al mismo tiempo, construye una advertencia activa sobre un presente en el que los diferentes modos de apropiación y despojo de los pueblos indígenas en la Argentina actual, son aun un problema que es necesario resolver. Estas obras de teatro mencionadas y otras de ficción son en su versión contrahegemónica, la contrapartida del relato oficial instalado en el eje civilización-barbarie, ambas expresiones discursivas contribuyen a construir la identidad de la Nación Argentina.

Me gustaría terminar con un fragmento de un poema de Juan Gelman:

> Lobo Amarillo se sentó y dijo:
> «los blancos contaron solo un lado de las cosas»
> «contaron para su placer»
> «contaron mucho que no es verdad»
> «solamente lo mejor que hicieron y solamente lo peor que los
> indios hicieron el hombre blanco contó» (1997, vv. 1-6).

[11] En la Patagonia, sobre todo en Neuquén y Río Negro, esta capacidad de resiliencia ha llevado a conformar cooperativas de trabajo para la producción de obras teatrales, y se creó un lugar propio en la cartografía teatral del país, sin pasar por Buenos Aires. Podemos mencionar al grupo *Atacados* (Neuquén Capital), grupo *Humo Negro* (San Martín de los Andes), grupo *Papa-Puré* (General Roca) y la *Cooperativa La Hormiga Circular* (Alto Valle de Río Negro) mencionados en Dubatti (2007).

Referencias Bibliográficas

Aletta de Sylvas, G. (2010). La ficción: espacio simbólico de la ausencia en la novela argentina contemporánea. *Amerika*. Recuperado 13 abr. 2011 de: http://amerika.revues.org/1177

Aletta de Sylvas, G. (2011). *El otro desierto. Teatro y memoria*. Ponencia en las VI Jornadas Nacionales de Espacio, Memoria e Identidad, Universidad Nacional de Rosario, mesa 5: «Las formas y estilos narrativas de la memoria» coordinada por Eduardo Hourcade, Mario Gluck y Graciela Aletta de Sylvas.

Aletta de Sylvas, G. (2011). Memoria para armar. *A Contracorriente, 8, 3*. Recuperado 13 abr. 2011 de: www.ncsu.edu/acontracorriente

Alimonda, H. & Fergusson, J. (2004). La Producción del Desierto. Las Imágenes de la Campaña al Desierto Argentino contra los Indios, 1879. *Revista Chilena de Antropología Visual*, *4*, 1-28.

Alvarado, A. (2007). *El Objeto de las Vanguardias del Siglo XX en el Teatro Argentino Post-dictadura*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.

Alvarado, A. (entrevista personal con Aletta de Sylvas, G., 7 de mayo de 2010, Buenos Aires).

Aramburú, R. (2009). *Ultimamente vencidos*. Obra inédita.

Aranzábal, M. (2007). *Bálsamo*. Obra inédita.

Aranzábal, M. (correspondencia personal con Aletta de Sylvas, G., del 5 al 20 de mayo de 2010).

Aranzábal, M. (entrevista personal con Aletta de Sylvas, G., 7 de mayo de 2010, Buenos Aires).

Bañez, F. (2007, 20 de mayo). Identifican restos del cacique Inakayal. *Diario Hoy*. Buenos Aires. Recuperado 13 abr. 2011 de: www.diariohoy.net/accion-verNota-id-466148-fecha-2007.05.20

Bañez, F. (2008, 21 de septiembre). Las momias ocultas del Museo. *Diario El Día*. La Plata. Recuperado 13 abr. 2011 de: www.eldia.com.ar/catalogo/20080921/informaciongeneral0.htm

Barchilón, A. (2002). *Tablas de sangre*. Obra inédita.

Barchilón, A. (2005). *Paisaje después de la batalla*. Obra inédita.

Barchilón, A. (2005). *Lucio V. Mansilla*. Obra inédita.

Bayer, O. (2010). El libro para el gran debate histórico. En M. Valko. *Pedagogía de la desmemoria*. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.

Beguán, V. *et alt*. (2006). *Nosotras, presas políticas: obra colectiva de 112 prisioneras políticas entre 1974 y 1983*. Buenos Aires: Nuestra América.

Bhabha, H. (Comp.). (1990). *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo xxi.

Dalmaroni, M. & Rogers, G. (2009). *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. La Plata: Universidad de La Plata.

Dávilo, B. & Gotta, C. (2000). *El bárbaro, el desierto, la civilización. Representaciones de la alteridad en la literatura de frontera de la Patagonia y el Chaco durante el siglo* xviii. Rosario: UNR.

Dubatti, J. (2003). *Micropoéticas y subjetividad en la escena de Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

Dubatti, J. (2006). *Henrik Ibsen y las Estructuras del Drama Moderno*. Buenos Aires: Colihue.

Dubatti, J. (2007). Cada cual atiende a su juego. *Revista Nómada*, *1, 3*.

Duby, G. & Perrot, M. (1993). La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera. *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna* (Tomo iii). Madrid: Taurus.

Gelman, J. (1997). *Interrupciones I*. Buenos Aires: Seix Barral.

Giacometto, L. (2010). *El Difuntito*. Obra inédita.

Huyssen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. Buenos Aires: FCE.

Kaminsky, A. (2008). *Stories for a nation*. Minneapolis: University of Minnesota.

Kartun, M. (2006). *Escritos, 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue.

La Capra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lobos, O. (2008). *Los Mapuches*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Lojo, M. R. (2007). *Eduarda Mansilla: Lucía Miranda. (1860)*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert

Lojo, M. R. (2011, 16 de enero). Sin fronteras. *Página 12*. Buenos Aires.

Lonkopan, M. (2008, 27 de julio). La última prisión del Lonko Inkayal. Recuperado 13 abr. 2011 de: http:/originariosenquetren.blogspot.com

Loza, C. (2007). *El Revés de las Lágrimas*. Buenos Aires: Emecé.

Mallach, N. (2007). *Jardín y desierto*. Obra inédita.

Partnoy, A. M. (2006). *La escuelita*. Caribe Sur: Editor La Bohemia.

Pérez, A. (2006). *Aguafuertes del Exilio*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín.

Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca y Centro de Arte Salamanca.

Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

Saccomanno, G. (2004). *La Lengua del Malón*. Buenos Aires: Planeta.

Said, E. (1990). *Orientalismo*. Madrid: Al Quibla Ensayo.

Sarmiento, D. F. (2007). *Facundo*. Buenos Aires: Booket.

Sillato, M. C. & Sillato, C. (2006). *Diálogos de amor contra el silencio: memorias de prisión, sueños de libertad (Rosario-Buenos Aires, 1977 a 1981)*. Córdoba (Argentina): Alción.

Torre, C. (2010). *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto*. Buenos Aires: Prometeo.

Torre, C. (2011). *El otro desierto de la Nación Argentina. Antología de narrativa expedicionaria*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Valenzuela, L. (1998). Simetrías. En *Cuentos Completos y Uno Más*. México: Alfaguara.

Valko, M. (correspondencia personal con Aletta de Sylvas, G., 18 de octubre de 2011).

Viñas, D. (1983). *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Walther, C. (1970). *La conquista del desierto. Síntesis histórica de los principales sucesos ocurridos y operaciones militares realizados en la Pampa y Patagonia contra los indios. (1527-1885)*. Buenos Aires: Eudeba.

Zubieta, A. M. (Comp.) (2008). *De Memoria*. Buenos Aires: Eudeba.

Traviatas que Cantan Habaneras y Faustos que Tocan Tambor. Parodias Operísticas en la Cuba Decimonónica

Irina Bajini*

Nota del Editor

La autora del presente artículo propone una contribución para la inserción de este género teatral cubano en los enfoques culturales de actualidad, reactualizando el tema y colocándolo en las coordenadas de los debates, particularmente, poscoloniales.

Resumen: Si la transformación de una pieza teatral en ópera lírica es ya de por sí un ejemplo de hibridización, la metamorfosis «bufa» y cubana, a finales del siglo XIX, de dos obras maestras de la tradición musical europea *Traviata* de Giuseppe Verdi y *Faust* de Gounod se presenta como un verdadero ejemplo de ruptura de cánones estéticos, lo que permite suponer la existencia de un contraste entre la retórica del colonizado y la del colonizador, no solo en Cuba sino en todo el continente americano.
Un estudio sobre la recepción del espectáculo europeo en los teatros cubanos de la segunda mitad del siglo XIX, que es la que llevé a cabo en el marco de un proyecto de investigación patrocinado por la cátedra de Literatura Hispanoamericana de la Università degli studi di Milano, en 2007 y 2008, impone una reflexión sobre el concepto de traducción, porque la transformación paródica de un espectáculo musical la ópera lírica italiana o el *grand-ópera* francés en zarzuela española y comedia bufa cubana puede verse también como la traducción de un modelo cultural en un modelo lingüístico.
Palabras clave: bufos habaneros, parodia, ópera italiana, zarzuela, comedia cubana, *Traviata, Fausto.*

Abstract: *If the transformation of a play into a grand opera is an example of hybridization, the Cuban «bufa» metamorphosis of two masterpieces of the European musical tradition —Traviata by Giuseppe Verdi and Faust by Gounod— of the end of the XIX century is an appropriate example of the break with any aesthetic canons, which allows to assume the existence of a contrast between the rhetoric of colonized and colonizer not only in Cuba but in all of the American continent.*

* Investigadora y Profesora agregada de Literatura Hispanoamericana y Culturas Hispanófonas en la Università degli studi di Milano, Italia. Correo electrónico: Irina.Bajini@unimi.it
Fecha de recepción: 24-09-2011. Fecha de aceptación: 06-12-2011.
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 63-74.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

The research on the reception of the European stage show in the Cuban theaters during the second half of the XIX century, which I carried out in the frame of a research project patronized by the chair of Hispano-American Literature of the Università degli Studi di Milano in 2007 and 2008, requires a reflection on the concept of translation: as a matter of fact the parodic transformation of a musical show —the Italian grand opera or the French grand-opera— into the Spanish zarzuela and the Cuban comedy can be also considered as the translation of a cultural model into a linguistic model.
Keywords: *Havana bufos, parody, italian opera, zarzuela, cuban comedy,* Traviata, Fausto.

Si es verdad que desde la Antigüedad Clásica siempre se ha considerado como parodia a una composición literaria o musical que deforma en sentido cómico o grotesco el estilo de un autor o el contenido de una obra, me parece legítimo afirmar que los dos ejemplos que voy a considerar en este artículo —la deformación del mito de Fausto y la criollización de la trágica historia de una prostituta francesa— son el resultado de una deconstrucción del modelo a través de su traducción recontextualizada, donde por traducción se entiende, según la escuela semiótica, cualquier intento de traslado de contenidos entre dos códigos culturales diferentes (Lefevère, 1990; Osimo, 2002).

El 10 de octubre de 1868, cuando en Cuba se dio el alzamiento que significó el comienzo de las luchas por la creación del Estado nacional, ya se conocía muy bien y se apreciaba muchísimo la ópera, especialmente, la italiana. El *melodramma* había hecho su irrupción en el siglo anterior con la ópera *Didone abbandonata* —el 12 de octubre de 1776, en el Coliseo de La Habana— y, a partir de aquel momento, el género se fue haciendo habitual para los habaneros, al punto que, según informa Riné Leal (1980), hacia la década de 1830, constituía su principal medio de distracción; y el caso de Marietta Gazzaniga, soprano verdiana, objeto de delirante veneración, nos induce a pensar que se trataba de una verdadera pasión compartida más que de una simple moda pasajera:

> Cuando la cantante hizo su aparición, una lluvia de poemas escritos en seda y papel de colores, flores y hasta pájaros y palomas cayeron sobre la actriz, mientras se escuchaba una ovación ensordecedora… Al final, mientras de la bambalina descendía una interminable sucesión de monedas de oro, una niña vestida de ángel en medio de telares iluminados al fuego rojo avanzó para coronar a la cantante con un[a] diadema de oro (Leal, 1975, pp. 410-411).

Para comprender un movimiento teatral esencialmente cubano como el de los *bufos habaneros*, que hizo su aparición en 1868, y se oponía con piezas cómicas

enriquecidas de obras musicales criollas a los espectáculos extranjeros más en boga, es decir, a la ópera italiana y a la zarzuela española, hay que remontarse a su modelo próximo, que es el de los «bufos madrileños», encabezados por Francisco Arderíus (Alier, 2002). Este último —que, antes de volverse empresario de éxito, había sido pianista de café y compositor ocasional—, durante un viaje a París, en 1866, había quedado sorprendido ante la vitalidad de las operetas y óperas cómicas de Jacques Offenbach en el *Théâtre des Bouffes Parisiens*, y se le ocurrió aprovechar la idea para el público madrileño. Lo que pretendía Arderíus era presentar, a la manera del compositor francés, los temas mitológicos y clásicos, por ejemplo, la historia de Elena de Troya o el mito de Orfeo, reducidos a «pura chacota burlesca, no exenta de sátira social» (Martín Moreno, 1992, p. 52). La fórmula arraigó rápidamente en Madrid, gracias también al hecho de que en los dos países se vivía un malestar político y social parecido, y existía cierta correspondencia entre el régimen de Napoleón III y el de Isabel II, próximo a su fin.

El debut de los *bufos habaneros*, compañía que en sus inicios fue dirigida por el actor y autor Pancho Fernández, se dio de forma extraordinariamente exitosa el 31 de mayo de 1868. Al ser influidos de manera directa en su nacimiento, como ya se ha dicho, por los bufos madrileños, este grupo de actores se inspiraba, sin dudas, en los *minstrels shows* norteamericanos que, entre 1860 y 1865, habían visitado La Habana. Sin embargo, a la desenfadada fórmula satírica y musical española y estadounidense, se le había añadido un elemento humano nuevo y original: los personajes locales —gallegos tacaños, mulatas «sandungueras», chinos hambrientos, muchachas «impuras»—, incluyendo también a los negros, desde los arlequinescos y bondadosos «negritos» hasta los tenebrosos «brujos» o «ñáñigos», con una serie de importantes consecuencias en relación con situaciones y temas, con preocupaciones sociales y hasta en lo referente a su expresión lingüística. Los nuevos bufos —que al proponer creaciones populacheras alternativas a la estética teatral dominante, en pocos meses, se multiplicaron en toda la isla hasta formar ocho compañías— triunfan, como bien ha sido sintetizado por Riné Leal (1980), precisamente «porque recogen elementos de la nacionalidad cubana» (p. 75).

La cubanía de estos nuevos cómicos —es decir, su principal razón de éxito— es evidente no solo en la creación de enredos directamente relacionados con la actualidad y el problema racial, sino en el empleo sistemático de géneros musicales de raíz negra o «guajira» —la rumba, el guaguancó, la décima

campesina, la guaracha y el danzón, con la necesaria participación de una gran variedad de instrumentos de percusión, casi siempre ausentes de las orquestas oficiales— que a ningún dramaturgo precedente se le hubiera ocurrido incluir en el escenario. A esto hay que añadir el uso teatral de un idioma distinto del elevado y literario, una lengua llena de distorsiones negras, gallegas, asturianas, chinas, campesinas que se diferencia del español de la metrópoli y contribuye a la definición de la identidad cultural de la nación (Leal, 1986).

Los bufos, al tener cierta independencia de expresión —porque vivían muy bien de su trabajo y no se veían obligados a pactar compromisos con los empresarios teatrales—, se transformaron casi sin quererlo en portavoces de «lo cubano» justo al comienzo de la guerra por la Independencia, y chocaban con las autoridades coloniales de una forma extremadamente seria: el 21 de enero de 1869, desde las candilejas del teatro Villanueva, donde actuaba la compañía de Pancho Fernández, alguien dio un «viva a Céspedes», y esta fue la chispa que provocó una serie de tumultos que acabaron en un tiroteo con consecuencias dramáticas. Las autoridades mandaron cerrar el teatro y los bufos se vieron obligados a exilarse a México y los Estados Unidos.

El regreso de los artistas al terminar la guerra, diez años después, significó otra temporada de triunfos con salas de teatro siempre llenas, con una ampliación de estructuras y temas, y mayor politización a favor del autonomismo, escenografías ricas y espectaculares, partituras musicales más complejas y la definición de un verdadero estilo «bufo» de actuación, dirigido por Miguel Salas, otro actor y empresario de gran talento.

Al amparo de Salas, Ignacio Sarachaga —cronista respetado, figura de la sociedad elegante que se codeaba con Julián del Casal en cuanto compañeros de redacción de la revista *La Habana elegante* y en el desprecio por la colonia— se dedica a escribir parodias y piezas teatrales llenas de personajes humildes, en defensa de lo nacional frente a lo extranjero (Leal, 1990).

En casi toda su obra, cuantitativamente modesta debido a su muerte bastante prematura (falleció a los cuarenta y ocho años, había nacido en La Habana en 1852), pero muy significativa, este hombre de letras asume la música como el factor definitorio de lo cubano. Ya desde el principio lo hace introduciendo en las piezas números musicales directa o indirectamente relacionados con la componente negra y mulata de la sociedad. No se trata con exactitud de una defensa o de una abierta citación de la música de los esclavos y de sus cantos «en lengua» (que pertenecían a un área cultural y religiosa todavía

secreta y vedada a los blancos); es significativo, sin embargo, que las diferentes situaciones de baile —que, desde principios del siglo XIX, constituían la diversión preferida de los criollos— sean representadas de manera corriente, así como sus artífices (cantadores, músicos, tamboreros), que aparecen en escena sin matices caricaturescos.

Es muy evidente, en cambio, que las preocupaciones de Sarachaga no eran filosóficas, sino muy concretas y relativas a la contingencia política y social cubana. En efecto, si este autor, en 1896, decidió escribir una parodia en un acto y seis cuadros, *Mefistófeles*, directamente inspirada en un personaje tan complejo como Fausto, no lo hizo para hacer hincapié en su «sed de ciencia y de vida», sino porque el elemento fantástico y ultraterrenal de la fábula en su conjunto —que por cierto el público cubano conocía bien en las anteriores versiones europeas serias y cómicas— se prestaba a la creación de una pieza algo espectacular y pirotécnica, en cierta relación estética con la *zarzuela de magia* española del siglo XVIII.

No deja de ser sorprendente, en su escueta sencillez, la primera acotación de la obra: *Fausto prepara su brujería* (Sarachaga, 1990, p. 148). En estas cuatro palabras, se encierra un mundo irónicamente opuesto al del Fausto tradicional. El protagonista de la parodia de Sarachaga es un viejo *brujo* que engaña al prójimo con prácticas supersticiosas. Pertenece al submundo barriotero y es de raza negra, aunque no se diga nunca, porque es impensable que un blanco en el siglo XIX conociera los rezos y rituales «en lengua» necesarios para ejercer la brujería. Su desesperación, que lo lleva a invocar al diablo, no se debe a reflexiones filosóficas, sino a la tremenda envidia que siente por unos jóvenes que bailan la conga. En seguida, se le presenta un viejo con «cara de pimiento morrón» (Sarachaga, 1990, p. 148), el propio Mefistófeles, que con un gesto mágico hace aparecer la imagen de Margarita, por lo que Fausto se muestra muy agradecido. Dada la situación, a Mefistófeles no le cuesta mucho trabajo convencer a Fausto para que firme el famoso pacto.

Para que Fausto pueda seducir con toda comodidad a Margarita, Mefistófeles tiene que entretener a Marta, negra y fea, anunciándole que su marido, Mateo Jorobitis, acaba de morir de un ataque de «cólico miserere beriberi» (Sarachaga, 1990, p. 160). La mujer, asquerosa como «vomitivo de hipecacuana» (Sarachaga, 1990, p. 160), se enamora perdidamente de Mefistófeles, y esta situación favorece diálogos de abierta comicidad.

Los demás personajes, Siebel y Valentín, mantienen cierta cercanía con su modelo francés, aunque el contexto cubano transforme a Valentín en un guapo

de arrabal, en un bravucón que al recibir la estocada mortal por mano de Fausto, grita: «Ay, socorro que me han rajado! ¡Cojan agujas de cañamazo y cósanme el ojal que me han abierto…!» (Sarachaga, 1990, p. 160).

Llamativo es el cinismo de Margarita, que después de preguntarse si el hermano habrá muerto, se prepara para comer su ajiaco de boda; y grande, sin embargo, es el susto de todos los comensales cuando, al destapar la sopera, se aparece la cabeza de Valentín, que tacha a su hermana de desprestigiada y mala mujer, y a Fausto de asesino.

La escena final, «iluminada de rojo vivo y con decoración alegórica» (Sarachaga, 1990, p. 165), es la más espectacular de la obra, al igual que en el *Mefistofele* de Boito y en el *Faust* de Gounod. Mefistófeles vuelve al infierno seguido por «dos amigos deliciosos, grandes pecadores» (Sarachaga, 1990, p. 165), que bajan del cielo en un globo aerostático. Marta, en cambio, llega de una forma aún más original, a través de una especie de paracaídas.

Desde luego, es indudable el carácter desacralizador contenido en este desenlace, donde los tres pecadores, lejos de arrepentirse, deciden buscar amparo entre los diablos para huir de la justicia terrenal.

Muchas, en la obra, son las alusiones al mundo negro, sea a través de la presencia de números musicales de matriz africana, como la conga y el yambú, sea en la caracterización física de Marta, más «totí» que «flor de ébano» y definida por Siebel de la siguiente forma:

> Eso debe ser cuestión de narices; como que es un poco chata, le gustan los olores fuertes. ¡Qué lástima que el Ayuntamiento no la haya elegido para composición de las cloacas! ¡Marta! ¡Marta! Con esa nariz tan privilegiada, tú hubieras llegado a ser un buen empleado de la Sección de Higiene (Sarachaga, 1990, p. 163).

Se trata, sin embargo, de un desprecio bondadoso que no incluye un real y fuerte juicio moral de matiz racista.

Frecuentes, también, son las alusiones contemporáneas que contribuyen a reforzar el aspecto costumbrista de este *Mefistófeles*. «¿Usted vino por telégrafos?» (Sarachaga, 1990, p. 146), pregunta Fausto a Mefistófeles, sorprendido por la rapidez de su llegada, mientras que la poción mágica que devuelve la juventud a Fausto es una mezcla de bebidas alcohólicas a la moda bautizada Maspatán, en la que destacan el nacional ron Bacardí, el español Anís del Mono y el francés anisete. Finalmente, cuando Marta, al saberse viuda, se desmaya entre los brazos de Mefistófeles, este exclama: «La fortuna es que el fotógrafo de *La Caricatura* —revista de la época— no anda por estos barrios» (Sarachaga, 1990, p. 153).

Desde el principio, la música autóctona parece insinuarse con el objetivo de poner en tela de juicio la tradición europea. Efectivamente, el *Mefistófeles* de Sarachaga es una zarzuela muy singular, puesto que no comprende piezas originales de autor (cubano o extranjero), sino números famosos del repertorio culto y popular ya bien conocidos por el público. En esta parodia, asistimos a un desfile musical de congas, danzones, habaneras, guarachas, canciones y rumbas que sugiere un acercamiento de Sarachaga a la estética de los espectáculos de revista que, de allí en más, triunfarán en el teatro Alhambra de La Habana.

Otro aspecto evidente de este *Mefistófeles* es que el modelo lingüístico alto y artificioso de los anteriores libretos europeos se transforma en vernáculo. Todos los personajes se expresan empleando modismos cubanos, aunque no de forma evidente como en otras piezas del repertorio bufo, donde en especial los personajes negros se expresan en un español gramaticalmente incorrecto y caracterizado por la presencia abundante de oclusivas sonoras, términos «en lengua», neologismos pseudoafricanos. Aquí, el empleo del *español bozal* (Civantos, 2005) se da solo en ocasiones («Tú quié cambiá?» (Sarachaga, 1990, p. 151), pregunta Mefistófeles a Fausto); sin embargo, abundan los juegos de palabras, el empleo de americanismos antillanos, y las alusiones a refranes y dichos populares que contribuyen a crear una atmósfera cómica cercana al vodevil, como por ejemplo: «¡Qué cara de cherna ciguata tiene!» (Sarachaga, 1990, p. 151); «¿Habrá largado el piojo?» (Sarachaga, 1990, p. 165); «Esta mujer tan sabrosona… Está de arranca pescuezo» (Sarachaga, 1990, p. 147).

Si el *Faust* de Gounod había tenido éxito en Cuba a pesar del carácter erudito de su libreto y de su música algo fría, el «bel canto italiano», con sus arias fáciles de recordar como boleros y grandes enredos de amor y muerte, estaba destinado a triunfar.

Gracias al estudio completo sobre la presencia de las óperas de Verdi en Cuba de Enrique Río Prado (2001) sabemos que el estreno cubano de la *Traviata* fue el 29 de diciembre de 1856, en el Gran Teatro Tacón de La Habana. La compañía, compuesta por cantantes italianos y una «prima donna» francesa, la célebre soprano Anna de Lagrange, venía de una larga gira por América, y en el mismo teatro, cuatro días antes, había representado *Trovatore*.

Prescindiendo de las reseñas de las críticas, algunas en contra, otras a favor de la calidad de la música, es interesante subrayar cómo este acontecimiento llegó a influir en las costumbres sociales. Pronto en Cuba, por ejemplo, empezó a

usarse el término «violeta» o «traviata» como sinónimo de prostituta, y aumentó la popularidad de la ópera el hecho de que su segunda gran intérprete fuera la diva Marietta Gazzaniga, que presentó una nueva versión de la *Traviata* el 30 de enero de 1858. Las dos versiones paródicas por mí analizadas se realizan, por lo menos, veinte años después.

En *Traviata* o *La dama de las clavellinas*, parodia bufo-catedrática en un acto y prosa, escrita por el autor santiaguero José Tamayo y luego refundida por Miguel Salas —que la vio representada en los escenarios de Santiago de Cuba, en 1879—, los conflictos sociales y raciales se hacen patentes a través de un enredo sencillo que solo de lejos recuerda a Dumas. En efecto, la dama de las clavellinas, prostituta de color, vive en un apartamento de cierto lujo, trata de asumir las modas europeas no solo en lo artístico, sino en lo gastronómico (a través de un proceso sincrético donde la ópera italiana se une al danzón, y los plátanos y el quimbombó se cocinan «a la andaluza» y «a la vizcaína»), con lo que aspira al rango de Señora del Viejo Mundo. En la fiesta refinada y musical organizada por su cumpleaños participan dos de sus pretendientes: Tragabolas, negro «catedrático» con mucho dinero y deseo de ascenso social —«dice que ha estudiado en París de Francia; pero yo creo que donde ha estudiado Literatura es en el país de Ceiba Mocha» (Leal, 1982, p. 327), declara nuestra «Traviata» entre risas— y Eduardo, «mulatico claro color de crema» (Leal, 1982, p. 328) cuyo padre sueña casar con una extranjera para «blanquear» a la familia. En la pieza, aparecen algunos ingredientes de la *Traviata* verdiana, como el brindis del primer acto y el pedido de Germond (que en este caso se llama Concho) para que Margarita renuncie al amor de su hijo, hasta llegar a la transformación del aria *Addio del passato* en:

> Addío, mulatico mío,
> addío para siempre,
> para siempre addío.
> Perdona a tu negra mona,
> porque es inocente
> en esta ocasión (Leal, 1982, p. 335).

En el caso de *La dama de las clavellinas*, sin embargo, el motivo de la enfermedad se transforma en lúdica ingesta. La protagonista —tras la decepción amorosa— se refugia en la comida y no resiste la tentación de comerse un plato de criollísimo (y africanísimo) quimbombó que le sienta mal. El médico sugiere un remedio eficaz: un danzón, gracias al cual nuestra dama se recupera milagrosamente y obtiene además la mano de Eduardo.

Margarito o el Traviato, segunda pieza que se conserva en el Fondo Coronado de la Biblioteca de la Universidad Central de Las Villas (y de la cual existe una edición crítica a mi cuidado) lleva como fecha de impresión el 1892. Su autor, José Domingo Barberá, mientras que se encapricha en mantenerse pegado a la estructura del libreto italiano —siguiendo las mismas acotaciones— subvierte por completo el género, e invierte las relaciones de poder entre los dos protagonistas. Alfredo, en consecuencia, el joven rico que en la ópera de Verdi (y anteriormente en la novela de Dumas) se pierde por una prostituta de rango, se transforma aquí en Alfreda, mujer pudiente y enamorada de Margarito, hombre vago y solo interesado en su dinero.

La acción se desarrolla en un salón madrileño, con un criado gallego que representa el papel de gracioso, muchas alusiones a Cuba y una constante parodia del romanticismo novelesco, la cual llega a su apoteosis en el famoso brindis de Violetta, *Libiam ne' lieti calici…,* que en el escenario cubano se trasforma en:

> ¡Querer a un pollo lánguido
> que mira con ternura
> y enamorado apura
> la copa del placer.
> Querer a un pollo escuálido
> que á este se parece
> dicha es que no merece
> si siente una mujer! (Bajini, 2009, p. 162).

Por lo demás, asistimos a una sistemática subversión de los papeles originales: en vez de un «padre Germont», hay una «baronesa de los Tomares», subtenienta casada con un militar de las tropas dominicanas, y la tisis de Violetta Valery se reduce a ciertos «dolores de pie», que Margarito inventa para quedarse a solas con Alfreda, aunque no faltan alusiones metatextuales directas al modelo original:

> ALFREDA: Ya no tardaré en cantar
> aquello de la Traviata
> aquel hermoso final
> prendi quest'è tua imagine (Bajini, 2009, p. 182).
> TOMASA: Oiga un momento doctor
> me parece recordar
> que la Traviata se muere
> en cuanto llega el final (Bajini, 2009, p. 185).

Siempre del santiaguero José Tamayo es *Caneca,* zarzuela bufa en un acto y cuatro cuadros, con varios mulatos y negros, y un personaje gallego. En este caso, el protagonista de esta pieza, parodia del *Trovatore* de Giuseppe Verdi,

no es el galán Juan Felipe sino su criado, el borracho Caneca, que siendo blanco enamora a una mulata, reivindicando su derecho a amarla más allá de los prejuicios raciales, como se ve en la escena tercera:

PASTORA: Pero Caneca: ¿tú no ves que eso no puede ser? ¡Ten en cuenta la color!
CANECA: ¿Cómo la color?
PASTORA: ¡Claro! Yo soy una mulata callejera y tú eres un hombre blanco.
CANECA: ¿Y eso qué tiene que ver? Yo estoy en peores condiciones que tú;
y eso de la color se queda bueno para las bebidas, por ejemplo:
para distinguir la ginebra del aceite de San Jacobo (Tamayo, c. 1879, s. d.).

La mulata Pastora es en realidad prometida a Juan Felipe (el *trovatore*), cuya madre, que es negra, termina en la cárcel por culpa de un sereno corrupto (en el teatro de los bufos abundan los celadores sobornables). Su hijo corre a salvarla y, curiosamente, empieza a hablar en italiano:

¡Madre infeliche
Corro a salvarte
Si no te salvo
Peor para tí! (Tamayo, c. 1879, s. d.).

Sin embargo, el malvado sereno Fintorera, que también desea a Pastora, logra meter preso al trovador, y le paga a Caneca para que lo ayude en su conquista. A partir de este momento, se impone, como verdadera protagonista de la historia, la joven mulata, quien al quejarse de la difícil situación en que se encuentra su amado no cita un verso de ópera sino casi literalmente a Calderón de la Barca:

PASTORA: ¡Apurar cielos pretendo
ya que me tratáis así
¿Qué delito cometí
contra vosotros mintiendo? (Tamayo, c. 1879, s. d.).

Fintorera le promete sacar a Juan Felipe de la cárcel a cambio de su amor y Pastora finge aceptar, pero enseguida, declara que se está muriendo porque acaba de envenenarse.

Caneca se brinda para curar a Pastora con su aguardiente, pero los demás optan por llamar a un médico chino que, por supuesto, resulta ser un charlatán. Y así la pieza termina con el triunfo de la mulata, a quien todo el mundo felicita por su sagacidad:

CORO: Y cuando suena la rumba
tiqui tiqui tiqui ta,
como baila la mulata,

¡valgame Dios, camará!
Cuando la mulata baila
es azúcar y no más
no más no más
que mulata tan salá (Tamayo, c. 1879, s. d.).

Conclusiones

La fiebre operística que arrasó la capital cubana y hasta la oriental Santiago en la segunda mitad del siglo xix, unida al gran éxito popular de los cantantes italianos, desde Marietta Gazzaniga, objeto de devoción fanática, hasta Enrico Caruso, debe interpretarse a la luz de las específicas condiciones históricas de Cuba. En efecto, con la intensificación del conflicto anticolonial, la ópera italiana, con sus coros patrióticos y sus anhelos libertarios (pensemos en *Nabucco*, en *Ernani* o también en *I Lombardi alla Prima Crociata* de Giuseppe Verdi), podía percibirse como una alternativa no solo estética sino ideológica a la música española, un poco como había pasado en el *Risorgimento* italiano, cuando dar viva a Verdi significaba auspiciar la independencia nacional.

Sin embargo, la atracción fatal por un espectáculo de extraordinaria fuerza emotiva, frecuentemente preferido a la zarzuela, no impedía a los artistas de una nación próxima a la independencia y al público de estos, afirmar con orgullo criollo su particular idiosincrasia, al definir las relaciones con los modelos europeos en términos de autonomía y no de imitación.

De acuerdo con la reflexión moderna de la relación entre literaturas periféricas y centrales, tal como ha sido planteado por quienes se ocupan de literaturas latinoamericanas en clave postcolonial (De Toro, 2001; García Canclini, 2001), me parece que estos primeros ejemplos de peculiar modificación del canon operístico en tierra cubana permiten suponer la existencia de un contraste entre la estética del colonizado y la del colonizador, lo que podría seguirse investigando a través del análisis de otras parodias criollas de óperas no solo en Cuba sino, por ejemplo, en el área rioplatense y, particularmente, en Buenos Aires, que desde finales del siglo xix se transformó en etapa obligada en las giras artísticas de sopranos y tenores italianos (Bajini, 2011).

Referencias Bibliográficas

Alier, R. (2002). *La zarzuela*. Barcelona: Ma non troppo.

Bajini, I. (2009). *Tutto nel mondo è burla. Melomanía y orgullo nacional en el teatro cubano de los bufos*. Venezia: Mazzanti.

Bajini, I. (2011). Arriva un bastimento carico di artisti. Sulle tracce della cultura italiana nella Buenos Aires del Centenario. *RiMe*, *6*, 265-286.

Civantos, C. (2005). Race/Class/Language: «El Negro» Speaks Cuban Whiteness in the Teatro Bufo. *Latin American Theatre Review*, *39, 1*, 49-70.

De Toro, A. (2004). Hacia una teoría de la cultura de la «hibridez» como sistema científico transrelacional, «transversal» y «transmedial». *Actas del XIV Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*. Newark.: Juan de la Cuesta.

García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

Leal, R. (1975). *La selva oscura* (Tomo I). La Habana: Arte y Literatura.

Leal, R. (1980). *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Letras Cubanas.

Leal, R. (Ed.). (1982). *Antología del teatro bufo del siglo XIX* (Tomo I). La Habana: Letras Cubanas.

Leal, R. (Ed.). (1986). *Teatro del siglo XIX*. La Habana: Letras Cubanas.

Lefevère, A. (1990). *Translation, History and Culture*. Londres-Nueva York: Pinter.

Martín Moreno, A. (1992). *Historia de la música española*. Siglo XVIII (Tomo IV). Madrid: Alianza Música.

Osimo, B. (2002). *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*. Milano: Hoepli.

Río Prado, E. (2001). *Pasión cubana por Giuseppe Verdi*. La Habana: Unión.

Roger, A. (1984). *La Zarzuela*. Madrid: Aedom.

Sarachaga, I. (1990). *Teatro*. La Habana: Letras Cubanas.

Tamayo, J. (c. 1879). *Caneca*. Manuscrito. Cuba: Fondo Coronado, Biblioteca de la Universidad Central de Las Villas.

Pensamiento y Sentimiento en la Obra de Albert Camus: *Révolte*, Reflexión y Evolución

Ana María Llurba*

Nota del Editor

Avalada por una fructífera trayectoria en el estudio de la literatura francesa, la Doctora Llurba realiza en este artículo un peculiar abordaje al concepto de *révolte* en la obra de Camus, y elabora una cuidada reflexión basada, no en el relevamiento sistemático de una o varias teorías literarias, sino en los textos mismos del escritor francés, los cuales entretejen una poética que denuncia el Arte como punto de anclaje de la realidad facetada del alma humana.

Resumen: Para Camus, el Arte es una necesidad vital surgida de «una fuente única que alimenta, toda su vida, lo que es y lo que dice», nacida de impulsos del alma canalizados que dan sustento a sus obras y le permiten conocer y conocerse. La creación es, a su juicio, un largo camino para reencontrar, por los desvíos del arte, «las dos o tres imágenes simples y grandes a las que por primera vez se abrió el corazón», un ejercicio necesario para «construir la obra soñada».
El primer hombre puede considerarse el esbozo de ese sueño, perfilado en la totalidad de sus creaciones y en la evolución de su planteo ético, estructurado sobre la base de conceptos de felicidad, verdad y justicia, asociados a los de libertad y solidaridad. Es nuestra intención señalar las prefiguraciones de ese proyecto en las reflexiones y los escritos anteriores del autor.
Palabras clave: verdad, absurdo, *révolte*, reflexión, dignidad, felicidad, libertad, verdad.

Abstract*: For Camus, Art is a vital necessity arose from «a single source that feeds all his life what he is and what he says», born of impulses of the soul channeled to support their work and let know and meet themselves. Creation is, in his view, a long way to rediscover, through the detours of art, «the two or three simple and large images which was first opened her heart», a necessary exercise to «build the dream work».*
The first man can be seen as the outline of that dream, all outlined in his work and the evolution of ethical wont, structured on the concepts of happiness, truth and justice, associated

* Doctora en Letras por la Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina. Se desempeñó como docente de esta institución hasta el año 2010. Actualmente, es miembro de la SIEY y la AALC, e integra el Consejo Editor de la revista *Textos*, de la Clemsom University. Correo electrónico: amllurba@hotmail.com
Fecha de recepción: 04-05-2011. Fecha de aceptación: 29-06-2011.
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 75-88.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

with freedom and solidarity. It is our intention to point the foreshadowing of that project in the reflections and the author's earlier writings.
Keywords: *indeed, absurd,* révolte*, reflection, dignity, happiness, freedom.*

> *A primera vista, la vida del hombre es más interesante que sus obras. Estas conforman un todo obstinado y tenso. Reina la unidad de espíritu. Hay un soplo único a través de todos esos años. La novela es él.*
> Albert Camus

Hablar de Camus implica hablar de un ser sensitivo y hedonista, de un hombre mediterráneo, amante del sol, de la naturaleza y la belleza física, corporal, para el que los sentidos existen y captan las formas tangibles del mundo; un ser que concibe la vida como algo sagrado, que no se avergüenza de querer ser feliz en este mundo, y es plenamente consciente de que la muerte hace de ese humanismo gozoso un destino; de un ser que no solo piensa, sino que sueña y desea. Es hablar de un hombre reflexivo, visionario e intuitivo, de pensamiento profundo que busca, de cara a la realidad cotidiana, su rostro misterioso; de un hombre que no se aferra ciegamente a una ideología ni a un dogma, sino que, por el contrario, no teme expresar sus dudas e interrogantes en torno al sentido de la vida y la muerte, ni sus pensamientos críticos acerca del mundo contemporáneo, ni cambiar de posición al vislumbrar y denunciar, incansablemente, la mentira de los hombres al sentirse defraudado en sus ideales, hecho que le vale detractores y enemigos, ironías y desprecios: «No sé bien lo que busco, lo nombro con prudencia, me desdigo, me repito, avanzo y retrocedo. Me ordenan dar las palabras, o la palabra, de una vez por todas. Entonces me encabrito…» (Camus, 1965, p. 861).

Hombre que le cuestiona a Dios que no impida a los hombres hacer el mal y que no garantice la inocencia. Un hombre para el que, como señala en *El hombre rebelde*, «Lo importante no es entonces remontarse a la raíz de las cosas; puesto que el mundo es lo que es, hay que saber cómo comportarse, sobre todo cuando uno no cree ni en Dios ni en la razón» (Camus, 1965, p. 1008). Pese a esta declaración categórica, a mi entender, hay en Camus un espíritu profundamente religioso, latente bajo su reiterado rechazo de la existencia de Dios y la negación de una esperanza de vida después de la muerte, y esas manifestaciones son simples expresiones de la angustia que le genera aquello que no puede comprender con el intelecto.

Su existencia está signada por la búsqueda constante de la felicidad para la que, desde niño, cree nacido al hombre. Una felicidad inocente, primigenia, libre de mal y culpa, de allí que sostenga: «Si busco en lo más profundo de mi ser lo que más me marcó toda mi vida, es mi pasión por la felicidad» (Camus, 1985, p. 233), y señale, como reafirmación de su amor a la vida y de su fuerza vital «No tenemos tiempo de ser nosotros mismos. Sólo tenemos tiempo de ser felices» pues «no existe una felicidad sobrehumana ni eternidad fuera de la curva de los días» (Camus, 1962, p. 105).

La idea de alcanzar la felicidad, aquí y ahora, es, en su criterio, un deber del ser para consigo mismo, un deseo que no puede implicar culpa ni remordimiento. A esa busca van unidos el cuestionamiento de una realidad que encuentra absurda y la resistencia a la injusticia, de allí que, en su obra, la posición de resistencia acompañe la denuncia contra la humillación del hombre y apele, insistentemente, a los sentimientos de compasión y solidaridad, al crear, en aquellas, espejos fieles de la condición humana tal como fue vivida por el hombre, en el siglo xx.

Mi visión de Camus es la de un ser pacífico que se opone a los totalitarismos de cualquier signo, que odia y considera innecesarios la violencia, el derramamiento de sangre, la guerra y sus atrocidades, y, en particular, el sacrificio de jóvenes en aras de una futura felicidad soñada. Un escritor solitario, pero empático con aquellos que sufren; un creador que busca plasmar en sus personajes las bajezas y contradicciones de la humanidad, que estima justas sus propuestas y por eso las defiende sin estar convencido por completo de que sean viables o realistas.

Hombre amante de la libertad, solidario para con los desvalidos, comprometido en cuanto tal con su época y con sus semejantes, que intenta, con lucidez y coherencia, indagar y analizar la realidad buscando, penosamente, vivir en y para la verdad:

> Primero, la verdad de lo que uno es. Renunciar a los arreglos. La verdad de lo que es. No usar de ardides con la realidad. Aceptar, entonces su originalidad y su impotencia. […] La verdad es la única fuerza, alegre, inagotable. Si fuéramos capaces de vivir sólo de y para la verdad: energía joven e inmortal en nosotros. El hombre de la verdad no morirá. Todavía un esfuerzo, y no morirá (Camus, 1965, p. 233).

Una persona dispuesta a enfrentar los peligros de la libertad, alcanzar la justicia, y plasmar en sus obras la complejidad de la vida y la constante tensión que nace del confrontar los ideales y sueños personales con la indiferencia social

y lo incierto de nuestro destino, de allí su actualidad y su soledad. Un hombre estoico y amante del arte que nunca renuncia a pensar y que enfrenta y cuestiona la realidad desde una postura lúcida, pero no desde una ideología.

En la obra de Camus, impera una estética organizadora que sigue los lineamientos del pensamiento cartesiano, connatural al espíritu francés, lo que no va en desmedro de su imaginación, fuertemente ligada a la realidad histórica. Su prosa, pulida, mesurada, sobria y pudorosa, de un lenguaje conciso, pero vívido de imágenes y símbolos, propia de un clasicismo actualizado, permite vislumbrar, en el espejo textual, los contradictorios sentimientos subyacentes.

Para Camus, la creación mantiene íntima relación con la existencia del artista pues existe «un manantial señero que alimenta durante toda su vida lo que es y lo que dice», en tanto que la creación «no es más que este largo caminar para encontrar, por los rodeos del arte, las dos o tres imágenes simples y grandes a las que, por primera vez, se abrió el corazón» (Camus, 1962, pp. 45-55) —el sol mediterráneo, la frescura del mar, la soledad y la madre silenciosa y sufriente—, imágenes latentes en la estructura de su obra.

A su juicio, el verdadero arte es:

> testimonio de miseria y grandeza […] de la perpetua tensión entre el dolor la belleza, el amor de los hombres y la locura de la creación, la soledad insoportable y la muchedumbre cansadora, el rechazo y el consentimiento. El artista, para crear, […] debe servirse de esas fuerzas oscuras del hombre. Pero no sin rodearlas de diques […] el día en que el equilibrio entre lo que soy y lo que digo se establezca, ese día, intentaré escribir la obra que sueño. Ella se parecerá a *El revés y el derecho* de una u otra manera, y hablará de una cierta forma de amor (Camus, 1985, p. 13).

La escritura es, para él, un acto de vida pleno que obedece a una misteriosa necesidad de expresión, que le permite vivir «vidas paralelas», dejar huellas de su infancia, multiplicar las «posibilidades de contacto con la realidad», y prestar su voz a otros hombres, a «todos esos hombres silenciosos, que no soportan en el mundo la vida que les toca vivir más que por el recuerdo de breves y libres momentos de felicidad y la esperanza de volver a vivirlos» (Camus, 1958, p. 169), para decir aquello que sienten y que no pueden expresar por sí mismos, hombres que lo apoyarán en tanto se ponga al servicio de la verdad y de la libertad.

Sus escritos —novelas, dramas, ensayos, carnés, diarios, entrevistas y declaraciones— corroboran que: «Hay un tiempo para vivir y un tiempo para

dar testimonio de que se vive. Hay también un tiempo para crear, lo que es natural. Me basta con vivir con todo mi cuerpo y con atestiguar con todo mi corazón» (Camus, 1962, p. 106), al manifestar lo vivido, sus planteos, dudas y reflexiones, nos permite trazar el gráfico de su madurez y su evolución, pues sus huellas han quedado estampadas en ellos, y sus personajes han seguido caminos paralelos a su propio itinerario.

Más allá de las diferencias de estilo, tono y contenido, sus creaciones están ligadas por una persistente y compleja unidad temática en la que se fusionan la *révolte*[1] y el goce de vivir el presente con las cavilaciones sobre la vida, la muerte, la justicia, lo absurdo de la existencia y la búsqueda de la felicidad con la plena conciencia de los límites y miserias de la condición humana.

Sus obras juveniles —*El revés y el derecho, Bodas, El verano*— en las que manifiesta «todo mi reino es de este mundo» (Camus, 1962, pp. 94-95), plasman el pensamiento de un hombre solar, fiel a sí mismo, que se siente parte de la creación, de un ser que «vive con todo su cuerpo» y da testimonio de ello con todo su corazón; de un ser de profunda sensibilidad religiosa —«tengo el sentido de lo sagrado»— que, ejerciendo su libre albedrío, ante la posibilidad de optar entre la felicidad y la vida o la desgracia y la muerte (Deuteronomio xxx, 15) en comunión con la naturaleza, ante la vivencia de que «el mundo es hermoso, y fuera de él no hay salvación alguna», para mitigar su angustiosa soledad, elige ser feliz, y amar:

> Marchamos al encuentro del amor y del deseo. No buscamos lecciones, ni la amarga filosofía que se exige a la grandeza. Fuera del sol, de los besos y de los perfumes salvajes, todos nos parece fútil. En cuanto a mí, no busco el estar solo allí. He ido frecuentemente con los que amaba y leía en sus rasgos la clara sonrisa que tomaba allí el rostro del amor (Camus, 1962, p. 102).

Las prosas poéticas de *Bodas* plasman, en imágenes vívidas, la exaltación de la naturaleza y las complementan con impresiones y meditaciones en torno a la condición humana y la búsqueda de la felicidad. Las historias celebran la unión del hombre con la naturaleza, encarnada, particularmente, en el sol y el mar, y la metáfora *filée* de la unión, que remite a la fusión carnal entre los elementos de la naturaleza misma y a la relación del hombre con esta, transmite el gozo, la alegría de los sentidos y la saciedad alcanzada:

[1] Entiéndase por *révolte*, en el sentido que le da Camus, el de revolverse —término poco frecuente entre nosotros—, enfrentar, rechazar o darse vuelta ante los otros, y no un acto de sedición o rebelión violenta, por eso mantengo la expresión en francés.

> ¡Qué me importa la eternidad! […] Jamás he sentido tanto el desasimiento de mí mismo, a la vez que mi presencia en el mundo. Sí, estoy presente. Y lo que me impresiona en este momento es que no puedo ir más lejos. Como un hombre preso a perpetuidad y al que todo le es presente (Camus, 1962, p. 62).

Camus manifiesta que, para alcanzar la armonía con el mundo y ser feliz, el hombre debe recuperar su esencia, su esencia humana, para liberarse de toda traba física, moral y cultural:

> Yo sé que nunca me aproximaré lo bastante al mundo. Necesito estar desnudo y luego sumergirme en el mar, aún perfumado por las esencias de la tierra, lavar éstas en aquel y anudar sobre mi piel el lazo por el cual suspiran, labio a labio, desde hace tanto, la tierra y el mar (Camus, 1962, p. 65).

Esa unión gozosa en la que no hay abandono de sí, sino conocimiento del otro y de sí mismo, que es contemplación y visión gozosa del amado, fusión diferenciada que permite al hombre descubrir lo esencial a su naturaleza, es una idea que reiterará en *El hombre rebelde* al decir que existe una naturaleza humana, una medida común a todos los hombres.

En *El verano*, manifiesta la sensación de vivir plenamente aunque amenazado: «siempre tuve la impresión de vivir en altamar, amenazado, pero en el corazón de una felicidad regia», en la belleza ardiente del paisaje mediterráneo, de esa naturaleza libre e indiferente a la angustiosa certidumbre de la muerte a la que el ser humano está destinado, pero le basta alcanzar la emoción pura, la plenitud del «instante que se desliza entre los dedos, suspendido en la eternidad, con lo que tiene de perenne y gratificante, al par que fugaz y decepcionante» (Camus, 1962, p. 6) para ser feliz.

Mucho se habla del ateísmo de Camus que, paradójicamente, en su obra y sus declaraciones, hace constante alusión a la divinidad y lo religioso, temática que alude, ataca, soslaya o rodea, pero que no abandona. Camus no niega ni rechaza a Dios. «No creo en Dios, es cierto. Sin embargo no soy ateo», declara en *Le Monde*, el 31 de agosto de 1956, y el 21 de diciembre de 1957, sostiene en *Le Figaro Littéraire*: «Tengo conciencia de lo sagrado, del misterio que hay en el hombre, y no veo por qué no confesaría la emoción que siento ante Cristo y su enseñanza. Tengo preocupaciones cristianas, pero mi naturaleza es pagana» (citado por Lottman, 1978, p. 345).

Sin la fe suficiente para un acercamiento místico, pero consciente de la necesidad de religamiento, Camus, que transita, sin poder dar el salto, la línea sutil que separa la razón de la fe (como señala Kierkegaard en *Temblor y temor*), acuciado por un deseo-voluntad de alcanzar la verdad, reduce lo divino a lo

humano y, con espíritu crítico, indaga la verdad de todo y en todo, a fin de encontrar una respuesta inteligible a las grandes incógnitas del hombre[2].

Esa imagen desdibujada de Dios, ese distanciamiento y la revuelta de algunos de sus personajes puede relacionarse con la carencia de *imago* paterna que no solo da lugar a la estructuración de la imagen de Dios, sino también a la inserción del ser en la cultura.

Este hombre reclama «el derecho a evolucionar» pues sabe que la experiencia humana es un entramado de construcción y destrucción, una tensión constante en busca del equilibrio, una reinvención continua, y traza, en sus escritos, la evolución de su pensamiento, de su madurez. La transformación es notoria y permite señalar diversas etapas en su obra, lo que no obsta para afirmar que apuesta a la dignidad humana, la libertad, la justicia y la rebelión de signo positivo para enfrentar la realidad del mundo.

De las imágenes casi idílicas de sus inicios, de esa etapa solar en la que imperan una vida de goce inocente y despreocupado, plenamente sensual, y el culto de la felicidad, pasa a la etapa del absurdo la que nos presenta la monotonía de una vida carente de valores morales, sin Dios ni expectativas de dicha, sin sentimiento de culpa, signada por el absurdo vital y el sinsentido de la muerte —*El extranjero, El mito de Sísifo, Calígula, El malentendido.* Los paisajes lumínicos se van apagando y los espacios se van cerrando en consonancia con el aislamiento y la angustia de los personajes que, como dice el atormentado Calígula, mueren, como todos los hombres, sin haber sido felices, o en angustiosa soledad, odiados por sus semejantes clamando como Mersault: «¡Qué me importa la eternidad!» (Camus, 1984, p. 1211) al comprender, por vez primera, el sinsentido del enfrentamiento: «Purgado de mal, vaciado de esperanza (ilusoria), ante ese cielo cargado de signos y de estrellas, me abría… a la tierna indiferencia del mundo…, lo sentía tan semejante a mí, tan…» (Camus, 1984, p. 1211).

En *El mito de Sísifo*, el escritor indaga en el sentimiento del absurdo, que no radica en la carencia de sentido, sino en la contradicción de la coexistencia de dos sentidos diferentes que despiertan una sensación de desavenencia de la que es imposible sustraerse:

> Desde el punto de vista de la inteligencia, puedo entonces decir que el absurdo no está ni en el hombre ni en el mundo, sino en su presencia común. […] El hombre absurdo no puede más que agotarlo todo y agotarse. El absurdo es su máxima tensión, la que él mantiene constantemente con un esfuerzo solitario,

[2] Similar actitud observamos en las obras de Jorge Luis Borges y Marguerite Yourcenar.

> pues sabe que en esta conciencia y en esta rebelión, día tras día, atestigua su única verdad, que es el desafío (Camus, 1964, p. 325).

Vanamente, sin esperanza, el hombre, señala Camus, intenta superar ese enfrentamiento y, a pesar del sinsentido, busca darle a la vida una razón de ser que la muerte no pueda quitarle, como afirma Tolstoi, pues es imposible escapar del absurdo por medio de la esperanza, del suicidio o del consentimiento.

Rechaza el suicidio porque lo entiende como un acto de huida que no constituye, en modo alguno, una solución para superar el sentimiento del absurdo, superación que tampoco se alcanza con la aceptación ni con la esperanza, porque no cree en la trascendencia. Sugiere, en cambio, vivir con la mirada puesta en lo absurdo pues, de ese modo, con lucidez y libertad puede revolverse y vivir sus pasiones: «Me rebelo, luego somos», en definitiva, ser él mismo (Camus, 1965, p. 425).

En *El Hombre rebelde*, analiza, en profundidad, el tema de la revuelta. El rebelde acepta la vida sin someterse ni resignarse ante sus miserias, ve en el disentimiento, en ese manifestarse de cara al mundo, un modo de superar el absurdo por cuanto lo que se reivindica es la naturaleza humana sustentada en su realidad esencial, en sus valores y la belleza del mundo; quien se manifiesta en disidencia lucha por hacer reconocer lo que él es, no busca subvertir ni conquistar, sino ser respetado, para alcanzar «la única dignidad del hombre: la rebelión tenaz contra su condición, la perseverancia de un esfuerzo tenido por estéril» (Camus, 1962, p. 96).

Lejos de reivindicar una independencia general,

> el rebelde quiere que se reconozca que la libertad tiene sus límites en todas partes donde se encuentre un ser humano, y que el límite es precisamente el poder de rebelión de este ser… El rebelde exige sin duda cierta libertad para sí mismo; pero, en ningún caso, si es consecuente, el derecho de destruir el ser y la libertad de otro (Camus, 1965, p. 1008).

Llegado a este punto, el pensamiento del filósofo-escritor da un giro, se abre una nueva etapa centrada en el tema del mal moral, del pecado, la culpa y la revuelta simbolizada en Prometeo —*La peste, Los justos, El hombre rebelde, La caída*. «La rebelión nace del espectáculo de la sinrazón, ante una condición injusta e incomprensible. Pero su impulso ciego reivindica el orden en medio del caos…» (Camus, 1962, p. 698).

En este período, no habiendo logrado alcanzar una respuesta racional a su angustia metafísica, ni de Dios, el hombre camusiano cambia su escala de

valores y busca respuesta en la humanidad, en el honor, el amor y la solidaridad humanos; intenta ascéticamente alcanzar una santidad laica, una religiosidad sin Dios. Revuelta de signo positivo que apunta a lograr, en este mundo, el reconocimiento y la equidad que devuelvan la dignidad al hombre.

Camus, que anheloso indaga sobre la justicia, la paz y el resplandor de la verdad, desencantado comprende que, para alcanzar la equidad entre los hombres, no basta la solidaridad y la honestidad, sino que es necesaria la autocrítica:

> He querido vivir durante años según la moral de todos. Me he esforzado por vivir como todo el mundo, por asemejarme a todo el mundo. He dicho lo que debía para reunir, incluso cuando me sentía separado. […] Ahora voy errante entre los escombros, estoy sin ley, apartado, solo y aceptando estarlo, resignado a mi singularidad y a mis dolencias. Y debo reconstruir una VERDAD —después de haber vivido en una suerte de mentira. […] Es a mí al que desde hace unos cinco años pongo en crítica, lo que he creído, lo que he vivido. Es por ello que los que han compartido las mismas ideas se sienten tocados, y me odian tanto, pero no, yo me hago la guerra y me destruiré o renaceré, eso es todo (Camus, 1985, pp. 266-267).

Es necesaria, entonces, la introspección que nos permita ver cómo somos realmente confrontando nuestra imagen internalizada con la que refleja la mirada de los otros, reconociendo nuestros errores sin pretender quedar impunes por ello. En *La caída*, profundiza la temática del mal moral que domina al hombre que centra su vida en un hedonismo cerrado a todo sentido de trascendencia. Clamence, incapaz de amar, que se siente un ser superior a los otros hombres, descubre el mal en sí mismo y el sentimiento de culpa que conlleva esa revelación. Solo queda, entonces, una posibilidad, recuperar la inocencia. Entra así en la etapa simbolizada en Némesis, la justicia retributiva.

Tras recibir el premio Nobel, la pluma de Camus parece silenciada, pero ese silencio vela la creación de lo que, a su juicio, sería su *La guerra y la paz*, su obra de la madurez, una obra que engloba, condensa y expande la temática que atraviesa la totalidad de sus escritos. Obra que, tal vez, hubiera marcado el inicio de una nueva etapa, la del amor y, acaso, la de trascendencia y la fe.

«Los hombres tienen el rostro difícil de su saber […] pero aún bajo las cicatrices aparece el rostro del adolescente que da gracias a la vida» (Camus, 1985, p. 325) manifiesta quien, a lo largo de su existencia, se va preparando para desarrollar esa idea-imagen que lo acompaña desde la infancia y no alcanza a definir, ese proyecto que vislumbra y plasma reiterada y parcialmente, según lo acreditan sus notas, temática que necesita de la madurez para ser concretada.

Recorriendo los textos y epitextos camusianos, sabemos de sus proyectos, rastreamos las huellas de los intentos que van trazando el plan e iluminando la génesis de esa obra, y conocemos el clima intelectual y moral en que se desarrolla y transforma esa metáfora obsesiva. Sus cuadernos testimonian la preocupación por encontrar el tono y la voz narrativa que hiciera viable la manifestación de ese tema que lo obsede desde su juventud.

En una nota de 1944, habla de una «Novela sobre la Justicia» y presenta un diálogo que preanuncia los de Jacques Cormery con su madre. Posteriormente, en 1946, esboza la estructura de esa «novela Justicia» y reconocemos en ella los elementos de *El primer hombre*. Otra anotación de 1946, que puede considerarse un pretexto, apunta:

> Novela. Infancia pobre. Tenía vergüenza de mi pobreza y de mi familia (¡pero son monstruos!) y si puedo hablar de eso hoy con sencillez es que no tengo vergüenza más de esta vergüenza y que no me equivoco más de haberlo sentido. Yo no he conocido esta vergüenza hasta que se me puso al liceo. En el paravante, todo el mundo era como yo y la pobreza me parecía el aire mismo de esta gente. En el colegio, conocí la comparación (Camus, 1964, p. 167).

En 1947, *El primer hombre* figura en una suerte de esquema en el que consigna lo ya escrito y lo proyectado; menciona una primera etapa, la de las obras del absurdo, luego las de la *révolte*, a las que seguirían el juicio —*El primer hombre*— el amor desgarrado y, finalmente, la Creación corregida o el Sistema. Gran novela. (Cfr. Camus, 1964, p. 201), e integra, al igual que otras, el manuscrito de *El Primer hombre*.

En una entrevista de 1954, a Franck Jotterand, le refiere un proyecto de novela «sobre un hombre joven que crece en Argelia», diciéndole «tengo el título y el tema, respecto del resto cambio todos los días. Por cuadro, estas tierras sin pasado de las que hablo en *Verano*, tierras de imaginación, hechas con el aporte de razas muy diversas» (Citado por Lottman, 1978, p. 546).

Argelia es para Camus su lugar en el mundo, la patria; es decir, el lugar del padre ausente, de la madre analfabeta, del dolor y la miseria, de la inocencia y la exaltada felicidad adolescente, de los amores triunfantes; de la belleza y la plenitud, espacio entrañable que, de pronto, se torna un lugar desgarrado, ensangrentado y perdido, en el que impera la división de las familias y los amigos. No obstante, siente la necesidad de escribir: «En lo que me concierne, he amado esta tierra con pasión, de ella he extraído todo lo que soy y nunca he apartado de mi amistad a ninguno de los hombres que allí viven, sin importar su raza» (Camus, 1964, p. 270).

Un año después, en 1955, le escribe a Jean Grenier en torno a ese ensueño: «Trataré de escribir una novela "directa", es decir, que no sea, como las precedentes, una especie de mito organizado. Ha de ser una "educación", o su equivalente. Es algo que puede intentarse a los cuarenta y dos años» (Camus, 1981, p. 201).

Todo escritor habla de sí, reitera metáforas obsesivas que remiten a las sombras que pueblan su imaginario y que proyecta en sus creaciones. Camus señala que, después de *Bodas* hasta *El hombre rebelde*, se ha esforzado en despersonalizarse, para luego hablar en su nombre (Camus, 1964, p. 267), aunque siempre manteniendo un distanciamiento entre la voz enunciadora y el yo autoral. Los numerosos elementos biográficos presentes permiten ubicar *El primer hombre* en la temática de los escritos del yo o escritura biográfica en sentido amplio; pero, asimismo, puede leerse como una *quête*, como la busca de lo que encierra la palabra «padre», y también como la escritura de esa búsqueda que es un modo de comprender y estructurarse en cuanto individuo.

En *La búsqueda del padre*, cuando la voz sin memoria de Camus, hipostasiado en Jacques Cormery —hombre dueño de sí que se ha hecho solo— que, con cierta indiferencia, cumple el pedido materno de visitar la tumba de su padre, para él desconocido, en su alma se producen un quiebre y una revelación que lo conmocionan físicamente. Frente a la tumba del padre desconocido, empáticamente identificado con esa sombra, comprende que la pobreza y la muerte lo igualan a otros hombres que han muerto sin saber por qué, dejando a sus hijos sin pasado y sin nombre:

> el hombre enterrado bajo esa lápida, y que había sido su padre, era más joven que él. Y la ola de ternura y compasión que de golpe le colmó el corazón no era el movimiento del ánimo que lleva al hijo a recordar al padre desaparecido, sino la piedad conmovida que un hombre formado siente ante el niño injustamente asesinado, algo había ahí que escapaba al orden natural y, a decir verdad, ni siquiera tal orden existía, sino sólo locura y caos en el momento en que el hijo era más viejo que el padre. […] se debatía ahora presa de angustia y piedad. Miraba las otras lápidas del entorno y reconocía por las fechas que ese suelo estaba sembrado de niños que habían sido los padres de hombres encanecidos que creían estar vivos en ese momento. Porque él mismo creía estar vivo, se había hecho él solo, conocía sus fuerzas, su energía, hacía frente a la vida y era dueño de sí. Pero en el extraño vértigo de ese momento, la estatua que todo hombre termina por erigir y endurecer al fuego de los años para vaciarse en ella y esperar el desmoronamiento final, se resquebrajaba rápidamente, se derrumbaba. El viajero no era más que ese corazón angustiado, ávido de vivir, en rebeldía contra el orden mortal del mundo, que lo había acompañado durante cuarenta años y que latía siempre con la misma fuerza contra el muro que lo separaba del secreto de toda vida, queriendo ir más

> lejos, más allá, y saber, saber antes de morir, saber por fin para ser, una sola vez, un solo segundo, pero para siempre (Camus, 1994, p. 33).

Cormery descubre que aquello que había buscado intensa e infructuosamente en los libros y en el mundo, ese secreto angustiante está en él y que «Ese secreto… tenía que ver con ese muerto… y con un destino» (Camus, 1994, p. 33).

En un intento por clausurar el vacío de la ausencia paterna, que implica desprotección, pobreza y falta de orientación, ese hombre pretende reconstruir esa imagen inexistente a través del tiempo y el espacio, a través de los ecos de voces sin nombres, de los susurros de la historia y, particularmente, de las palabras del silencio. Cormery manifiesta la nostalgia de padre latente y la conciencia de necesidad de guía:

> He intentado descubrir yo mismo, desde el comienzo, desde pequeño, lo que estaba bien y estaba mal, ya que nadie a mi alrededor podía decírmelo. Y ahora reconozco que todo me abandona, que necesito que alguien me señale el camino y me repruebe y me elogie, no en virtud de su poder sino de su autoridad, necesito a mi padre (Camus, 1994, p. 40).

Y, en las notas, Camus apunta «A los cuarenta años reconoce que necesita alguien que le señale el camino y lo repruebe o elogie: un padre. La autoridad y no el poder» (Camus, 1994, p. 264).

En ese intento, el hombre que «había buscado locamente a ese padre que no tenía» comprende que, al no tener ni Dios, ni padre, aprendió a vivir en medio de la miseria y la ignorancia con orgullo, valor y honor, y descubre la verdadera magnitud de la figura materna, de «lo que siempre había tenido, mi madre y su silencio» (Camus, 1985, p. 97) que se torna principio dominante en la novela.

Si bien el amor, para Camus, va unido a la felicidad, aunque sean cosas diferentes, y cree que puede ser la salvación frente al absurdo, no ha ocupado un lugar relevante en su obra. En el manuscrito de *El primer hombre*, por primera vez, el amor se constituye en principio generador, y una figura femenina tiene carácter memorable en la obra. Es a su madre, una mujer humilde y sufriente que, en silencio, le había dado su amor y lo había protegido, a quien dedica la historia:

> Lo ideal, que el libro estuviera escrito para la madre, de una punta a la otra —y sólo al final se supiera que no sabe leer —sí, sería así […]. Y lo que más deseaba en el mundo, que su madre leyese todo lo que había sido su vida y su carne, eso era imposible. Su amor, su único amor sería mudo para siempre (Camus, 1994, p. 267).

Una historia de vida y reconocimiento:

> Quiero escribir aquí la historia de una pareja unida por la misma sangre y todas las diferencias. Ella semejante a lo mejor que hay en la tierra, y él tranquilamente monstruoso. Él, lanzado a todas las locuras de nuestra historia; ella, atravesando la historia como si fuera la de todos los tiempos. Ella, casi siempre silenciosa y con unas pocas palabras a su disposición para expresarse; él, hablando sin cesar e incapaz de encontrar a través de miles de palabras lo que ella podía decir con uno solo de sus silencios… La madre y el hijo (Camus, 1994, pp. 279-280).

Una madre que, dada la ausencia de ese padre-Dios, con resabios jansenistas, al que Cormery, aún, no ha podido acceder, es la única capaz, de ver su corazón con solo una mirada, de perdonarlo sin comprender sus palabras. Esa intercesora, con su ejemplo de aceptación y coraje ante la vida de pobreza, y con su silencio, sin saberlo, siembra en él la semilla del verbo, y le marca el camino hacia el absoluto.

Ante esta madre crística, abre su alma a modo de confesión:

> No me comprendes y sin embargo eres la única que puede perdonarme… Muchos gritan, en todos los tonos, que soy culpable. Y no lo soy cuando me lo dicen. Otros tienen el derecho de decírmelo y sé que tienen razón y que debería pedirles perdón. Pero uno pide perdón a los que sabe que pueden perdonarlo. Simplemente eso, perdonar, y no pedirnos que merezcamos el perdón, que esperemos. [Sino] simplemente hablarles, decir todo y recibir el perdón. Sé que aquellos y aquellas a quienes podría pedirlo, en el fondo del alma, pese a su buena voluntad, no pueden ni saben perdonar. Un solo ser podía perdonarme, pero nunca fui culpable con él y le he entregado todo mi silencio, pero ha muerto y estoy solo. Tú eres la única que puedes hacerlo, pero no me comprendes y no puedes leerme. Por eso te hablo, te escribo a ti, a ti sola, y cuando haya terminado, pediré perdón sin más explicaciones y me sonreirás… (Camus, 1994, pp. 288-289).

En este pretexto de lo que habría de ser su soñada novela, mediante el discurso autoficcional, recrea sus recuerdos de infancia, sus años en el Liceo, para concluir con un breve capítulo, «Oscuro para sí mismo», en el que, al igual que en *El revés y el derecho*, contrasta el esplendoroso sol de Argel, ese Mediterráneo lleno de luz en el que Camus se sentía ebrio de felicidad y de vida, con esa otra parte en sombras de su ser que, desconcertada, buscaba saber y entender este mundo como debió hacerlo el primer hombre. Finalmente, sabemos que este primer hombre descubre el secreto: «él no es el primero. Todo hombre es el primer hombre, nadie lo es» (Camus, 1985, p. 142).

En la madurez, Camus parecería haber alcanzado a vislumbrar una respuesta a sus angustias metafísicas y, acaso, encontrar el camino de la fe y la verdad:

> Esta es mi fe y nunca me ha abandonado. Pero tomé el camino de la época con sus sinsabores para no trampear y afirmar, después de haber compartido sufrimiento y negación, como por otra parte lo sentía. Ahora hay que transfigurar, y esto es lo que me angustia ante este libro por hacer y que me ata. Quizás la pintura de cierto desamparo lo ha agotado todo en los hombres de mi edad y ya no sabremos decir más nuestra verdadera fe. Sólo habremos preparado el terreno para los jóvenes que nos siguen (Camus, 1985, p. 252).

En su búsqueda de una respuesta salvadora para el dolor de la condición humana, parte del dogma de la dicha inocente; toma conciencia del sentimiento del absurdo; transita insatisfecho por la *révolte*; intenta en vano dar respuesta a ese sentimiento con un humanismo sin Dios, con la solidaridad y la santidad laica, luego, descubre la culpa y el mal moral y, finalmente, siente la necesidad de recuperar la inocencia perdida.

En este punto de su trayectoria espiritual, ese sentimiento religioso reprimido aflora asociado a la imagen de esa madre que guía y alumbra el sendero que conduce a Dios. Nada hay comparado a esa mujer humilde, sufrida y silente, su madre, la intercesora, modelo de renuncia y paciencia que acepta lo que la vida le depara, imagen de Cristo encarnada.

Referencias Bibliográficas

Camus, A. (1962). *Oeuvres*. París: Gallimard.

Camus, A. (1962). *Obras completas*. México: Aguilar.

Camus, A. (1962). *Carnets I (mai 1935 - février 1942)*. París: Gallimard.

Camus, A. (1964). *Carnets II (janvier 1942 - mars 1951)*. París: Gallimard.

Camus, A. (1964). *Carnets III (mars 1951 - décembre 1959)*. París: Gallimard.

Camus, A. (1965). *Essais*. París: Gallimard.

Camus, A. (1981). *Correspondance (1932-1960): Albert Camus, Jean Grenier*. París: Gallimard.

Camus, A. (1994). *Le premier homme*. París: Gallimard.

Lottman, H. (1978). *Albert Camus*. París: Seuil.

Tristana, del Caleidoscopio de Galdós al Laberinto de Buñuel

Claudia Teresa Pelossi*

Nota del Editor

El presente trabajo es el resultado de una investigación realizada para el seminario de Literatura Española II, dictado por los profesores Doctor John H. Sinnigen y Doctora Raquel Macciuci, en el marco de la Maestría en Literaturas Comparadas de la Universidad Nacional de La Plata.

Resumen: Si bien el Cine y la Literatura constituyen dos formas de arte y dos lenguajes diferentes, poseen equivalencias estructurales que nos permiten descubrir, entre ellos, diversos vasos comunicantes. A lo largo de la Historia del Cine, extensísima ha sido la nómina de cineastas que han llevado a la pantalla grandes obras literarias. En nuestro caso, nos ocuparemos particularmente de la transposición cinematográfica de la novela *Tristana,* de Benito Pérez Galdós, materializada por el director español Luis Buñuel en la película homónima. El trabajo se focalizará en el análisis comparado de los espacios, en las dos manifestaciones estéticas, en relación con el conflicto central de la protagonista: la imposibilidad de llevar a cabo sus sueños de libertad.
Tanto la Madrid finisecular galdosiana, atravesada por los aires de la Restauración borbónica, como la Toledo de los años previos a la Guerra Civil, con su intrincado trazado laberíntico, nos remiten a una atmósfera de opresión social y familiar de la que ninguna de las dos Tristanas logrará salir triunfante.
Palabras clave: Galdós, Buñuel, *Tristana*, laberinto, caleidoscopio.

Abstract: *While film and literature are two forms of art and two different languages, have structural equivalences between them allow us to discover various communicating vessels. Throughout film history, has been very extensive list of filmmakers who have brought to the screen great literary works. In our case we deal particularly with the transposition of the novel film* Tristana *by Benito Pérez Galdos, materialized by the Spanish director Luis Buñuel in the eponymous film. The work will focus on comparative analysis of the spaces on both aesthetic manifestations in relation to the central conflict of the protagonist: the impossibility*

* Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y Correctora de textos por Litterae. Docente e Investigadora de la USAL. Correo electrónico: claudia.pelossi@gmail.com
Fecha de recepción: 07-10-2011. Fecha de aceptación: 14-12-2011.
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 89-107.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

of carrying out their dreams of freedom. Both the Madrid finisecular Galdosian, pierced the air of the Bourbon Restoration, as the Toledo of the years before the Civil War, with its intricate labyrinthine layout, refer us to an atmosphere of family and social oppression, where neither of two Tristanas will achieve out triumphant.
Keywords: *Galdós, Buñuel,* Tristana*, labyrinth, kaleidoscope.*

Si bien el Cine y la Literatura constituyen dos formas de arte y dos lenguajes diferentes, poseen equivalencias estructurales que permiten descubrir, entre ellos, diversos vasos comunicantes. Durante mucho tiempo, el séptimo arte ha abrevado en las fuentes de la Literatura y le ha otorgado el lugar de proveedora de argumentos, a tal punto que el cine llegó a definirse como un arte espurio, ocupado en popularizar, divulgar o, simplemente, alterar la historia o el mundo creado por el escritor. Para Sergio Wolf (2004), la idea de que las relaciones entre Cine y Literatura obligan a referirse al «origen» es la que motivó que el problema de la transposición fuera pensado a partir de la Literatura. Desde esta perspectiva, la obra cinematográfica debía ser juzgada en términos de «fidelidad» o «adulterio» con respecto al texto literario, tarea que lleva a ocuparse con exclusividad de detectar, en un nivel cuantitativo, las diferencias entre ambas manifestaciones, y que deja a un lado el motivo de las transformaciones efectuadas, la especulación acerca de qué procedimientos se adoptaron y con qué objeto y, en definitiva, los problemas intrínsecos del trabajo de transposición. Con una mirada opuesta a la tradicional, Wolf insiste en que este tipo de análisis debe focalizarse en los motivos de los cambios y las persistencias, y en los efectos que producen. De ahí que prefiera utilizar «transposición» en lugar de «adaptación», porque designa la idea de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, ya que se trata de otro registro o sistema.

En esta línea, abordaremos el análisis de la transposición cinematográfica de la novela *Tristana* de Benito Pérez Galdós, realizada por Luis Buñuel, en la película homónima de 1970.

En cuanto a «traiciones» y «fidelidades» cinematográficas, Amorós Guardiola (1977) expresa, con respecto a la obra del aragonés, que:

> En la versión de Buñuel, desde luego, se ha perdido un poco el drama (tan interesante para una visión actual preocupada por la condición femenina) de una mujer que, en la España de fines del siglo XIX, intenta ser, a la vez, libre y honrada. Se ha desarrollado, en cambio, un profundo y terrible drama de las relaciones humanas, de la frustración vital: algo que, a su manera, ya estaba un poco en Galdós. Pienso

> que algunos juzgan con dureza a Buñuel porque poseen una imagen demasiado limitada del propio Galdós. O porque, conscientemente o no, son partidarios de una fidelidad al texto inspirador, que hubiera conducido a una obra puramente arqueológica, «literatura filmada» y no auténtico cine (pp. 328-329).

Dada la imposibilidad de abordar todas las áreas de la transposición, nos focalizaremos en el análisis comparado de los espacios en las dos manifestaciones estéticas, en relación con el conflicto central de la protagonista: la imposibilidad de llevar a cabo sus sueños de libertad.

En este sentido, tanto el Madrid finisecular galdosiano, atravesado por los aires de la Restauración borbónica, como el Toledo del *film* de Buñuel, el de los años previos a la Guerra Civil, con su intrincado trazado laberíntico, nos remiten a una atmósfera de opresión social y familiar, de la que ninguna de las dos Tristanas logrará salir triunfante.

Marco Histórico-Social de las Obras

En la película, los tiempos sufren una profunda modificación. En la novela de Galdós, la acción tiene lugar hacia 1887, es decir, unos cinco años antes de la publicación de la novela (1892). Buñuel acerca la historia al presente del receptor. En el guión se nos dice que «la acción se inicia en cualquier mes frío del año 1929» (Buñuel, 1976, p. 21), para encontrarnos luego con una manifestación de obreros, reprimida por la Guardia Civil, situada en 1931 (escena 14, p. 55). Hacia el final, la acción avanza hasta llegar al invierno de 1935 (p. 117). Se trata, en efecto, de épocas de grandes convulsiones histórico-sociales. Para Amorós Guardiola (1977), Buñuel, acercando cronológicamente las obras y situándonos en la época que él conoció, logra enlazar el drama individual con los acontecimientos relativos a la República y a la Dictadura, en la España de su juventud, a la que ama y odia a la vez y la que, en definitiva, lo empujó al exilio.

No es casual que la película se cierre, en medio de un clima enrarecido, con el acto final de violencia de una Tristana endurecida por el odio y el rencor, en consonancia con el inicio de la Guerra Civil, cuyos aires opresivos el director nos va induciendo, prolijamente, a respirar a través de algunas imágenes clave, como la carga a caballo contra los obreros.

Para Víctor Fuentes (2000),

> el tema de la decrepitud y muerte del viejo, además de un acto de ensayo o de exorcismo de Buñuel sobre su propia vejez y muerte, plantea una relación alegórica

> con la agonía y la muerte del régimen franquista y del propio dictador, ocurrida sólo cinco años después de la película. En este sentido, la vengadora Tristana vendría a reencarnar de nuevo la soberanía nacional (p. 153).

Sin embargo, en la película desaparece toda referencia temporal. Los cambios sociopolíticos se viven bajo la aparente calma de la vida en una ciudad de provincias, a través de los abruptos saltos, hacia delante o hacia atrás, hacia fuera o hacia adentro, en las vidas de los protagonistas: Don Lope (Fernando Rey) y Tristana (Catherine Deneuve).

Los Espacios en la *Tristana* de Galdós

Para Zubiaurre (2000), el espacio, entendido en su forma más sencilla como el escenario geográfico y social donde tiene lugar la acción, no se reduce a una categoría aislada, sino que es parte fundamental de la estructura narrativa, un elemento dinámico y significante que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto. Además, el espacio es una noción histórica, de tal modo que sus características e importancia semántica dependen en gran medida de las diferentes épocas literarias.

Tristana y muchas de las novelas de Galdós, escritor perteneciente al Realismo, se desarrollan en la ciudad de Madrid. La novela realista, para Zubiaurre, es la gran iniciadora del espacio urbano en la literatura. La ciudad se define por comparación y contraste con la naturaleza, pero, con el avance del siglo, se convierte en totalidad autónoma que no necesita, para establecer su identidad, oponerse a otros espacios o complementarse con ellos. En la París de Balzac y de Zola, en la Madrid de Galdós, en la Berlín de algunas de las novelas de Fontane, la gran ciudad es espacio que se basta a sí mismo y que contiene el mundo.

Sin embargo, el espacio urbano del siglo XIX ostenta todavía rasgos conservadores, al constituirse como entorno abarcable y sin las propiedades de desmesura y de laberíntica desorientación que, a partir del Simbolismo y el Expresionismo, caracterizan la novela moderna. La urbe decimonónica se representa, en la narrativa de su siglo, como una organizada colección o cadena de espacios acotados, circunstancia que ha llevado a los críticos a hablar de «visión caleidoscópica» de la realidad, frente a esa otra «visión laberíntica» propia de la ficción contemporánea, que es la que refleja la película de Buñuel. La novela realista solo se vuelve «laberíntica» en episodios aislados, a los que le sigue siempre un restablecimiento del orden.

La gran ciudad madrileña se manifiesta en *Tristana*, a través de diversos parajes, como «una cadena de espacios acotados»: el nuevo barrio de Chamberí, Cuatro Caminos y Río Rosas, con el horizonte de la Sierra y excursiones a las cercanías (el cementerio, el canalillo del Oeste, el Pardo…). Para Amorós Guardiola (1977), algunos paisajes poseen un encanto que preludia el noventa y ocho:

> Algunas tardes, paseando junto al canalillo del Oeste, ondulada tira de oasis que ciñe los áridos contornos del terruño madrileño, se recreaban en la placidez bucólica de aquel vallecito en miniatura. Cantos de gallo, ladridos de perro, casitas de labor, el remolino de las hojas caídas, que el manso viento barría suavemente, amontonándolas junto a los troncos; el asno, que parecía con grave mesura; el ligero temblor de las más altas ramas de los árboles, que se iban quedando desnudos (Galdós, 1942, p. 1506).

Podemos aventurar que este pequeño fragmento, en el cual emerge la naturaleza que enmarca a la ciudad, forma parte del proyecto de la novela realista de organización del espacio urbano. El paisaje del valle, acompañado de ecos bucólicos, sirve de engarce a la ciudad y contribuye a reducir y acotar ese ámbito, así como también despierta cierta nostalgia, porque la novela decimonónica se nutre de la añoranza de un mundo que es naturaleza idealizada.

La ciudad representa la inestabilidad, la realidad materializada en el fenómeno de la muchedumbre, que fluye con precipitación, el ámbito de lo público, de los hombres, frente al privado y doméstico, hecho poesía, de las mujeres. Zubiaurre propone, entonces, una tríada espacial: casa-mujer-naturaleza, que operan como sinónimos. Para la autora, la mujer es espacio, cronotopo. La cosificación del personaje femenino y la identificación con los otros dos ámbitos inevitablemente la espacializan. De ahí que a la hora de hablar de estrategias y mecanismos espaciales de reducción y domesticación asome la figura femenina entre vistas panorámicas, jardines, ventanas y catalejos. Para Zubiaurre, cosificación y espacialización no son sustantivos halagadores ni beneficiosos para ellas, si se tiene en cuenta que ambos designan procesos que excluyen a las mujeres de la participación activa en la historia.

Por ende, a lo doméstico, a lo natural y a lo femenino les está vedado, por igual, el ámbito público y, por ello mismo, toda experiencia directa de la ciudad. Relegadas a un ámbito ahistórico —el doméstico o el natural—, las mujeres tampoco pueden participar del tiempo lineal, cuya ayuda resulta clave en la construcción de toda figura ficcional. Sin aquel no hay evolución y, sin evolución, podrá difícilmente un personaje dejar de ser «plano» y convertirse en «redondo». Las mujeres, alejadas de la historia y de la cronología, han de conformarse

con el tiempo mítico —circular y medieval— atribuido a la naturaleza y a sus ciclos. Su sabiduría, como la de la naturaleza, es a la vez instintiva y divina, y no brota, como la del hombre, del aprendizaje gradual y de sus instrumentos (Zubiaurre, 2000, pp. 242-243).

En este breve marco teórico, se halla cifrada toda la lucha de la protagonista de la novela galdosiana. La joven Tristana, seducida por Don Lope, queda obligada por su tutor a permanecer encerrada en el ámbito doméstico, el que lejos de constituir el nido que plantea Bachelard, «una morada suave y caliente» (Bachelard, 1997, p. 126) que cobija y da seguridad, deviene un área carcelaria, similar al panóptico de Bentham, citado por Foucault:

> …inducir en el detenido un estado inconsciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. […] lo esencial es que se sepa vigilado; […] Para ello Bentham ha sentado el principio de que el poder debía ser visible e inverificable (Foucault, 1989, pp. 204-205).

La vigilancia del tiránico Don Lope no deja tregua: «Tú sales, Tristana, sé que sales; te lo conozco en la cara» (Galdós, 1942, p. 1604). La joven sueña con abandonar esa casa-cárcel-panóptico, que además se halla, como su dueño, en estado de decrepitud y decadencia. Pero, espíritu inquieto y rebelde, solo logra concretar, a espaldas de su carcelero, algunas salidas furtivas que le permiten acceder a una acotada libertad:

> Aunque le había ordenado no salir de paseo con Saturna, se escabullía casi todas las tardes; pero no iba a Madrid, sino hacia Cuatro Caminos al Partidor, al Canalillo o hacia alturas que domina el Hipódromo; paseo de campo, con meriendas las más veces, y esparcimiento saludable (Galdós, 1942, p. 1595).

Reducida al ámbito doméstico por Don Lope, el área natural se le presenta en un principio, aunque fugaz, como vía de escape, de salvación. La presencia del joven pintor opera en un comienzo como un «personaje ventana», que logra abrir para la muchacha las puertas del calabozo. Pero finalmente, anclado como Don Lope al esquema patriarcal que Tristana aborrece, termina metamorfoseando el *locus amoenus* del ámbito campesino, en el que desea consumar su deseo matrimonial, en un *locus horrrendus*, tan asfixiante como la casa-prisión. Tristana comprenderá a la postre que, junto a él, quedará en los espacios bucólicos tan entrampada como en la ciudad.

> ¡Ah!, no, no —dijo Horacio frunciendo el ceño—. No le gusta el campo, ni la jardinería, ni la Naturaleza, ni las aves domésticas, ni la vida regalada y obscura, que a mí me encantan y me enamoran. Soy yo muy terrestre, muy práctico, y ella

> muy soñadora, con unas alas de extraordinaria fuerza para subirse a los espacios sin fin (Galdós, 1942, p. 1650).

La tríada metonímica planteada por Zubiaurre, mujer-casa-naturaleza se hace carne, entonces, en la figura de Tristana. Anclada a la casa por Don Lope y a la naturaleza, por Horacio, la lucha denodada de la joven consiste en huir de estos espacios ligados a lo femenino, para conquistar aquellos destinados a los hombres, en los que se inserta el flujo de la historia, el devenir cronológico, y escapar así del estatismo paralizante. Pero la protagonista no lo logra, al menos no podía lograrlo en aquellos tiempos. Para Sinnigen (1989), «el proyecto de Galdós fue escribir novelas *realistas* que retrataban la realidad de su sociedad, que fue sumamente patriarcal. De modo que el personaje femenino auténticamente independiente tendría que pertenecer a otro género, la novela utópica, por ejemplo» (p. 1490).

La amputación de la pierna por un tumor cancerígeno opera como un símbolo de su imposibilidad de avanzar en la vida y de trazar su propio itinerario vital, y queda condenada al espacio carcelario y pasivo de la casa, «encajada y quieta en un sillón de resortes que su viejo le compró» (Galdós, 1942, p. 1631). Y en la última escena, la encontramos así, en el lugar arquetípico destinado a la mujer: la cocina, de donde nunca debería haber salido. La interrogación final del narrador encierra una profunda ironía:

> Por aquellos días, entróle a la cojita una nueva afición: el arte culinario en su rama importante de repostería. Una maestra muy hábil enseñole dos o tres tipos de pasteles, y los hacía tan bien, tan bien, que D. Lope, después de catarlos, se chupaba los dedos, y no cesaba de alabar a Dios. ¿Eran felices uno y otro?… (Galdós, 1942, p. 1655).

Pero, ¿de qué manera intenta insertarse Tristana en el espacio-tiempo masculino? La joven pretende vivir de su trabajo, para no depender de ningún hombre, a través de su ideal de «libertad honrada». Tristana se queja amargamente de la falta de oportunidad de las mujeres, que no pueden ejercer ninguna profesión que les permita sustentarse. A decir de Saturna, la criada de Don Lope, la mujer es un ser condenado al sometimiento y a la dependencia económica: «Pero fíjese, sólo tres carreras pueden seguir las que visten faldas: o casarse, que carrera es, o el teatro… vamos, ser cómica, que es buen modo de vivir, o… no quiero nombrar lo otro. Figúreselo» (Galdós, 1942, p. 1592).

El escritor español plantea una profunda crítica a la educación femenina de su tiempo. Tristana solo había recibido la formación que, por entonces, se consideraba suficiente y adecuada para las niñas de familias burguesas. De

modo que, cuando en el capítulo XIII, intenta aprender la técnica de la Pintura, ante las dificultades con las que tropieza, expresa a Horacio:

> Ahora me parece a mí que si de niña me hubiesen enseñado el dibujo, hoy sabría yo pintar, y podría ganarme la vida y ser independiente con mi honrado trabajo. Pero mi pobre mamá no pensó más que en darme la educación insustancial de las niñas que aprenden para llevar un buen yerno a casa, a saber: un poco de piano, el indispensable barniz de francés, y qué sé yo… tonterías. ¡Si aun me hubiesen enseñado idiomas, para que, al quedarme sola y pobre, pudiera ser profesora de lenguas…! Luego, este hombre maldito me ha educado para la ociosidad y para su propio recreo, a la turca verdaderamente, hijo… Así es que me encuentro inútil de toda inutilidad… (Galdós, 1942, p. 1612).

En su lucha por apropiarse de los ámbitos masculinos, Tristana elabora numerosos planes. Rehúsa en primer término el matrimonio, por juzgarlo un proyecto pasivo e inmovilizador para la mujer, y plantea diversas opciones: a través del arte, aprendiendo Pintura y, más adelante, Música, en el piano, por el conocimiento de Literatura e idiomas, como inglés e italiano, o ser actriz, para concluir finalmente con el Arte Culinario. Todos estos proyectos quedan abortados —excepto el último y único aprobado con sinceridad por Don Lope— no solo por la imposibilidad de llevarlos a cabo en la sociedad de entonces, sino también por la propia naturaleza de Tristana, voluble e inconformista. En este sentido, Bikandi Mejías inserta esta problemática de la búsqueda constante y sin fin de la joven en el circuito del deseo:

> El deseo es aquello que, para sobrevivir como tal, no puede nunca ser realizado; ya que si se satisficiera, moriría. Rosen, hablando del pensamiento lacaniano, dice que el deseo no se puede satisfacer permanentemente: nunca se encontrará un objeto que lo consiga (166). No tiene fin ni objeto que lo sofoque. Si aparentemente se extingue, renace de inmediato; hay una carencia que busca colmar y que debe dejar sin llenar al mismo tiempo, para sobrevivir como deseo (Metz 59). Persigue un objeto imaginario, siempre perdido y deseado, a través de objetos reales que son sus substitutos (Metz 59). Ya decía Platón que uno no desea aquello que no le falta, sino que sólo se desea aquello de lo que se carece (76) (Bikandi Mejías, 1996-1997, p. 53).

Para Bikandi Mejías, la actuación del deseo se observa tanto en la novela, como en la película. En el primer caso, opera a través de la sed insaciable de conocer y saber, fuente de su transformación y motor del relato y, en el segundo, a través del impulso erótico.

De este modo, Tristana se asoma a diversos oficios que aprende con facilidad, pero que abandona con suma rapidez. Colmado el deseo, necesita reiniciar el circuito de manera constante para no volver a sentir la trágica sensación de

tornar a ese paralizante tiempo-espacio femenino. En este sentido, Tristana, a diferencia de muchas de las mujeres de la novela realista, intenta convertirse en un personaje «redondo», desea evolucionar e inscribir un camino con todas sus etapas: siente el llamado, cruza el umbral pero, sin armas valederas, sucumbe, devorada por los monstruos que le impiden avanzar hacia la obtención del bien preciado, y que le extirpan, en un plano simbólico, su arma más preciada, la que le hubiese permitido andar y desandar caminos.

Una veta interesante en esta novela consiste en analizar elementos asociados a aspectos temáticos simbólicos. Siguiendo a Lotman, Zubiaurre (2000, p. 56) explica que el espacio es, antes que nada, un metalenguaje que se manifiesta en categorías abstractas o en un «sistema de relaciones o polaridades espaciales», que poseen significación simbólica. La autora califica este binarismo como estéril, porque puede resultar perjudicial para la mujer, dado que en todos los binomios culturales (instinto-razón, naturaleza-cultura) el extremo menos considerado corresponde siempre a lo femenino. No obstante, consideramos provechoso aplicar estos conceptos en una novela realista, puesto que los espacios suelen manifestarse polarizados, fundamentalmente, por las clases sociales y los sexos.

Entre muchas clasificaciones, Zubiaurre adhiere a la de Baak, por considerarla la más simplificada, ya que distingue solamente entre seis oposiciones fundamentales: verticalidad-horizontalidad, dentro-fuera, cerrado-abierto, izquierda-derecha, delante-detrás. En la novela que estamos tratando, consideramos que las tres primeras son las más importantes. La primera se vincula con el deseo de elevación de Tristana, a través del trabajo noble, de escapar de esa horizontalidad mediocre, a ras del suelo, que la amarra a los lugares estáticos; también se engarza con la idea de romper la relación hombre-mujer, planteada por la sociedad patriarcal, para recomponerla, aunque sea a través del deseo, en un plano de paridad de géneros.

En la segunda, el concepto «interior», afín a la protección del hogar, frente a la fría hostilidad del mundo, sufre una resemantización en la novela de Galdós, pues aquél se torna para la protagonista opresivo y asfixiante, tal como lo hemos explicado, y es en ese constante vagabundear por las calles de Madrid y sus alrededores, donde la muchacha busca un mecanismo de liberación.

Entonces aparece la tercera polaridad, la de cerrado-abierto, en apretada comunión no solo con la anterior, sino también con el binomio opresión-libertad. Sin embargo, vimos cómo, al final, esos ámbitos abiertos, de índole

idílica, que tendían a descomprimir, se tornan también asfixiantes a través del planteo de Horacio y su proyecto de matrimonio campesino.

En síntesis, los lugares de la novela realista, ordenados como un caleidoscopio, como un encadenamiento coherente y acotado, se convierten en Tristana en espacios concéntricos, que progresivamente van comprimiendo a la protagonista: el campo con sus paisajes idílicos, la ciudad y sus vagabundeos, la casa, para concluir recluyéndola al microespacio de una silla de ruedas, apenas un punto dentro de la casa-panóptico. Un alma confinada al ámbito de un cuerpo mutilado, reducido ya a su mínima expresión, y que ya no podrá recorrer ningún camino: «—Cállate —dijo Tristana con gravedad—. Soy una belleza sentada… ya para siempre sentada, una mujer de medio cuerpo, un busto y nada más» (Galdós, 1942, p. 1648).

Otro ámbito importante, pero de otro orden, que opera en la novela de Galdós, lo constituye el área de lo psíquico, relacionada claramente con las ensoñaciones de Tristana, criatura dada al fantaseo y la imaginación. Freud, en su ensayo *El poeta y los sueños diurnos*, explica:

> Así, pues, el individuo en crecimiento cesa de jugar; renuncia aparentemente al placer que extraía del juego. Pero quienes conocen la vida anímica del hombre saben muy bien que nada le es tan difícil como la renuncia a un placer que ha saboreado una vez. En realidad, no podemos renunciar a nada, no hacemos más que cambiar unas cosas por otras; lo que parece ser una renuncia es, en realidad, una sustitución o una subrogación. Así también, cuando el hombre que deja de ser niño cesa de jugar, no hace más que prescindir de todo apoyo en objetos reales, y en lugar de jugar, fantasea. Hace castillos en el aire; crea aquello que denominamos ensueños o sueños diurnos (Freud, 1907, p. 2).

Agrega más adelante que

> puede afirmarse que el hombre feliz jamás fantasea, y sí tan sólo el insatisfecho. Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías, y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria. Los deseos impulsores son distintos, según el sexo, el carácter y las circunstancias de la personalidad que fantasea; pero no es difícil agruparlas en dos direcciones principales. Son deseos ambiciosos, tendientes a la elevación de la personalidad, o bien deseos eróticos. En la mujer joven dominan casi exclusivamente los deseos eróticos, pues su ambición es consumida casi siempre por la aspiración al amor; en el hombre joven actúan intensamente, al lado de los deseos eróticos, los deseos egoístas y ambiciosos (Freud, 1907, p. 2).

En el caso de Tristana, figura en cierto sentido ambivalente, se presentan los dos aspectos: lo femenino, asociado con lo erótico, y lo masculino, en el deseo de poder y elevación de la personalidad. La joven, entonces, en un claro

intento de virilización, se propone ocupar espacios masculinos, no solo en el mundo social, sino también en el psíquico. El primer aspecto mencionado lo desarrolla más Buñuel que Galdós. No obstante, en la novela, se observa con claridad en su relación con Horacio. El soñar despierta se presenta en su punto más elevado durante la ausencia del joven. Tristana construye en su mente un enamorado a su medida, idealizado al extremo. Se produce lo que Stendhal (1943) llamó «cristalización», en su obra *Del amor*, escrito en 1822. Allí se expone una costumbre registrada en ciertas minas de sal de Salzburgo (Austria), que consistía en introducir, en invierno, una rama de árbol en las profundidades, para retirarla, tiempo después, cuando quedaba cubierta de pequeñas gemas de sales cristalizadas; poco o nada queda de esa vara, transformada a la vista en un objeto de suma belleza, semejante a una joya. La «cristalización» radica, entonces, en «adornar» al ser amado de virtudes y bienes, al extremo de crear una imagen embellecida y, muchas veces, alejada de la realidad, a tal punto que, por ejemplo, cuando Horacio retorna a Madrid, Tristana ya no lo reconoce. Así, una vez le escribe en una de sus cartas:

> Dime, ¿existes tú, o no eres más que un fantasma vano, obra de la fiebre, de esta ilusión de lo hermoso y de lo grande que me trastorna? (Galdós, 1942, p. 1622).
>
> No me niegues que eres como te sueño. Déjame a mí que te fabrique… no, no es esa la palabra; que te componga… tampoco… Déjame que te piense, conforme a mi real gana. Soy feliz así; déjame, déjame (Galdós, 1942, p. 1634).

Pero más tarde, cuando vuelve el joven a Madrid, expresa el narrador:

> Por fin Horacio entró… Sorpresa de Tristana, que en el primer momento casi le vio como a un extraño. […] En los primeros momentos sintió Tristana una desilusión brusca. Aquel hombre ya no era el mismo que, borrado de la memoria por la distancia, había ella reconstruido laboriosamente con su facultad creadora y plasmante. Parecíale tosca y ordinaria la figura, la cara sin expresión inteligente, y en cuanto a las ideas…¡Ah, las ideas le resultaban de lo más vulgar…! (Galdós, 1942, p. 1648).

Comenzó a operar, entonces, el proceso inverso que llamaríamos «descristalización» —aunque Stendhal no haya registrado este término—, una nueva decepción para sus deseos de libertad.

En cuanto a los sueños vinculados con «la honradez libre, consagrada a una profesión noble» (Galdós, 1942, p. 1633), que se relaciona con lo que Freud plantea como «tendientes a la elevación de la personalidad» ya vimos cómo se fueron desvaneciendo uno a uno esos proyectos, en los cuales, en realidad,

nunca llegó a creer demasiado: «Pero no sé, no sé si las cosas que sueño se realizarán…» (Galdós, 1942, p. 1633).

Los Espacios en la *Tristana* de Buñuel

En la película de Buñuel, a primera vista se sigue el relato lineal de la novela. Sin embargo, se observa que ha introducido cambios sustanciales respecto de su hipotexto.

Se ha dicho que la *Tristana* de Buñuel no es la de Galdós. Para Amorós Guardiola, el cineasta

> mantiene sus rasgos psicológicos, pero limita mucho (no prescinde del todo) el aspecto de la mujer que quiere ser libre y honrada, para centrarse en el tema de la mujer juguete de un destino y de circunstancias adversas, progresivamente endurecida y cruel (1977, p. 324).

Aunque Buñuel se separa de la novela en cuanto a forma, temática y desenlace, es muy fiel a ese costumbrismo esencial de la novelística galdosiana, tan ligado a la tradición literaria hispánica, cuyos elementos se hallan, en la época del rodaje, en riesgo de extinción.

> Aparecen en el *film* los periódicos políticos palabreros, el mercado en la plaza, el taller de artesano, del que subraya expresamente que es «como quedan todavía tantos en los pueblos de España» (p. 71), el emplasto casero hecho con boñiga de vaca y flor de manzanilla, los limpiabotas, el paso provinciano con barquilleros y monjas (Amorós Guardiola, 1977, p. 325).

En relación con los espacios, la acción que, en la novela tenía lugar en Madrid, pasa a Toledo —aunque nunca se la mencione— en un homenaje a la ciudad tan querida por él y que remite a su juventud vanguardista-surrealista. Explica el guión que los títulos de crédito se suceden sobre un plano general, apenas en picado, de una capital de provincia española, con la cinta serpenteante de un río. Agrega que la panorámica difiere voluntariamente de la que hizo famosa la pintura de El Greco. El motivo del espejo aparece, desde el comienzo, en el agua del río que refleja la ciudad —imagen del fluir del tiempo hacia la muerte-mar, tal como lo planteaba Manrique— y que, en otros juegos especulares, nos remite al cuadro del pintor griego del siglo XVI y también al que pinta Horacio, que se observa fugazmente, en la escena en que la joven le confiesa su vínculo con Don Lope. Multiplicación artística de la panorámica de una ciudad-fortaleza amurallada, que tiende a recalcar una topografía circular, tramada de redes laberínticas. Si la novela de Galdós se caracterizaba por el caleidoscopio y

la definitiva concentración de los espacios hasta confluir en un punto —el microespacio de un cuerpo en una silla de ruedas—, la película de Buñuel remite con claridad al símbolo del laberinto, y, en particular a la estética posmoderna. Recordemos que el *film* se rodó en 1970, en los albores de la posmodernidad, época también de profundos quiebres, rebeldías y desconciertos, si tenemos en cuenta que nos hallamos a dos años apenas de la explosión del Mayo Francés, en tanto que España aún vive bajo los efectos de la dictadura franquista.

Según el *Diccionario de Símbolos* de Cirlot (1995), el laberinto simboliza el inconsciente, el error y el alejamiento de la fuente de la vida. Para el escritor italiano Antonio Tabucchi[1], el laberinto se presenta como un símbolo de la vida misma, un acertijo, en el que caminamos a tientas, como si estuviéramos en la oscuridad:

> Yo, en concreto, me extravío con mucha frecuencia, precisamente porque las salidas parecen muchas pero quizá no exista ninguna, y no se sabe nunca qué dirección tomar. Cualquier elección significa adentrarse por un único camino y frente a tal constreñimiento sentimos la sensación de avanzar en zigzag, saltando de un camino a otro, lo que acompaña, o tal vez dibuja y crea, el laberinto. En éste se celan, pues, tanto el deseo de resolución de un enigma como el riesgo de quedar atrapados, como en una tela de araña (Gumpert, 1995, p. 125).

Si la novela realista, en general, como mímesis del mundo, se articula como una maquinaria perfecta —tal como la había concebido Balzac— en la que todos los engranajes y sus partes aparecen en estrecha relación y obedecen fielmente a la ley de la causalidad, la película de Buñuel, más cercana a la estética posmoderna, invierte esta norma para imponer la ley de la casualidad, que rige el sistema cerrado del laberinto.

Veamos un ejemplo ilustrativo. Como pasatiempo, a la joven le place elegir entre dos cosas iguales. Así, le pregunta a Lope si le gusta más una columna que otra, o elige del plato, entre dos garbanzos idénticos, el que parece más apetecible. Pero hay una escena clave. Mientras está paseando con Saturna, se detienen en una encrucijada y elige al azar una de las calles. Se topan con un perro rabioso y, por huir del animal, Tristana entra en una casa donde conoce a Horacio, que está pintando. Si hubiera elegido el otro camino, el encuentro no se hubiera realizado. Solo la mera casualidad permitió que estos dos seres

[1] Antonio Tabucchi (1943-), escritor de sensibilidad posmoderna o neobarroca, como algunos críticos lo catalogan, expresa su renuncia a comprender el mundo y postula la falta de fe en los métodos cognoscitivos tradicionales. Sus personajes, extraviados o derrotados, suelen vagar por espacios laberínticos en los que generalmente nunca encuentran la salida y terminan perdiéndose en ese laberinto existencial.

se cruzaran en el intrincado laberinto de la vida. Como afirma Tabucchi, la vida-laberinto se va armando, entre otras cosas, con los encuentros azarosos con otras personas que nos llevan a tomar, casi sin saberlo, un atajo u otro.

Entre otras diferencias en las dos obras, en la novela de Galdós, el narrador insiste en la necesidad de la joven de armar su propio itinerario de vida, al intentar aprender diversos oficios. En la *Tristana* de Buñuel, esta temática no es tan relevante. Encontramos apenas un comentario acerca de la posibilidad de dar clases de piano para solventarse a sí misma. A diferencia de la otra, esta ya sabía música de antes, y su madre se vio en la obligación de vender el piano por necesidad económica. Es Don Lope, quien, para entretener a «esta muñeca con alas» (expresión galdosiana) le compra otro piano después de la operación. Tampoco se refleja la sucesión de mudanzas que se da en la novela. En la película, Don Lope vive en una sola casa[2] —aunque lo encontramos después en una vivienda en el campo— tan destartalada como las de la novela, pero que finalmente logra embellecer y poblar de objetos, gracias a la herencia de su hermana.

Es que a Buñuel no le interesa tanto la temática de la mujer sometida, sino el proceso interno de degradación y perversión que sufre Tristana a lo largo del *film*. Así como el deseo se asociaba en Galdós a la sed de conocimiento, en Buñuel se entronca con el erotismo. En este sentido, Bikandi Mejías (1996-1997, p. 55) encuentra un claro vínculo entre deseo sexual y muerte, que se manifiesta de modo patente en diversas escenas, como el intento de beso a la estatua yacente del cardenal Tavera, el sueño con la cabeza de Don Lope en forma de badajo, la relación con el maduro Don Lope.

Para Víctor Fuentes (2000, p. 152), Tristana, mutilada y devuelta por su propia voluntad vengativa a la tutela de Don Lope, representa a ese personaje femenino demoníaco que resurge en Buñuel, bajo el palimpsesto de la Julieta sadiana. Las «perversiones» sexuales poseen en ella ese sentido liberador que tenían para los surrealistas; odia a Don Lope, pero goza con el exhibicionismo

[2] La casa de Don Lope se puede ubicar en la calle Santo Tomé n.º 6. Se encuentra junto al restorán Plácido, que vemos en la película y aún existe; funciona en el antiguo convento de San Bernardino, integrado en el mismo edificio. Tal vez no es casual que este predio elegido para vivienda de los personajes linde con la iglesia de Santo Tomé, sede del cuadro de El Greco, *El entierro del señor de Orgaz*, y por la otra manzana, con la Casa-Museo de El Greco. El pintor, mentado indirectamente en la imagen inicial, vuelve a manifestarse de modo implícito, como un guiño del director.
Otro dato anecdótico «topográfico» es que Don Lope compra, frente a su casa, unos *marrons glacés* para Tristana en la tradicional confitería Santo Tomé —que aún existe—, especialista en mazapán y fundada en 1856.

de su cuerpo, amputado pero erótico, envuelto en una bata roja que muestra a Saturno desde el balcón, aunque Buñuel, con un movimiento de cámara, se lo oculta al *voyeur*. De esta entrega visual a Saturno (aunque parece que hubo otras físicas elididas en el discurso del relato), la cámara, resbalando por la superficie de imágenes de Vírgenes, nos lleva al altar de la Iglesia donde se celebran las «bodas de muerte» de Don Lope y Tristana. A partir de acá, Buñuel da un vuelco total a la novela galdosiana, pues el relato entra en un vértigo de autodestrucción. Vemos a un decrépito Don Lope rodeado de curas, mientras Tristana pasea, de un lado a otro del estrecho pasillo como una fiera enjaulada, acompañada por el insoportable ruido de las muletas. Después, la cámara enfoca su despertar con la pesadilla de la cabeza cortada de Don Lope, oímos el grito agonizante de este y vemos a Tristana dejándole morir, tras la falsa llamada al doctor y abriendo la ventana en plena ventisca de nieve.

En estas últimas escenas, hallamos varios aspectos para tratar en relación con nuestra temática. En la novela realista, la ventana constituye una conexión al mundo exterior. A través de ella, desde el interior de la casa —ámbito propio de la mujer—, la mirada femenina intenta otear los espacios lejanos e insondables, motivos de ensoñación, mientras que la mirada varonil es la que observa, desde el afuera —ámbito masculino—, tratando de «penetrar» en lo interior femenino. En la escena del desnudo, Buñuel retoma este postulado, pero le da un giro peculiar, porque es la mujer la que se asoma de manera atrevida y se expone como objeto a la mirada del varón. Si la Tristana galdosiana luchaba denodadamente por devenir sujeto y abandonar su condición de objeto, esta Tristana manifiesta con claridad la claudicación: poseída de odio y rencor, se instala de modo definitivo como objeto, como ser cosificado por la mirada masculina, en una clara actitud de revancha y autodestrucción. En este sentido, la presencia del personaje de Saturno —muy fugaz en Galdós— viene a reforzar la línea erótica en la que trabaja Buñuel. Recordemos que en la primera escena, la de la visita al hospicio, Tristana le regala una manzana, que el joven devora con fruición. En la Historia de la Literatura, sin dejar de mencionar el episodio bíblico, la manzana posee un alto contenido sensual y son numerosos los textos en los que aparece con dicha connotación.

Otro espacio vinculado a la novela de Galdós es el de los sueños. Pero no se trata aquí de sueños diurnos, ensoñaciones, como en el escritor español, sino de sueños nocturnos. En *La interpretación de los sueños*, Freud (1989) explica que los sueños tienen como función la realización simbólica del deseo y por tanto

la disminución de la presión de los contenidos inconscientes sobre la vida del sujeto. Como consecuencia de la represión, que también está presente en el sueño, aunque en menor medida que en la vigilia, el sujeto no puede soñar explícitamente con lo que en realidad le interesa, sino que lo enmascara. Por tanto, en la vida onírica se presenta una historia o sueño construido a partir del auténtico sentido del sueño. A la historia soñada se le da el nombre del «contenido manifiesto» y al significado de dicha historia «contenido latente». Esta construcción no es del todo arbitraria o desordenada, sino que, en términos generales, sigue unas pautas comunes a todos los individuos. Los mecanismos de elaboración de los sueños son las distintas formas de construcción de ese material que el individuo percibe del contenido manifiesto. Los más importantes son el desplazamiento y la condensación.

La condensación es un mecanismo por el cual varias ideas o elementos del contenido latente se reúnen en una sola imagen o representación del contenido manifiesto. Consiste en la concentración de varios significados en un solo símbolo. Por la función de desplazamiento, el significado fundamental del sueño puede aparecer en dicho contenido como un elemento accesorio, y, al revés, el más importante, presentarse como un elemento secundario del auténtico sentido. Este mecanismo hace que se traslade el significado desde la parte central del sueño a lugares accesorios de este, ocultando al soñador el contenido onírico.

Tristana declara tener un sueño recurrente: sueña con la cabeza cortada de Don Lope que actúa como badajo (claro elemento fálico). En ese objeto cabeza-badajo quedan condensados los elementos del contenido latente, asociados a deseos inconscientes de destrucción, muerte, venganza, justicia… deseos que se materializarán al final de la película. En el primer sueño, aparecen también otras escenas vinculadas con lo erótico reprimido, en relación con los dos muchachos que la persiguen e intentan manosearla, mientras suben la torre —otro elemento fálico. Pero lo más interesante es el desplazamiento que se opera en la escena del campanero. Es extraño que un sueño posea ribetes tan costumbristas, como ir a la casa de un hombre de pueblo, comer migas y charlar de asuntos cotidianos. Pero en realidad, la clave de la escena se desplaza hacia el fondo. Mientras en el primer plano asistimos al diálogo banal de Tristana con el campanero, en el fondo de la escena los dos adolescentes juegan con una jaula que contiene un pájaro: la observan, la manosean, introducen los dedos por las rejillas para intentar atraparlo. El espectador que no leyó la *Tristana* de

Galdós pierde un intertexto esencial. Porque allí Don Lope, en un momento dado, expresa: «Créeme que mi mayor suplicio es no poder dorarte la jaulita. ¡Y qué bien te la doraría yo!» (Galdós, 1942, p. 1610). Buñuel retoma este motivo y lo transforma magistralmente en imagen onírica. El motivo de la jaula de oro se plantea como una verdadera puesta en abismo y da cuenta de la situación de Tristana, un hermoso pájaro encerrado entre barrotes, con alas inútiles, y cosificado por devoradoras miradas masculinas. A lo largo de la novela y del *film*, Don Lope se esforzará por dorar esa jaula, comprándole todos los «juguetes» que se le ocurra, con tal de que no salga a volar. Lo que agrega el sueño es el componente erótico, dado por las miradas masculinas —transposición, tal vez, del propio Lope— que convierten a la mujer-pájaro en un cuerpo objeto de deseo, en el que se inscriben, como huellas indelebles, las marcas de la violencia sexual. De aquí, a la escena de la ventana, no hay más que un paso. La escena antes mencionada, en la que vemos a Tristana desplazándose por el corredor, remite también a la idea de un animal enjaulado, presa de un odio devorador, que preludia el trágico desenlace. La joven ya no parece el inocente pájaro de la jaula, sino un ave de rapiña, presto para dar el zarpazo final.

Cabe agregar, con respecto a la imagen de la cabeza-badajo, que en el último cuarto de la película, se muestran varias escenas que se desarrollan en el comedor de Don Lope, el cual posee un aplique de luz, colgado del techo, de color rojo y con forma de campana. Aunque aparece en numerosas ocasiones, solo lo advertimos hacia el final. Se presenta una panorámica del paisaje nevado e, inmediatamente, el comedor oscuro con la lámpara apagada, por encima de la mesa, con la vajilla sucia que dejaron Don Lope y los curas; un zoom de la cámara aleja la escena y deja en descubierto, por primera vez, la totalidad del aplique de luz en primer plano; un rápido *travelling* nos lleva a la habitación de Tristana, pero pasando de modo fugaz por la imagen de la cabeza-badajo: un nuevo sueño de Tristana que se despierta con el grito de Don Lope, quien la llama desesperado al borde de la muerte. La yuxtaposición de las dos imágenes de la lámpara y de la cabeza-badajo opera como un efecto de desplazamiento de la ficción a la realidad: la muerte «violenta» de Don Lope ya es inminente y Tristana puede así cumplir su deseo reprimido de venganza al dejar morir al autor de sus desdichas.

Finalmente, vale la pena mencionar el espacio común que abre y cierra la película: una panorámica en la que las dos mujeres, de frente, se acercan al hospicio de Saturno y después se alejan, de espaldas a la cámara, con un reflejo

solar que antes no existía. La escena final retoma el punto donde se había detenido la inicial, cuando la cámara nos llevó hacia la escena de Don Lope piropeando a una mujer. Tal vez podría interpretarse como una ensoñación más de Tristana, es decir, la película toda como una fantasía negativa de la joven frente al temor de la convivencia con un hombre con las características donjuanescas del viejo tutor. Tendríamos así una estructura compleja, de carácter concéntrico, tramada de sueños dentro de otro sueño mayor, que los engloba a todos. Un nuevo laberinto, pero, esta vez, dentro de los vericuetos de la mente, por lo que el ámbito real (¿real?), la ciudad de Toledo, con sus murallas y calles enrevesadas operaría como verdadera espacialización de la psiquis de la propia protagonista, o tal vez, como una nueva imagen especular, como la que reflejaba el zigzagueante Tajo.

Conclusión

Hemos analizado la temática del espacio en dos obras, una literaria y otra cinematográfica, fundamentalmente en relación con la protagonista y sus deseos fallidos de liberación. Hemos observado que Buñuel elabora su versión sobre la base de «traiciones» y «fidelidades» al hipotexto galdosiano. Unas veces mantiene elementos de la novela, otras, altera según sus necesidades y otras, retoma aspectos que Galdós plantea de modo fugaz y que no desarrolla. El resultado final no es una mera reproducción arqueológica, sino un producto artístico cabal, en el que el cineasta proyecta su propia visión del mundo y de la historia, sus obsesiones y sus recuerdos.

En Galdós, el espacio «caleidoscópico», como un encadenamiento de lugares acotados y ordenados, da cuenta de la visión del mundo del hombre del Realismo, un mundo aprehensible y abarcable. En él Tristana se lanza a la conquista de los ámbitos masculinos, pero más allá de su mutilación, no lo puede lograr, porque aún no habían arribado los aires de liberación para las mujeres. La *Tristana* de Buñuel, ubicada años más tarde, pero concebida en plena lucha feminista de los '60-'70, no podía sucumbir con tanta facilidad y, aunque víctima de un proceso de autodestrucción y degradación, logra hacia el final de la película revertir la polaridad dominador-dominado y consumar la venganza, dejando morir al autor de sus desdichas. En un ámbito opresivo, los lugares que recorre se vinculan con el motivo del laberinto, metáfora del extravío existencial o de la vida como un azar. Y en la dimensión onírica en que trabaja Buñuel, el laberinto alude también a los complejos meandros de la mente humana.

Dos producciones distintas y similares, en las que también se refleja una nación que se halla en busca de su destino. El Don Lope galdosiano, símbolo de la vieja España, se impone sobre una Tristana desvalida y resignada, mientras que el de Buñuel sucumbe, como premonición de una España que, luego de recorrer un enrevesado laberinto, en pocos años encuentra, finalmente, el camino tan ansiado de la libertad.

Referencias Bibliográficas

Amorós Guardiola, A. (1977). Tristana, de Galdós a Buñuel. En *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas: Del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.

Bacherlard, G. (1997). *La poética del espacio*. México: FCE.

Bikandi Mejias, A. (1996-1997). El deseo en Tristana (*film* y novela). En *Anales galdosianos 31, 32*, 53-63.

Buñuel, L. (1976). *Tristana*. Barcelona: Aymá.

Cirlot, J. E. (1995). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo xxi.

Freud, S. (s. d.). *El poeta y los sueños diurnos*. Recuperado 4 feb. 2011 de: www.tuanalista.com/Sigmund-Freud/1232/XXXV-El-POETA-Y-LOS-SUENOS-DIURNOS-1907-%5B1908%5D.htm

Freud, S. (1989). La interpretación de los sueños. En *Obras completas* (Vol. iv y v). Buenos Aires: Amorrortu.

Fuentes, V. (2000). Tristana: Una película cien por cien española. En *Los mundos de Buñuel* (pp. 148-152). Madrid: Akal.

Gumpert, C. (1995). *Conversaciones con Antonio Tabucchi*. Barcelona: Anagrama.

Pérez Galdós, B. (1942). Tristana. En *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

Sinnigen, J. (1996). *Sexo y política: Lecturas galdosianas*. Madrid: De la Torre.

Stendhal (1943). *Del Amor*. Buenos Aires: Hachette.

Wolf, S. (2004). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Zubiaurre, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista*. México: FCE.

Reformulación de lo Heroico Borgiano en la Obra de Adolfo Bioy Casares

Mariano García*

Nota del Editor

En el marco de sus investigaciones sobre los límites de la identidad en Literatura, el autor indaga esta problemática en la particular relación que ya ha despertado numerosas reflexiones de parte de la crítica: la de Borges y Bioy Casares.

Resumen: La larga y fructífera amistad entre Bioy Casares y Borges permite rastrear una suerte de tráfico de influencias entre ambos. En Bioy, la doble vertiente del valor (en el sentido de coraje y en el sentido de calidad) es la matriz desde donde problematiza su angustia por la influencia del maestro, que pese a su genio y generosidad es una amenaza para su identidad como escritor. Por ende, vemos en este trabajo cómo el tópico de lo heroico, tan visible en Borges, es el que Bioy Casares utiliza para distanciarse, comenzando por reformular, a su manera, al compadrito porteño en *El sueño de los héroes*. La tradición borgiana de lo heroico, armada sobre el nacionalismo de cuño fichteano de Carlyle, es entrecruzada por la visión escéptica e irónica de Arturo Cancela en la obra de Bioy Casares, que a través de una reescritura personal del «mito del coraje» logra conquistar un espacio independiente para su imagen de escritor.
Palabras clave: Bioy Casares, Borges, heroísmo, dualidad, valor, identidad.

Abstract: *The long and productive friendship between Bioy Casares and Borges makes it possible to trace a sort of trade of influences in these two writers. In Bioy Casares' work, the double meaning of the Spanish word* valor *(in the sense of courage and in the sense of quality) represents the core from which he deals with his own anxiety of influence before the master (i. e. Borges), who although his genius and generosity implies a threat for his identity as a writer. Hence, we see in this work how the visibility of the heroic theme in Borges is used by Bioy Casares to take distance from this when he reformulates in his own terms the figure of the* compadrito porteño *(kind of swaggerer of the city of Buenos Aires) in his novel* Dream of Heroes*. The tradition of the hero in Borges, built up upon the fichtean nationalism present in Carlyle, is intertwined in Bioy Casares work with the ironic and skeptic view of Arturo*

* Es Profesor de Literatura Argentina en la Universidad Católica Argentina e Investigador Asistente en el CONICET. Correo electrónico: ardeo2@gmail.com
Fecha de recepción: 05-08-2011. Fecha de aceptación: 23-09-2011.
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 108-121.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

Cancela. Eventually, the personal rewriting of the «myth of courage» achieves an independent place for his writer's image.
Keywords: *Bioy Casares, Borges, heroism, duality, courage, identity.*

En Pardo. Conversación con Silvina.
Dice que cada uno de nosotros tiene un tema,
al que siempre vuelve: Borges, la repetición infinita;
ella, los diarios proféticos; yo, la evasión a unos pocos
días de felicidad, que eternamente se repiten.
Bioy Casares, Borges

La conocida frase del primer párrafo de «*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*» que Borges atribuye al personaje 'Bioy Casares'[1] se suele citar, y con razón, como una frase de Borges y no de Adolfo Bioy Casares, entre otras cosas porque aparece prefigurada en «El tintorero enmascarado Hákim de Merv» («Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman», Borges, 1974, p. 327). Frente a esto uno se pregunta si queda abierta la posibilidad de que, más allá de los intersticios fantásticos a los que se abre el célebre relato de Borges, ese punto de partida realista, viejo truco de cualquier escritor que frecuenta la literatura fantástica, tenga un correlato en la realidad. ¿Por qué, si no, atribuirlo a Bioy Casares y no a otro de los nombres de personas reales que aparecen en el cuento? El temor a los espejos y a la cópula, o el mero hecho de verse atraído por una formulación semejante, parece más verosímil en una personalidad como la de Borges antes que en la de Bioy, atractivo galán al que no le habrá disgustado comprobar que lo era frente al espejo y que vivió retozando despreocupadamente con cuanta mujer se cruzó por su camino, según él mismo se ha jactado[2].

Del temor de Borges a los espejos, o más bien a los reflejos, dijo Alicia Jurado:

[1] «Descubrimos […] que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres» (Borges, 1974, p. 431). Otros nombres de personas reales que aparecen en el cuento son Carlos Mastronardi, Pierre Drieu La Rochelle, Néstor Ibarra, Ezequiel Martínez Estrada y Enrique Amorim. En cuanto a Bioy Casares como «verosimilizador», se lo vuelve a encontrar al comienzo de «El hombre en el umbral», en *El Aleph*.

[2] Cfr. la edición de sus diarios íntimos a cargo de Daniel Martino, *Descanso de caminantes* (2001) o bien sus *Memorias* (1994). Para la asociación entre espejos y cópula en Borges (cfr. Emir Rodríguez Monegal 1987, pp. 33 y ss.).

> Los espejos obsesionaron su niñez. En el dormitorio tenía un gran ropero con luna, en el que se reflejaba su propia imagen desde la cama. Quedarse solo a la hora de dormir, con el espejo, fue un suplicio cotidiano; aquel mundo que se apagaba con la luz, pero quizá no desaparecía del todo, lo acechaba desde el ropero como una amenaza continua. […] Georgie tenía miedo hasta del vago reflejo de su rostro en la lustrada cama de caoba (Jurado, 1964, p. 26).

En sus *Memorias,* Bioy registra una experiencia muy distinta con los espejos:

> […] en el cuarto de vestir de mi madre había un espejo veneciano, de tres cuerpos, enmarcado en madera verdosa, con rositas rojas. Para mí, entonces, era un objeto que ejercía fascinación, porque en él, nítidamente, todo se multiplicaba muchas veces. Me atraían la limpidez del vidrio, de los bordes biselados, verdes, y la profunda y nítida perspectiva de imágenes. Fue mi primer y preferido ejemplo de lo fantástico, pues en él uno veía —nada es tan persuasivo como la vista— algo inexistente: la sucesiva, vertiginosa repetición del cuarto (Bioy Casares, 1994, pp. 24-25).

A la inversa, Bioy Casares afecta un temor reiterativo, a manera de idea fija, a las turbas del carnaval que, como en las películas de Hollywood de la época por la que escribió *El sueño de los héroes* (1954), siempre separan a los amantes en algún momento clave de la trama y además conllevan ese aditamento grotesco o engañoso que son las máscaras. El sueño de Lucho Bordenave en *Dormir al sol* (1973) se plantea incluso como un guiño irónico a esa obsesión que figura especialmente en *El sueño de los héroes* o en el relato «Máscaras venecianas».

> El carnaval desembocó entonces en la avenida y la arrastró a Diana. La vi perderse entre máscaras disfrazadas de animales, que incesantemente pasaban, con el cuerpo a rayas de colores como de cebras o de víboras y con la cabeza de perro en cartón pintado, de lo más impávida (*Dormir al sol*, Bioy Casares, 1973, p. 32).

Pese a todo lo personal y característico que pudo hacer de este tópico Adolfo Bioy Casares, no deja de resonar en ello el temor análogo expresado desde su infancia por Borges a caretas, disfraces y demás utilería festiva y plasmada en relatos como «La muerte y la brújula»[3]. De todos sus amigos, Borges proyecta en Bioy, el menos aparente, su propia fobia a los espejos y a la sexualidad y Bioy, por su parte, asume como propias las fobias carnavalescas de Borges. ¿Debemos creer entonces que los temores de Borges, un talante si se quiere anticarnavalesco

[3] «No conozco ninguna referencia escrita a su otro terror infantil [además de los espejos], las máscaras; pero Silvina Ocampo me ha contado que le asombró el desagrado y el desasosiego que le produjo, siendo ya hombre, la irrupción de unos amigos disfrazados durante un carnaval. Dice su madre que una sola vez aceptó disfrazarse, cuando chico, y que insistió —tal vez significativamente— en que fuese de diablo» (Jurado, 1964, p. 26). Para el tema de los espejos y las máscaras en Bioy Casares (cfr. Susanna Regazzoni, 2002, pp. 160-162).

en todo el registro posible, incluido especialmente el bajtiniano[4], influyeron en su amigo más joven, o que este se los apropió por el prestigio de quien provenían? La pregunta en sí sería ociosa y no demasiado importante si no nos sirviera para introducir otro «tráfico de influencias» con más relevancia en la obra de ambos escritores: el culto del coraje y por extensión, el culto de los héroes.

El culto del coraje en el cuento «El sur» parece prevalecer por sobre el culto de los libros según su trágico final, pero no hay que olvidar que, influido siempre por el uso de la ambigüedad en obras de Henry James como *The Turn of the Screw o The Sacred Fount* —al fin y al cabo novela esta última sobre el tráfico de influencias—[5], Borges quiso contar dos historias en una, y que a partir de cierto punto, todo el texto puede leerse, gracias a discretas claves, como la alucinación febril de un moribundo. El culto del coraje no queda anulado, pues aun en su fantasía Dahlmann toma partido por él, pero sí al menos en suspenso. Del mismo modo, su «Hombre de la esquina rosada», carismático y arrabalero, se revela al final como asesino. Frente a estos personajes se agrupan aquellos que cometen bajezas paradójicamente heroicas («Tres versiones de Judas») o que desdibujan el límite entre civilización y barbarie («Historia del guerrero y la cautiva», «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz»), según la formulación sarmientina de la oposición entre cultura y naturaleza que Borges a su vez reformuló con singular fortuna.

Sin decir hasta ahora nada nuevo, vale la pena subrayar que la elaboración de estos temas en Borges necesita ser estudiada en función de su efecto total. La manera clásica de clausurar sus ficciones muchas veces es una manera de

[4] En su célebre estudio de 1965 sobre Rabelais, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Mijaíl Bajtín encuentra en cierta sensibilidad de fines de la Edad Media y principios del Renacimiento (sensibilidad popular opuesta a la oficial y clerical) elementos grotescos asociados a las funciones corporales (comida, cópula, defecación) y a la inversión de roles (lo alto por lo bajo, el hombre por la mujer, el tonto por el sabio, la muerte por la vida, etc.) que aparecen especialmente condensados en torno a la cultura carnavalesca y que François Rabelais recoge en su obra. En tal sentido, la estética de Borges aparece alejada de esta actitud en cierta medida transhistórica y por ese motivo la consideramos anticarnavalesca. No es casual que Borges aborreciera la obra de Rabelais (cfr. Bioy Casares, *Borges,* 2006, pp. 510, 576-577, 1085, 1110, 1118). Véase también la nota 11 en este mismo trabajo.

[5] A esta novela se refiere Borges en el prólogo a *Historia de la eternidad* a propósito de «El acercamiento a Almotásim». En su *Autobiografía* aclara: «Stevenson, Kipling, James, Conrad, Poe, Chesterton, los cuentos de *Las Mil y una Noches* […] y ciertos relatos de Hawthorne forman parte de mis lecturas habituales desde que tengo memoria» (Borges, 1999, p. 99). En el prólogo a *La humillación de los Northmore* dice: «Ignoramos, en *The Lesson of the Master*, si el consejo dado al discípulo es o no pérfido; en *The Turn of the Screw,* si los niños son víctimas o agentes de los espectros que a su vez pueden ser demonios; en *The Sacred Fount,* cuál de las damas que simulan indagar el misterio de Gilbert Long es la protagonista de ese misterio […]» (Borges, 1975, p. 101).

abrirlas: el remate final suele poner en duda o problematizar los enunciados del desarrollo. Lo mismo ocurrirá con Adolfo Bioy Casares. Analizando su obra, por ejemplo, Jorge Rivera, cuyo agudo ojo crítico se nubla en la clara antipatía personal, se apresura a condenar la máquina de Morel como aparato que refleja los temores de clase de Bioy Casares —temores que por cierto no están ausentes de la obra— sin detenerse a pensar que, a fin de cuentas, la máquina es una máquina asesina y como tal debe darse su valoración final. Dice Rivera que lo arquetípico cifra y encubre a la vez la ideología de una clase, que el sentido profundo de estas construcciones de ficción revela en el fondo un proyecto irracionalista y conservador ofrecido exteriormente como juego con la literatura. La apelación a lo analógico, los artificios que relativizan causalidad y contradicción, la profundización en el comportamiento pre-lógico o en sus formas derivadas, las instancias mágicas, la idea del eterno-retorno, las aporías y las paradojas, los juegos con las geometrías no euclidianas y con los efectos de la relatividad, junto con todo lo abrevado en Frazer, Lévy-Bruhl, Eddington y otros (Jung, que Rivera no menciona), sirven, argumenta, para evadirse de lo histórico y para situar a la literatura en una instancia escindida, inmutable y por lo tanto inaccesible a la práctica humana (Rivera, 2004, p. 151).

Aunque Rivera encuentra en la recurrencia a lo arquetípico la ideología de una clase, no tiene en cuenta que esa misma ideología, terriblemente influyente en el cambio del siglo XIX al XX, no solo atrajo al proyecto reaccionario de un T. S. Eliot, sino que se volcó por igual en D. H. Lawrence, de origen proletario. Del mismo modo, la magia, las doctrinas esotéricas y diversos aspectos precientíficos eran una afición común de los surrealistas que se contradecía con su declarado materialismo y marxismo[6]. Un ejemplo más cercano a Bioy lo da la misma Elena Garro cuando plantea un esquema de eterno-retorno yuxtapuesto o confrontado con lo histórico, tal como lo desarrolla en *La casa junto al río* (1983), donde la protagonista descubre que el «pasado» que ha ido a buscar y que quiere revivir en el pueblo español de sus ancestros es un pasado inventado por una serie de impostores.

> «¡Cuánto rencor!, se decía Consuelo, y recordó que en México había habido una revolución y los odios y rencores personales estaban borrados. A la gente la movían otras cosas que miraban al futuro, no estaba estacionada mirando con odio al pasado, llevándose unos a otros las cuentas» (Garro, 1983, p. 37).

[6] Cfr. «Freud, Breton, Myers», en Jean Starobinski (2008, pp. 218-227), y sobre todo *Belleza compulsiva* de Hal Foster (Adriana Hidalgo, 2008), donde se analizan los presupuestos psicoanalíticos y marxistas del movimiento.

Por consiguiente, es posible que lo arquetípico en Bioy Casares se matice con otros elementos, del mismo modo en que el culto del coraje en Borges no es tan maniqueo, o que no solo interviene en un invariable diálogo con el culto de los libros, sino que produce asimismo un diálogo interno. A partir de este diálogo interno avanza el problema del *valor* en la producción de Bioy Casares: para que su propia obra alcance determinado valor (en el sentido de estimación del público y de sus pares), deberá cuestionar uno de los grandes motivos borgianos, el del *valor* como coraje, valentía, virilidad, heroísmo. Adelantemos que si Borges caracteriza su obra recreando el tema del valor como un ideal difícil de concretar, Bioy valorizará la suya devaluando este tema, por lo demás tan impuesto a su persona literaria como el motivo de los disfraces. Pero si este último Bioy parece aceptarlo sumisamente, como utilería o decorado, ante aquel está dispuesto a reaccionar con la violencia edípica de este típico cuadro de angustia por las influencias, acaso por intuir o abiertamente reconocer que se trataba de uno de los importantes temas en Borges y que era acuciante tomar distancia o reformular el tópico si no quería verse eclipsado por una impronta tan fuerte. Tanto Bioy como Silvina Ocampo tomarían esta opción estética de distanciarse de la órbita de Borges en sendos libros de 1959: *Guirnalda con amores* y *La furia y otros cuentos* respectivamente[7]. No obstante, el valor ya aparece cuestionado en ficciones previas.

Bioy Casares desplaza el culto del coraje y los compadritos al eje más general del heroísmo y de lo heroico. *El sueño de los héroes, El héroe de las mujeres* y *Un campeón desparejo* son títulos que atestiguan su frecuentación del tema, recurrencia que muchas veces se revela irónica en la lectura de los textos. En efecto, ya a partir de *El sueño de los héroes* se presenta el prototipo de protagonista masculino de Adolfo Bioy Casares: un héroe pusilánime que, no obstante, cuenta con el favor algo disonante de una o varias mujeres, como si el varón consciente de sus limitaciones, o capaz de reconocer sus miedos, despertara en ellas una ternura maternal no exenta de sentimientos posesivos ni de deseo sexual. Según Alfredo Grieco y Bavio y Miguel Vedda, en los hombres de las ficciones de

[7] Agradezco esta reflexión a Ernesto Montequín. El libro de impronta más borgiana en Silvina Ocampo, sobre todo en la suntuosidad estilística y la prolijidad sintáctica, rara en ella, sería en tal sentido *Autobiografía de Irene* (1948), en tanto que *El sueño de los héroes* es, por su tema, también una problematización de índole análoga. Sin duda, la mayor distancia que toma Bioy respecto de Borges es genérica, al desarrollar una obra en la que se destacan las novelas, género necesariamente imperfecto para su amigo y mentor. Silvina Ocampo, en cambio, solo publicó una novela policial escrita con Bioy, *Los que aman odian* (1946). En edición póstuma apareció *La promesa* (2011), que más que una novela es en realidad una estructura de relatos enmarcados.

Bioy el miedo de mostrar debilidad o de ser objeto de burla es el fundamento de la mayor parte de las acciones, mientras que las mujeres, más prudentes a la hora de exhibir abiertamente el valor, son por el contrario audaces y resueltas cuando es necesario sacrificarse por la persona amada. En los hombres de Bioy el interés por la mujer es con frecuencia menos poderoso que el deseo por derrotar a un rival: para los protagonistas masculinos de «En memoria de Paulina», como así también para los de «Máscaras venecianas», el odio por el adversario hace olvidar el sacrificio de la mujer en disputa (Grieco & Vedda, 2002, p. 261).

Tal es el caso en registro serio de Gauna, el protagonista de *El sueño de los héroes* cuyo nombre es más viril que su conducta, al verse arrastrado por el infeliz Valerga, especie de compadrito de entrecasa, tirano con los más débiles, pues a diferencia de Borges, para Bioy el heroísmo del cuchillero es miserable e ilusorio (Grieco & Vedda, 2002, p. 253). Esta conducta, que podría resumirse en el dilema «amor o aventuras», se intensifica en registro cómico y su modelo puede darlo Lucho Bordenave, el candoroso personaje de *Dormir al sol*. El protagonista resulta simpático por sus observaciones y por la honestidad un poco inverosímil con que confiesa sus cobardías más abyectas. El hecho de que estos personajes estén rodeados de mujeres confirmaría lo dicho por el propio Bioy Casares: el hombre mujeriego tiene aspectos femeninos asumidos y como tal no necesita hacer del coraje un valor ciego. El héroe de las mujeres no es por fuerza el héroe egoísta de las aventuras, sino el que se decide por las dulzuras de la intimidad.

No obstante, la escritora mexicana Elena Garro, con la que Adolfo Bioy Casares mantuvo un apasionado romance y a la que, según ella, éste plasmó en la Clara de *El sueño de los héroes*, ofrece años más tarde un cambio de perspectiva que no se acomoda a la opinión de las admiradoras maternales por los protagonistas masculinos de Bioy Casares. En *Testimonios sobre Mariana* (1981), novela en clave donde Garro traspone las desdichas de su matrimonio con Octavio Paz y su relación con Bioy, este último aparece como Vicente, una especie de gigoló mundano y apocado, casado por dinero con la vieja y rica Sabina e incapaz de renunciar a su comodidad por amor. Según esta novela, compuesta por tres testimonios, el primero de los cuales relata el propio Vicente, Mariana le ofrece a Vicente tener un hijo con él porque Sabina no puede darle descendencia («¿No tienes hijos? ¡Yo te regalo uno! ¡Tonto! No puedes perder tu guapura…», Garro, 1981, p. 9); Vicente acepta pero luego, cuando ella se ve obligada a abortar por

su marido, permanece atrapado en su «matrimonio indisoluble». En este caso, no se trata de cobardías «simpáticas», y el eje del dilema «amor o aventuras» aparece desplazado a «amor o dinero». Así lo resume Augusto, el marido de Mariana: «Él es un vulgar don Juan sudamericano, que trata de justificar su matrimonio con una vieja rica y engaña a las jóvenes con complejo de sirviente» (Garro, 1981, p. 173) y luego Gabrielle, una amiga:

> No pude aceptar que aquel joven fuera el marido de Sabina, y me dije que la nueva pareja era más inquietante que la formada por Augusto y Mariana. La amabilidad imperturbable de Vicente ocultaba tempestades parecidas a las que Mariana disimulaba con risas. Como ella, estaba tostado por el sol y parecía un deportista. «¡Es muy pobre!», me dije. En Sudamérica los gigolós son frecuentes y Vicente poseía un poder venenoso de seducción. Su cortesía inmutable se podía comparar con la alegría inalterable de Mariana cuando actuaba en público. En ambos, bajo una juventud asoleada se ocultaba un nihilismo peligroso (Garro, 1981, p. 220).

Aunque Bioy Casares habrá tenido que lidiar directamente con la pesada carga de la idea de lo heroico en Borges y tratar de hacer algo personal con todo ello, hay un par de antecedentes: uno de inevitable filiación borgiana y otro de cosecha personal.

El primero es, sin lugar a dudas, el famoso libro de Carlyle *On Heroes and Hero Worship*, serie de conferencias dictadas en 1840 y fuertemente influidas por la concepción fichteana de la historia. Para Fichte todo lo grande que puede haber en nuestro presente humano lo debemos a hombres abnegados que sacrificaron todo goce por las ideas: somos el resultado del sacrificio de todas las generaciones anteriores y especialmente de sus más dignos miembros. Carlyle partirá de esta filosofía de la historia para la que ciertos hombres excepcionales (de Mahoma al doctor Johnson) aparecen como revelaciones y encarnaciones sucesivas de un espíritu y una fuerza universales que él identificaba con Dios. Todo lo que vemos en la tierra es una especie de vestimenta que cubre la esencia, la «divina idea del mundo». Esta filosofía del vestido y sus ecos platónicos son los que desarrollará en su desconcertante *Sartor Resartus*, tantas veces citado por Borges, comentario a un supuesto tratado filosófico sobre la ropa; conviene retener esta idea de los hábitos como ocultamiento de lo verdadero. En cuanto a los héroes, Carlyle les adjudica sobre todo sinceridad e intensidad en sus convicciones; el héroe responde a un llamado, está solo y a la vez, por ser superior, manda lo inferior. Es como el principio espiritual que manda sobre lo material. La «masa inferior» no puede más que obedecer y hacer un culto de sus héroes.

> Este culto es la admiración trascendental hacia un gran hombre. ¿Y habrá, decimos, algo más admirable en el fondo que un gran hombre? El corazón humano no abriga sentimiento más noble que ese sentimiento de admiración hacia aquel que ocupa un lugar más alto que nosotros. En todos y cada uno de los momentos de la vida del hombre, es influencia vivificante. Sirve de base a la religión; y no sólo a la pagana, sino a otras más elevadas y verdaderas. No existe ninguna que en ella no se fundamente. […]
>
> La sociedad está fundada sobre el culto a los héroes. Todas las dignidades y jerarquías en que descansa la asociación humana son lo que podríamos llamar una heroearquía, esto es, un gobierno de héroes.
>
> […] la nuestra es una edad que niega, a lo que parece, la existencia de los grandes hombres, y ni siquiera aspira a que los haya (Carlyle, 1986, pp. 10-11).

No hay mucho que aclarar sobre las enfáticas palabras de Carlyle, que pese a todo lo que lo admiraba Borges, también tampoco dudó en acusarlo de ser el promotor de ideas que desembocaron en el racismo y el nazismo.

El otro antecedente seguramente proviene del gusto más personal de Bioy, pues se trata de Arturo Cancela, autor que nunca se cansó de reivindicar y al que Borges, en cambio, no parecía prestar mayor importancia[8]. No cabe duda de que hay un tipo de entonación, y una manera de desarrollar las situaciones para desembocar en el humor o en un efecto combinado de humor y seriedad, que Bioy bebe directamente de Arturo Cancela, un escritor «injustamente olvidado». De la obra de Cancela, lo que mejor ha sobrevivido son sus *Tres relatos porteños*, que incluye el muy festejado por Bioy «Una semana de holgorio», pero también otro que se titula «El culto de los héroes» y que cierra el tríptico.

Retomando la situación de un extranjero —en este caso asturiano— que prospera en Buenos Aires, tal como la desarrolló Cambaceres en su xenófoba *En la sangre*, aquí con tono ligero, Cancela se concentra en los desvelos de la hija del inmigrante enriquecido, que quiere en todo momento ocultar la humildad de sus orígenes —representada por la máquina de afilar del anciano—, pues ella ya se mueve en la alta burguesía. Muerto el padre y convertido espontáneamente en héroe por su edificante carrera, la hija se pliega inmediatamente a alimentar la leyenda, e incluso manda comprar una máquina de afilar para reemplazar la original de su padre, que había hecho destruir como temida promotora de su escarnio social. Cancela, sin embargo, nos muestra en Juan Martín a un hombre endurecido ante la piedad, capaz de echar de unos terrenos a compatriotas suyos que no comparten la misma avidez que él, sino que concilian «el espíritu sedentario del agricultor europeo con la clásica despreocupación del gaucho»

[8] Sobre él dice Borges en el diario de Bioy: «Cancela era judío. Pasó de escéptico a nacionalista y a peronista. ¿Cuándo fue sincero?» (Bioy Casares, 2006, p. 1176).

(Cancela, 1945, p. 104). El interés con que se mueve la hija no está ausente de él mismo, que acaso merezca su muerte solitaria y la serie de pequeñas imposturas que aquella establece la hija, a la que lo que más le importa es que su padre no vuelva de la tumba para humillarla.

Aquí Cancela plantea cómo se crea modernamente un héroe, pero sobre todo la hipocresía de quienes alimentan ese culto, incluyendo al héroe mismo. Queda para la reflexión personal si esto ocurre así en el cuento porque se trata de un inmigrante, y si esa irrisión de lo heroico hubiese tenido lugar en el caso de una familia patricia. Como sea, Bioy Casares sin duda conservó de este cuento el tono entre jocoso y paternalista con que mira a sus personajes, muchas veces hijos de inmigrantes españoles o italianos[9].

Aun con sus renuncias y sus cobardías, la construcción del héroe que hace Borges todavía conserva algo del aliento épico que pretende insuflarle Carlyle, molesto porque su época niegue a los grandes hombres. En Borges incluso el más oscuro de los individuos puede aspirar a una epifanía sobre su identidad y su papel en el «relato de la Historia». El héroe de Bioy parece en cambio derivar más directamente de esa visión escéptica de Cancela, y ni siquiera se trata de antihéroes en sus ficciones, porque no puede decirse que sus protagonistas se opongan enfáticamente a alguna clase de heroicidad. No obstante, los protagonistas de Bioy reaccionan, o al menos ensayan una resistencia, hacia todos aquellos aspectos que parecen amenazar continuamente su identidad. Aunque Bioy revisa y reformula el concepto de héroe tal como lo recibió de Borges, y si a la larga, más que como última versión del mito del coraje hay que leer *El sueño de los héroes* «como la expansión fantástica de la lucha interior de Gauna que entrevé la felicidad de la entrega amorosa y la posibilidad de una reciprocidad de conciencia con la mujer amada pero flaquea y vuelve a someterse al código viril del grupo de pertenencia» (Speranza, 2002, p. 288), lo que aparece como evidente es que «la oposición entre lo individual y lo grupal en Bioy se da con un sentido trágico» (Grieco & Vedda, 2002, p. 266). La turba

[9] Jueves 1.º de abril. En Mar del Plata. BORGES: «Para agradar a su mujer española escribió Cancela en "El destino es chambón" que el compadrito se jacta de tener apellido español. Ahora tal vez eso ocurra. Antes no. Antes había prevención quizá contra apellidos italianos, pero los otros no se veían como españoles. Un López no pensaba que tenía el apellido del gallego del almacén de la esquina. Eran *otros* López. En casa, que fueron muy *snobs* en materia de apellidos, hablaban, por ejemplo, del coronel Suárez, pero ahí acababa la familia. No iba más allá de la Independencia. Como la patria. Para nadie era un orgullo provenir de gallegos. ¿No los llamaban, los gauchos, *maturrangos*?». BIOY: «El argentino de entonces estaba orgulloso de su país, nuevo y próspero. La gente no insistía en su ascendencia europea; menos aún si ésta era española o italiana» (Bioy Casares, 2006, p. 1058).

carnavalesca o el grupito que responde a un guapo son igualmente siniestros, amenazadores, tanto más cuanto que los protagonistas son tan conscientes de ello como de su flaqueza para resistir al llamado de la masa, al llamado a desindividualizarse.

Este temor a la pérdida de individualidad, planteado en términos sociales en *El sueño de los héroes* (1954), se concentra en términos corporales en *Dormir al sol* (1973). La novela publicada entre ambas, *Diario de la guerra del cerdo* (1969), puede considerarse una transición entre una y otra que combina los temores sociales a la masificación (aquí representada por la agresión directa que ejercen los jóvenes sobre los viejos) y los temores personales a la desintegración (la progresiva convicción que tiene Vidal de estar entrando en la vejez). En *Dormir al sol* el carácter pusilánime de Bordenave permite que su nerviosa mujer Diana sea internada en la clínica de un doctor Reger Samaniego, cuyo apellido ya adelanta algo de la confusión entre hombres y animales que desplegará el texto. Bordenave piensa si los perros tienen o no tienen alma, y luego se pregunta «¿Qué es Diana para mí? ¿su alma? ¿su cuerpo? Yo quiero sus ojos, su cara, sus manos, el olor de sus manos y de su pelo» (Bioy Casares, 1973, p. 30). Tras una serie de intrigas, Bordenave termina descubriendo que el tratamiento del doctor Samaniego consistía en injertar el «alma» de los pacientes en perros por una temporada, pues intuyó que «para el hombre no había mejor cura de reposo que una inmersión en la animalidad» (Bioy Casares, 1973, p. 234), pero por supuesto todo sale mal: la perra a la que inocularon el alma de Diana ha escapado, en el cuerpo de Diana ponen el alma de una muchacha que tenía una enfermedad incurable, y el propio Bordenave termina en el cuerpo de un mastín. Resulta como mínimo curioso que, aun en clave irónica, un ateo asumido como Bioy Casares se entregue a esta trama de vaivenes que ponen en primer plano la dualidad cuerpo/alma en la que se percibe un eco platónico sobre la esencia de los individuos.

A diferencia de la narrativa eminentemente metamórfica de Silvina Ocampo, donde lo que se busca de manera incansable es un olvido de la forma, perderse en la animalidad, o en los vegetales o aun en los minerales[10], la balanza narrativa de Bioy Casares parece inclinarse más por los temores al cuerpo grotesco evidenciados en las ficciones borgianas. El platónico cuerpo como cárcel que agobia a los personajes de «El sur» o «La muerte y la brújula» reaparece, aunque

[10] La antología de textos de Silvina Ocampo, *Las reglas del secreto,* a cargo de Matilde Sánchez, incluye una sección de cuentos «con metamorfosis». Véanse también mis artículos sobre esta autora mencionados en la bibliografía.

matizado, en la obra de Bioy, cuya relación con el cuerpo y la sensualidad, como dijimos al comienzo, es muy distinta de la de Borges. Por eso, si bien Bioy no se entrega por completo a la pérdida de sí que anhelan tantos de los personajes de Silvina Ocampo, y expresa sus temores al cuerpo grotesco, cuyos rasgos particulares, como nos recuerda Bajtín a propósito de la obra de Rabelais, son el ser abierto, estar inacabado y en interacción con el mundo[11], tampoco hereda sin problematizarlos los reclamos platónicos de su amigo y mentor.

De una manera curiosa, Bioy Casares parece tironeado entre la asunción de la realidad limitada pero placentera de la carne y la más prestigiosa tradición metafísica del «alma buena» atrapada en un cuerpo vil, que traduce en sus fobias a la masificación, en las individualidades amenazadas de sus personajes (e incluso en su propia individualidad de escritor amenazada por Borges) y en la contradictoria emergencia de la dualidad cuerpo-alma en una persona que íntimamente la niega[12]. En Bioy Casares la reformulación de lo heroico borgiano se detiene, o entra en conflicto, con la concepción corporal. Bioy Casares rechaza el planteo heroico de la obra de Borges pero, a pesar de no haber negado ni haberse disgustado con su cuerpo, comparte con él los temores al cuerpo grotesco, cuya despersonalización representa el reverso de la idea de individuo formada a partir de los propios límites corporales.

Referencias Bibliográficas

Bajtín, M. M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

Bioy Casares, A. (1969). *El sueño de los héroes*. Buenos Aires: Emecé.

Bioy Casares, A. (1969). *Diario de la guerra del cerdo*. Buenos Aires: Emecé.

Bioy Casares, A. (1973). *Dormir al sol*. Buenos Aires: Emecé.

[11] «El comer y el beber son una de las manifestaciones más importantes de la vida del cuerpo grotesco. Los rasgos particulares de este cuerpo son el ser abierto, estar inacabado y en interacción con el mundo. En *el comer* estas particularidades se manifiestan del modo más tangible y concreto: el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarra el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas. *El encuentro del hombre con el mundo* que se opera en la boca abierta que tritura, desgarra y masca es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano. El hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace una parte de sí mismo» (Bajtín, 1965, pp. 252-253).

[12] «Con mi amigo Drago Mitre concluimos el día de la primera comunión con un partido de pelota contra la pared del fondo de la casa. Sin parar de jugar, conversábamos. Drago, convencido de que yo pensaba como él, se refirió al cielo y al infierno como embustes de las monjas. Me sentí aliviado. Ese partido de pelota fue un momento importante en mi vida» (Bioy Casares, 1994, p. 24).

Bioy Casares, A. (1979). *El héroe de las mujeres*. Buenos Aires: Emecé.

Bioy Casares, A. (1986). *Historias desaforadas*. Buenos Aires: Emecé.

Bioy Casares, A. (1994). *Memorias. Infancia, adolescencia y cómo se hace un escritor*. Barcelona: Tusquets.

Bioy Casares, A. (2001). *Descanso de caminantes. Diarios íntimos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Buenos Aires: Destino.

Borges, J. L. (1974). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (1975). *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero.

Borges, J. L. (1999). *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo.

Carlyle, T. (1986). *Los héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la historia*. México: Porrúa.

Cancela, A. (1945). *Tres relatos porteños y tres cuentos de la ciudad*. Buenos Aires: Losada.

Domínguez, M. L. (2002). Adolfo Bioy Casares: la construcción imaginaria del cuerpo. En A. De Toro & S. Regazzoni (Eds.). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares* (pp. 171-189). Frankfurt: Vervuert.

García, M. (2008). Pasiones metamórficas. La transformación en algunos relatos inéditos de Silvina Ocampo. *Rilce: revista de filología hispánica, 24, 2*, 306-322. Pamplona: Universidad de Navarra.

García, M. (2009). Laberintos y metamorfosis: estéticas en tensión en Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges. *Amaltea, Revista de mitocrítica, 1*, 77-88. Madrid: Universidad Complutense.

Garro, E. (1983). *La casa junto al río*. México: Grijalbo.

Garro, E. (2006). *Testimonios sobre Mariana*. México: Porrúa.

Grieco y Bavio, A. & Vedda, M. (2002). Nueva refutación del coraje. La destrucción del 'mito criollo' en la obra de Adolfo Bioy Casares. En A. De Toro & S. Regazzoni (Eds.). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares* (pp. 251-267). Frankfurt: Vervuert.

Jurado, A. (1964). *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Eudeba.

Navascués, J. de (2001). Elena Garro y Adolfo Bioy Casares: dos islas en fuga. En C. Alemany & J. C. Rovira (Eds.). *La isla posible* (pp. 395-402). Alicante: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.

Ocampo, S. (1991). *Las reglas del secreto. Antología*. Selección, prólogo y notas de Matilde Sánchez. México: FCE.

Regazzoni, S. (2002). El doble en la obra de Adolfo Bioy Casares. En A. De Toro & S. Regazzoni (Eds.). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares* (pp. 157-170). Frankfurt: Vervuert.

Rivera, J. B. (2004). Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40. *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma.

Rodríguez Monegal, E. (1987). *Borges, una biografía literaria*. México: FCE.

Speranza, G. (2002). La voz del otro: Bioy Casares y Silvina Ocampo. En A. De Toro & S. Regazzoni (Eds.). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares* (pp. 285-292). Frankfurt: Vervuert.

Hacia la Nada Absoluta: La Muerte y la Noche como Simbólicas Cardinales de la Expresión Mística de la Poesía de Jacobo Fijman en el Período 1931-1970

Enzo Cárcano*

Nota del Editor

Egresado reciente de nuestra Escuela de Letras, el autor presenta en su artículo un prolijo abordaje de la obra de Fijman, poeta que, extrañamente, no ha recibido demasiada atención de la crítica literaria, salvo algunas excepciones que el mismo investigador destaca en su trabajo.

Resumen: Como señala Michel de Certeau, la mística es no solo una experiencia, sino también y más propiamente, el *modus loquendi* de esa vivencia mística, cuyo vehículo es el símbolo. En él, se condensa la *via negationis* del místico, el recorrido del poeta, que busca la aniquilación para encontrar el Absoluto. Desde esta perspectiva, proponemos analizar la producción poética de Jacobo Fijman posterior a 1931 (es decir, desde el poemario *Estrella de la mañana* hasta 1969), tomando como directrices dos *simbólicas* (de acuerdo con la primera definición de Jean Chevalier en su *Diccionario de los símbolos*) que parecen atravesarla toda: la simbólica de la muerte y la simbólica de la noche. Si bien quedará pendiente un estudio aún más exhaustivo, creemos que, mediante ellas, advirtiendo su presencia y siguiendo su evolución, estaremos más cerca de justificar el estatus místico de la poesía fijmaniana.
Palabras clave: Jacobo Fijman, poesía, simbólicas, muerte, noche, misticismo.

Abstract: *As Michel de Certeau points out, mysticism is not just an experience, but also and more properly, its* modus loquendi*, whose vehicle is the symbol. In it, the* via negationis*, the journey of the poet, who seeks annihilation in order to find the Absolute, is condensed. From this perspective, we propose to analyze Jacobo Fijman's poetic production after 1931 (this is, from* Estrella de la mañana *until 1969), taking as guidelines two* symbolics *(according to the first definition of Jean Chevalier in his* Dictionary of Symbols*) which seem to pass through all of it: the symbolic of death and the symbolic of night. Although a more comprehensive research*

* Corrector literario, Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador. Actualmente cursa la Maestría Lengua Española y Literaturas Hispánicas en la Universitat de Barcelona. Correo electrónico: enzo.carcano@yahoo.com.ar
Fecha de recepción: 14-06-2011. Fecha de aceptación: 22-09-2011.
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 122-142.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

shall remain pending, we think that through them, realizing its presence and following its evolution, we will be closer to justify the mystical status of fijmanian poetry.
Keywords: *Jacobo Fijman, poetry, symbolics, death, night, mysticism.*

Senda estrecha de la perfección. Nada, nada, nada, nada, nada, nada; y en el monte, nada.
San Juan de la Cruz

—¿Tiene miedo de la muerte?
—Ningún miedo. El que hace la vía ya no tiene miedo. Además, ya lo he dicho; me considero un muerto. Un muerto en vida. Vivo en Cristo. Todas las enfermedades ya están en potencia. Simplemente se hacen visibles en el momento de morir.
Jacobo Fijman, *entrevista para* Talismán *(mayo de 1969)*

Introducción

La mística es no solo una experiencia de trascendencia, sino también, y más propiamente, un modo particular de decir, un empleo definido del lenguaje, cuya razón es la expresión de la vivencia mística. En otras palabras, si el misticismo es «[…] el conocimiento experimental de la presencia divina, en que el alma tiene, como una gran realidad, un sentimiento de contacto con Dios» (Attwater, 1942, p. 356); la mística, en su forma poética o no, es, como señala de Certeau (1994, pp. 138-139), su *modus loquendi*[1]. Como bien indica el jesuita francés, tamaño

[1] Al estudiar el surgimiento de la efímera *ciencia nueva* que fue la mística (s. xvii), de Certeau señala: «La ciencia nueva [*ciencia mística*] se recorta como un lenguaje, pues es, ante todo, una práctica de la lengua. En la misma Censura contra la Teología germánica, Tomás de Jesús se refiere a las "*phrases*", a los "*verba*", a los "*modos loquendi*" que caracterizan a los místicos. Como respuesta a la que tiene colocada enfrente y de la cual se distingue —la "teo-logía", discurso de/sobre Dios—, la mística es una «manera de hablar». Esta cuestión centraliza, obsesiona los debates y procesos alrededor de las beguinas y begardos del norte, o de los "alumbrados" de España: "la manera de comunicarse", "el modo de hablar en cosas espirituales". El tema reaparece en todas partes, modalizado de diversas maneras: el "decir" de "muchos místicos"; "lo que los místicos llaman"; "*mysticorum scripta dictaque*"; "*modi loquendi quos mystici ut proprios habent*", o "*mysticorum loquendi formulae*"; "según lo que enseñan los místicos"; "los términos y las frases que usan los místicos"; "lo que escriben los más excelentes místicos"; "según el estilo de todos los místicos"; etc. Expresiones casi tautológicas, puesto que al decir "místico" se designa un lenguaje. De una manera general, en efecto, se emplea "espirituales", "contemplativos" o "iluminados" para designar su experiencia, y "místicos" para referirse a sus discursos. En el primer caso, se habla de "la contemplación" o de "la espiritualidad" (que no connota todavía la experiencia de algo vívido); en el segundo, de la "mística". El adjetivo "místico" en sí mismo califica un género literario, un "estilo". Añadido a "muerte", a "tinieblas", etc., localiza el uso que se hace de esos nombres en un discurso, por ejemplo, "el estado de prueba y de purificación que los místicos llaman estado de muerte", se trata del término "muerte" como ellos lo entienden. "Místico" es un "*modus loquendi*", un lenguaje. […]

objeto determina la paradoja fundamental del discurso místico a la vez que su esencia: la mística revela, o más bien es, la huella de la lucha del poeta con la lengua por aprehender lo inefable[2].

Sobre esa misma paradoja, se sostiene la naturaleza simbólica. Al respecto, señala Corbin (1993, p. 13): «el símbolo anuncia otro plano de conciencia diferente de la evidencia racional; él es la *cifra* de un misterio, el único medio de decir aquello que no puede ser aprehendido de otra manera»[3]. En la misma dirección apuntan Chevalier (2007, pp. 22-23) y Amador Vega (1995, p. 280)

Estas "maneras de hablar" narran la lucha de los místicos con la lengua. Más precisamente, son las huellas de esa lucha, semejantes a las piedras que Jacob bendijo y dejó cerca de Yabboq, después de su lucha con el Ángel. Reunidos en una ciencia y, más tarde, museografiados en diccionarios, pero también recogidos y llevados (¿como cicatrices?) por la memoria incansable que es la misma lengua, esos giros son, ante todo, los efectos de *operaciones* que ligan las coyunturas históricas con las prácticas lingüísticas» (1994, pp. 138-139).

[2] En su estudio sobre el simbolismo en la poesía de San Juan de la Cruz, la hispanista rusa Marina Osipova dice: «La inefabilidad nunca fue concebida por los místicos como una imposibilidad real de pronunciarse respecto de lo vivido en el estado de la contemplación amorosa. Lo que negaba vehementemente San Juan de la Cruz era la posibilidad de recibir el conocimiento adecuado de la sabiduría amorosa por medio de la palabra, que puede remitir al lector solo a las realidades del mundo sensible. El entendimiento humano de suyo se extiende sólo a las cosas creadas y cualquier concepto que podemos formar del referente de la palabra está formado con las aprehensiones naturales, mientras la experiencia mística se desenvuelve en otra "región ontológica" donde el místico no *conoce* ni *entiende* sino *siente y gusta* (éstos son los verbos preferidos de San Juan para designar la percepción mística). La palabra del lenguaje místico tiene por referente —si entendemos por referente un fragmento de la realidad extralingüística que tiene en cuenta el enunciante pronunciando tal o cual fragmento del discurso —algo que está fuera de nuestro alcance perceptivo. Así que el único remedio que le queda al místico que desea comunicar sus vivencias —aparte de los "términos generales"— es la "semejanza", es decir, la metáfora, y, en especial, la metáfora basada en una imagen arquetípica, la metáfora simbólica que permite corresponder el significado de su término básico con la pluralidad de otros, generados por medio de las asociaciones. El lenguaje místico reviste necesariamente carácter figurativo: para que el signo de la vivencia mística retenga su carácter referencial, comunique al lector el conocimiento de "qué se trata", tiene que ser el nombre de una cosa del mundo sensible, y así recuperar su significado basándose en la semejanza entre los dos objetos —el propiamente místico y el sensible que se le asemeja (Osipova, 1999, pp. 146-147).

[3] En este sentido, Jean Baruzi (1991, p. 333) pone de relieve el rol del símbolo en la aprehensión de lo trascendente: de la traducción de la experiencia mística a la propia experiencia simbólica. En sus propias palabras: «Ya que se elabora una experiencia que se desliga de todas las formas de representación, ya que la construcción mística traslada a palabras una experiencia que no tiene nada que ver con el mundo, un lenguaje que, por así decir, tampoco tuviera nada que ver con el mundo podría introducirnos en un simbolismo sutil. Se daría una fusión tan íntima entre la imagen y la experiencia, que ya no podríamos hablar de un esfuerzo para representar plásticamente un drama interior. El simbolismo nos revelaría tal vez directamente un hecho que ningún otro modo de pensamiento nos hubiera permitido alcanzar. Y desde ese momento, no habría ya traducción de una experiencia mediante un símbolo; habría, en el sentido estricto del término, experiencia simbólica».

al sostener que el símbolo, por su peculiar afirmación en el tránsito desde lo cotidiano hacia lo inefable, es el vehículo que transparenta lo inenarrable. Así, nos encontramos con la originalidad característica de este *modus loquendi* que es la mística, su carácter simbólico (cfr. Chevalier, 2007, pp. 14-37).

Para acceder a la Unión con el Absoluto, el místico debe ejecutar un acto apoteótico de renunciamiento, debe anular su contacto con lo terreno y proceder, *via negationis*, rumbo a la Nada, que es, al mismo tiempo, el Todo: Dios. La mística es, en suma, la expresión simbólica de este derrotero vehemente hacia la aniquilación del yo, única posibilidad de comunión con la Totalidad. En consonancia con esto, la poesía de Jacobo Fijman, retomando la tradición del discurso místico cristiano del Mesiter Eckhart de Hochheim (con obvias resonancias en poetas místicos posteriores, como Heinrich Seuse, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila), por un lado, y de la cábala judía, que sin dudas le era familiar (Arancet Ruda, 2001, pp. 632-634), por otro, parece alcanzar su más alto grado de expresión mística mediante el símbolo que evoca la lucha «negativa» por acceder al Absoluto[4].

Creemos que gran parte de la producción poética fijmaniana que va desde 1931 hasta su fallecimiento está vertebrada por dos simbólicas[5] que expresan ese doloroso camino hacia la Nada[6]: la de la muerte y la de la noche, que ostentan la

[4] Dice Louis Massignon al caracterizar los rasgos del léxico de los místicos musulmanes: «Estos términos no tienen aisladamente valor absoluto; ellos valen, como piedras miliarias, por relación a un fin común, representan los grados sucesivos de un "itinerario del alma hacia Dios"» (*apud* Orozco, 1959, p. 48).

[5] Entendemos, como Chevalier (2007, p. 21), «simbólica» como el conjunto de las interpretaciones y relaciones que se establecen alrededor de un símbolo particular. Es de capital importancia advertir que, al hablar de simbólicas de la muerte y la noche, y no solo de ellas como símbolos, podemos constatar su presencia e incidencia a través de otros símbolos implicados en ellas.

[6] Dice Amador Vega (1995): «…el carácter paradójico de este lenguaje que pretende llegar al Dios oculto se pone de manifiesto en expresiones como: "el abismo de su propio Ser" o "la profundidad de su Nada". ¿Cómo es posible, se pregunta Scholem, llegar a formular el conocimiento místico, que por su misma naturaleza se halla ligado a una esfera en la que lenguaje y expresión quedan excluidos? La Nada de la que han salido todas las cosas (*creatio ex nihilo*) no tiene un aspecto negativo, simplemente carece de contenido para el conocimiento intelectual. Para el cabalista, sin embargo, esta Nada es más real que la propia realidad, y en su abismo encuentra a Dios. Mientras los filósofos acuden al uso alegórico o tipológico en la descripción de los misterios de Dios, el místico se abstiene de destruir el contexto vivo de la recitación religiosa alegorizándolo, a pesar de que la alegoría juega un papel importante en los escritos de un gran número de cabalistas. El modo de pensar del cabalista es simbólico en el sentido más estricto. La alegoría reproduce una infinidad de significados, pero permanece recluida en los límites del lenguaje y la expresión; es lo que Scholem llama una inmanencia alegórica. Los cabalistas concedían al símbolo una naturaleza que trascendía la esfera alegórica. Si la alegoría es la representación de algo expresable por otra cosa expresable, el símbolo místico es la representación expresable de una cosa que se encuentra más allá de la esfera de expresión y comunicación, algo que nos llega de un ámbito

preeminencia en cuanto a cantidad de ocurrencias y a resonancia. A ellas parecen subordinarse los demás símbolos principales: niña/o, flor, abismo, paloma, luz, luna, sol, agua, cordero, entre los más destacados. Si bien estas simbólicas han sido ya identificadas y estudiadas, hasta el momento no se ha publicado un estudio que las contemple en el contexto de la poesía fijmaniana posterior a 1931, desde *Estrella de la mañana*, hasta la desaparición física de nuestro poeta.

El presente trabajo, que no pretende ser un estudio cabal y exhaustivo de las dos simbólicas aludidas —puesto que ello implicaría también el análisis de todos los símbolos que se subordinan a la noche y a la muerte, es decir, del total de las simbólicas de la poesía fijmaniana—, es un esbozo preliminar en el sentido señalado. Nos abocaremos, entonces, principalmente, a destacar y analizar los símbolos de la muerte y de la noche —cardinales, dentro de las simbólicas cardinales— y, en algunos casos, los implicados por aquellos en pos de demostrar su carácter directriz en la producción poética de Fijman posterior a 1931[7].

La Simbólica de la Muerte

Como dijimos, la muerte es uno de los símbolos que mayor incidencia tiene en la poesía de Jacobo Fijman desde 1931, año en que se publica *Estrella de la mañana*. Es un símbolo, y no una metáfora o imagen, porque encierra en sí, en la palabra, una realidad trascendente que supera las categorías estrictamente humanas[8]: la unión con el Absoluto, con Dios. En otras palabras, el cese de la existencia terrena, sentido meramente referencial, no es más que una

en donde, como dice Scholem, el rostro está vuelto hacia el interior y fuera de nosotros. El símbolo no comunica ni significa nada, pero hace transparente algo que está más allá de toda expresión.
Parece que la naturaleza simbólica se sostiene en el carácter paradójico que adquiere el lenguaje al intentar expresar y describir el profundo abismo de la Nada. También en la mística especulativa del Maestro Eckhart, para llegar a la *unio mystica* con la imagen originaria, el *Ur-blíd*, es preciso negar las imágenes, atravesándolas (*Durchbrechen*), en un proceso de desfiguración (*Enibilden*), cuyo único objetivo es la unión de naturalezas del hombre y Dios (*Einfármigkeit*); transformación que de hecho es una transfiguración. De esta manera, por un camino de negación de la imagen se llega a la misma imagen de la Nada absoluta. Es una forma de comprender la *via negationis* en su auténtica naturaleza no negativa. A la Nada se llega por el anonadamiento. Este lenguaje que encuentra en La Nada su forma de expresión habitual, desvela a esa Nada como símbolo de "Lo inefable"» (pp. 281-282).

[7] Debemos aclarar que en ningún momento juzgamos ni juzgaremos la posible o pretendida vivencia mística de Fijman. Nos limitaremos al análisis de su lírica para entender cómo ella revela el afán por aprehender lo trascendente divino, validado allí por la propia *certidumbre* del poeta, su única norma de *objetividad* (cfr. Cilveti, 1974, pp. 36 y ss).

[8] Para una definición exhaustiva del símbolo tal como en el presente estudio lo entendemos, y sus diferencias con el signo, la metáfora y otras formas afines (cfr. Chevalier, 2007, pp. 18-37).

implicancia del sentido primigenio, el trascendente: la comunión con el Ser. Dice lúcidamente Juan Jacobo Bajarlía (1992):

> …cuando Fijman alza sus ojos para ver la desnudez del ser o las estrellas, comprende en ése instante la finitud del hombre, cuya salvación es la muerte. Pero no la muerte biológica sino la aniquilación de sus apetencias, la muerte del deseo.
>
> […] Sin ella [la muerte] no es posible el fuego ni la iluminación. Porque sin ella el espíritu está encarcelado en esa caja que llamamos cuerpo. Morir es, por lo tanto, destruir el pecado, fundar la gloria para que viva el *cuerpo*. […].
>
> La muerte le será obsesiva porque ella es el camino hacia el *agua de la vida*, como dirá Teresa de Jesús en *Camino de perfección* (1585). Ella es la vía purgativa, la destructora de ese lastre que hunde el alma. Salvada ésta se hace posible la iluminación (pp. 172-173).

Deberemos entender, entonces, a la muerte como símbolo que no solo dice el cese de la existencia terrena, sino también y primeramente, la posibilidad de, y el lazo efectivo con, Dios. En este sentido, señala Marguerite Chevalier (2007):

> Aunque es hija de la noche y hermana del sueño, posee como su madre y su hermano el poder de regenerar. Si el ser a quien alcanaza no vive más que en el mundo material o bestial, cae; si, por el contrario, vive en nivel espiritual, la muerte le desvela campos de luz. Los místicos, de acuerdo con los médicos y los psicólogos, han advertido que en todo ser humano, en todos sus niveles de existencia, coexisten la muerte y la vida, es decir, una tensión entre fuerzas contrarias. La muerte a un nivel es, tal vez, la condición de una vida superior a otro nivel (p. 731).

Para acceder a la visión beatífica, a la vida divina, nuestro poeta sabe, como San Juan de la Cruz, que es necesario morir como hombre. Los místicos emprenden el camino hacia la Nada Absoluta, y emulan el *via crucis* del Redentor, la *kénosis* cristológica. En consecuencia, la simbólica de la muerte abriga, en el período que consideramos, un sentido positivo, entendido en sus múltiples acepciones de cierto, posible, feliz y consistente. Así, en esta simbólica, Fijman expresa, como dice de Certeau, su propia «lucha con el lenguaje», su pugna por asir lo inefable.

La Simbólica de la Muerte en *Estrella de la Mañana* (1931)

Aunque ya fue insinuado en *Hecho de estampas*, publicado en 1930, es en *Estrella de la mañana*, aparecido el año siguiente, donde la muerte alcanza entidad simbólica. La centralidad que este símbolo ostenta en el postrer poemario se proyectará y sostendrá en toda su producción subsiguiente.

Compuesto por cuarenta y dos piezas, de las cuales solo cuatro llevan título no numérico, *Estrella de la mañana* es una compilación intensamente cohesiva; Arancet Ruda (2001) señala:

> Si bien la muerte en *Estrella de la mañana* está caracterizada por los contextos en que se inserta, no hay desarrollos especulativos al respecto. Su presencia se configura más bien por el simple hecho de ser nombrada. Se trata de un signo recurrente cuya referencia está escasamente acotada y que funciona como símbolo por la multiplicidad de sentidos simultáneos y por el continuo excedente significativo.
>
> Ante el núcleo constituido por «muerte» el sujeto se encuentra en actitud contemplativa, disposición en perfecta consonancia con la extendida repetición de «oración» y de sus equivalentes, así como con la estructura dinámica de las poesías y del libro en general, a la que podríamos llamar salmódica o de letanía.
>
> […]
>
> La insistente presencia de «canto», «cantar», etc., confirma el sentido de plegaria […] y deja bien sentado que existe una disposición comunicativa. […]. El canto es oración, y la oración no es otra cosa que la suma de dos actitudes respecto de la divinidad: recepción y ofrenda (pp. 293-294).

Como ella, creemos que la cohesión se deriva de la omnipresencia del símbolo de la «muerte», al que debemos agregar el de la «noche»; sin embargo, preferimos mantener ciertas reservas en relación con lo que Arancet Ruda llama estructura «salmódica» del poemario, aparentemente cimentada sobre la repetición de «oración» y sus equivalentes semánticos. La muerte aparece, ya como sustantivo (complemento en un sintagma preposicional o núcleo de un sintagma nominal en sus funciones de sujeto o complemento objeto directo), ya como verbo conjugado en casi todos los poemas, y, en los que no, hallamos otros símbolos que connotan la *via negationis* hacia el Absoluto (simbólicas de la muerte y la noche). El primer verso del poema «I», con el que se abre el libro, reza: «Los ojos *mueren* en la alegría de la *visión desnuda de carne* y de palabras» (los destacados son nuestros).

Ya aquí, vemos dos de las más significativas características de la poesía de Fijman, de las pocas que, desde *Molino rojo*, atraviesan toda su producción: la «concretización de lo abstracto» y la «personificación»[9]. El carácter simbólico de la lírica mística, a la que, merced a su objeto trascendente, rige una percepción particular del mundo, se anima con estos procedimientos, que sugieren movimiento y vitalidad. También es dable resaltar el empleo del presente del modo

[9] Apunta Carlos Riccardo (1983, p. 7) al analizar *Molino rojo*: «…hay una necesidad de abrirse al afuera, de nombrar los estados de ánimo de las cosas inermes, de personalizar los elementos y de corporizar las abstracciones; hay una necesidad de señalar el borboteo de la multiplicidad del afuera, de manifestarse en el torbellino donde se asienta, de estratificar el vórtice de lo que existe y de comprender su propio vértigo interno».

indicativo con el que Fijman abre el poemario; este tiempo y, principalmente, este modo, son los preferidos por el poeta en todo su trabajo durante el período que consideramos, porque indican el carácter real o plausible del hecho que se enuncia; en este caso, de la experiencia mística, presencia actual y real de Dios, considerada como la más alta y excelsa verdad.

En «II», Fijman (2005b) escribe: Levantaron las albas sus sentidos en el día de mi pavor con mi *noche de muerte*. / Caen los muros. / Veo la tierra *sabrosa* de *vida y muerte* ([vv. 1 y 4-5], p. 124, los destacados son nuestros).

Notable, como se ve, es el empleo que el poeta realiza de la sinestesia, recurso con el cual enlaza símbolos de distinto orden, generando novedosas esferas de significado. Aquí, el yo lírico «ve» el sabor (*de vida y muerte*) de la tierra. También proliferan las imágenes auditivas y visuales, todo lo que da cuenta de un corte impresionista, de acuerdo con el ineludible subjetivismo de la poesía mística. Tanto el simbolismo como el impresionismo (y la misma palabra poética) son vías de expresión de una experiencia intraducible en términos objetivos.

La carga positiva de la muerte irá incrementándose paulatinamente hasta el último poema del libro. En «VIII», es asociada a la paz y abiertamente celebrada como camino cristológico:

> Espero en Cristo regocijado de muerte y alegre de muerte
> *Paz, paz,*
> en tierras donde corren los soles amorosos del monte santo;
> mis noches iluminadas de pavor, *alegres de muertes,*
> *regocijadas de muertes* (Fijman, 2005b, [vv. 8 y 13-16], p. 130).

La anáfora, procedimiento retórico usual en la poesía fijmaniana, imprime un tono y un ritmo enfáticos, «intensivos», a los versos, que, como bien señala Arancet Ruda (2001, pp. 203 y ss.), evoca la oración.

En «X», la muerte es presentada como la «primera vida»:

> Ando sobre la tierra
> y en nuestra sangre *muero*, y *resucito* en la sangre de Cristo.
>
> Desnudez ordenada por la pasión y la muerte.
> Desnudez ordenada que cae en la *primera muerte* y que *levanta la primera vida.*
> (Fijman, 2005b, [vv. 4-5 y 8-9] p. 132, los destacados son nuestros).

Con «XV», continúa la celebración de la muerte: «Ama tu alma mi alma, paz de los días, paz de las noches nacidas en los espantos de muertes, / y en los *gozos de muerte* y *esperanza de muerte*» (Fijman, 2005b, [vv. 1-2] p. 137, los destacados son nuestros).

En el poema «XXIII», escribe: «Tu voz levanta la carne de mi muerte / y los ángeles rezan el Nacimiento. / Todos los días de mi vida *rezan la muerte*» (Fijman, 2005b, [vv. 14-16] p. 144, los destacados son nuestros).

La vida terrenal del yo lírico («los días de mi vida») es un incesante anhelo de «muerte», del nacimiento a lo divino, a la comunión con Dios. Como en gran parte de los casos analizados, Fijman condensa en el oxímoron que relaciona dos símbolos antitéticos (sol-luna, luz-oscuridad, vida-muerte) la dualidad que significa la experiencia mística en la que el fin es el principio. También debemos destacar la constante invocación del yo lírico a un «tú», por medio de la cual, el primero establece un contacto verbal con el segundo, que es, a la vez, destinatario primero y meta (Arancet Ruda, 2001, p. 280). Como en toda la tradición poética mística, no resulta aventurado identificar al «yo» con el poeta y al «tú» con Dios, porque la mística es no solo una categoría estética, sino, ante todo, una búsqueda del lírico por asir, mediante la palabra, el Absoluto inefable.

En el poema «XXV», esta idea se refuerza: «*Maravillosa muerte*, maravillosa vida […]/ Sobre nosotros está la paz del monte santo; / sobre nosotros está *la paz de toda muerte*; sobre nosotros está la luz del monte santo» (Fijman, 2005b, [vv. 2-7] p. 146, los destacados son nuestros).

Desde el poema «XXVI» hasta el penúltimo, el símbolo de la muerte continuará apareciendo, aunque con menos asiduidad; será el símbolo de la noche, que analizaremos más adelante, el que ostente la máxima incidencia. Sin embargo, la muerte irrumpe violentamente en la última pieza, donde la encontraremos mencionada en casi todos los versos e, incluso, en su significativo título, «Canción de los ángeles de la muerte»; auténtico ímpetu anafórico. Los «Ángeles», mensajeros de Dios, son modificados por un sintagma preposicional cuyo complemento es «muerte», constituyendo un compacto símbolo que anuncia la Unión Divina. Dios envía a sus «Ángeles» para interceder ante el hombre (Bajarlía, 1992, pp. 168-169); para anunciar y conceder la muerte. Veamos algunas estrofas:

Ángeles de la muerte
preparan nuestra gracia
y la vida y la muerte
Ángeles de la muerte
…
Ángeles de la muerte
alivian nuestros días
de la vida y la muerte
Ángeles de la muerte

Ángeles de la muerte
abrazan Dios y el canto
y la vida y la muerte
Ángeles de la muerte
…
Ángeles de la muerte
vísperas anunciadas
de la vida y la muerte
Ángeles de la muerte
…
Ángeles de la muerte
besan las albas albas
por la vida y la muerte
Ángeles de la muerte

Ángeles de la muerte (Arancet Ruda, 2001, p. 280)
del amor y la muerte
de la vida y la muerte
Ángeles de la muerte
(Fijman, 2005b, [vv. 1-4, 17-20, 21-24, 38-41, 50-53 y 54-57] pp. 170-172, los destacados son nuestros).

Esta canción, verdadera apoteosis de la muerte, es, a nuestro juicio, una de las más altas expresiones místicas de Jacobo Fijman. Los Ángeles, seres puramente ultraterrenos, espirituales, vienen a «preparar la gracia, aliviar los días, anunciar las vísperas»; vienen para salvar a la humanidad, expresada en la primera persona plural que asume el yo lírico. Así como los ángeles son emisarios de Dios, el poeta místico es, gracias al lenguaje, el heraldo de una verdad de naturaleza divina.

En todos los casos analizados, los recursos retórico-poéticos (anáfora, oxímoron, aliteración, entre otros) actúan como reiteraciones del símbolo de la muerte. Como bien señala Arancet Ruda (2001), la repetición no es nunca fortuita en la obra de Fijman, sino que «…implica fijarse en un punto. Esta fijación es índice de un deseo y de una carencia. Se repite para profundizar algo, para conocer algo, para poseer algo» (p. 296). De este modo, los recursos en cuestión no son meros gongorismos, sino, muy por el contrario, instancias de reiteración, es decir, de fijación y ahondamiento del sentido del símbolo de la muerte, de su cimentación como *via negationis* hacia el Absoluto.

La Simbólica de la Noche

Dice Juan Jacobo Bajarlía (1992): «Como todos los místicos, Fijman busca la iluminación a través de la noche oscura. Para alcanzar esta iluminación se siente

niño, símbolo que se aproxima a la pureza. El niño no está contaminado con el demonio. No conoce la carne. El mundo no lo ha corrompido» (p. 159). Si bien el símbolo de la noche, generalmente modificado por diversos epítetos cromáticos, ya había alcanzado su máximo desarrollo en *Hecho de estampas* (1930), a partir de *Estrella de la mañana* se convierte en una constante básica, en el sentido primigenio de este adjetivo.

Así como la muerte se asocia a su antónimo, la vida, por ser la primera el camino a la segunda, la noche, como atinadamente apunta Bajarlía, es la instancia de la iluminación, del día, de la luz; es la vía ascética que, mediante el aniquilamiento de las pasiones, los sentidos y los apetitos mundanos, conduce al más alto grado de introspección en el que el hombre intuye al Absoluto (Boeta Pardo, 2000, p. 44). Al respecto, dice Chevalier (2007): «Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida» (p. 754); y Emilio Sosa López afirma (1954):

> La experiencia de la Noche es, pues, una forma de integración al ser verdadero. Imagen de la vaciedad interior, de la frustración del conocimiento relativo, la oscura sombra se cierne sobre la conciencia absorta. Es ya presencia incondicionada de la eternidad en cuya esencia se va a dar la contemplación integradora. Fuera del tiempo y del espacio, la conciencia se infunde de poderes creadores. Se convierte en espíritu (pp. 38-39).

En este sentido, la «noche oscura» es el cuarto estado del alma en su derrotero hacia la divinidad, inmediatamente anterior a la *vía unitiva* o «matrimonio con Dios», la vida que se alcanza con la muerte de la carne (del Río, 1998, p. 412). Así, las simbólicas de la noche y de la muerte, las más altas esferas lingüísticas de la experiencia mística, están inextricablemente ligadas entre sí.

La Simbólica de la Noche en *Estrella de la Mañana*

Ya en el primer poema de *Estrella de la mañana* la noche aparece revestida de oro y plata, en una clara glorificación de este momento místico. Como se ve, las «combinaciones cromáticas», otra de las peculiaridades de la poesía fijmaniana, encauzan, en diversos sentidos, las significaciones de los símbolos: «En la *noche de oro* nos llaman las campanas, /y oímos el vuelo de las palomas desde la *noche de plata* bajo la *noche de oro*» (Fijman, 2005b, [vv. 8-9] p.123, los destacados son nuestros).

En «II», la noche aparece asociada al alba, al día, al pavor y a la muerte; evidente alusión a la iluminación de la experiencia mística: «Levantaron las

albas sus sentidos en el *día* de mi *pavor* con su *noche de muerte*» (Fijman, 2005b, [v. 1] p. 124, los destacados son nuestros).

En «III», la noche es «perfecta»; en «VII», «gracia y esperanza»: «Pone mi corazón su desnudez perfecta sobre la *noche movida en toda gracia* / sobre la *noche movida en esperanza»* (Fijman, 2005b, [vv. 11-12] p. 125, los destacados son nuestros).

Escribe Fijman en «XIV»: Vísperas de la *noche en luz* donde comienzan / los días y las noches a desmenuzar las tierras / y los cielos» (Fijman, 2005b, [vv. 2-4] p. 136, los destacados son nuestros).

La noche es luz, claridad, iluminación, entendimiento infuso; todo se expresa rotundamente en «XVI», donde se dice que la noche («de la carne, de los sentidos, de las tierras caídas») ha entrado, deshaciendo y difuminando lo sensible, el espacio de carencia y desolación que es el ámbito de lo terreno, e instaurando la «luz »y la «esperanza», enlazando a la «luna» con el «sol»:

> Ha entrado la noche
> *la noche de los días* con sus noches, *las tierras frías* y *los bosques muertos*.
>
> *Ha entrado la noche de la carne y los sentidos,*
> la noche de las tierras caídas y los cielos muertos.
> …
> *Ha entrado la noche:*
> y yo rezo en tu canto,
> tu canto en la oración en la noche de los sentidos.
>
> Tu corazón se enciende en tu esperanza;
> mi corazón se enciende en mi esperanza.
> En sí se gozan *las lunas del sueño y los soles de paz* de tu alma y mi alma.
> Asidas con tus manos *lunas de amor*, asidos con tus manos *soles de amor*.
> (Fijman, 2005b, [vv. 1-4, 9-15] p. 139, los destacados son nuestros).

Así continuará apareciendo el símbolo de la noche, combinándose con otros de similar tenor y alternándose con el de la muerte, hasta alcanzar su más acabada expresión en dos de los últimos poemas, «Adoración de los Reyes Magos» y «Pampa de una noche y un día con su noche». El primero es un extenso canto en abalanza de la gloria de Cristo; la noche, aquí, se identifica con la Salvación obrada por el Hijo de Dios: así como Él descendió con su gracia para redimir al hombre, así también llega la Noche dorada. Esta noche que, como el Verbo, de naturaleza humana y divina, es, en la pieza que consideramos, la de la Anunciación, la del Nacimiento y visita de los Reyes Magos:

Ahora viene la paz desde los cielos,
y *esta noche le ponen la corona a María.*

Esta noche le ponen la corona,
y el desierto donde clamaba San Juan Bautista se llenará de gracia.

Hermosa mía, que llevas el manto de la *noche oscura*,
nace en la tierra todo el amor del cielo.

La Ciudad Santa tiene la *noche de oro*.
Herida está la tierra,
y esta *noche de oro derrama lo escondido de su gloria*;
esta noche es su imagen cuando nos miren los soles
con la ternura de los corderos.

Beatus vir decía el Rey David; rogaba y anunciaba su venida
entre los desterrados de la *Noche divina*.

Hermosa mía,
enterrada en su Cuerpo espera tu cuerpo de carne luminosa.
Acude a la noche de plata del candor, pues he aquí que la *noche de Dios*
se aproxima sobre la tierra.

Hermosa mía, ven a la *noche de oro de los Reyes Magos*,
de los patriarcas, *de los profetas*, *de los pastores*.

Ven a la *noche de oro del cordero que limpia los pecados del mundo*;
Ven a la *noche de oro de los perfectos*
Ven a la *noche de oro de los Reyes Magos*.
(Fijman, 2005b, [vv 12-13, 30-33, 41-45, 54-55, 73-76, 86-88] pp. 163-166, los destacados son nuestros).

Aquí el símbolo de la noche trasciende la esfera personal, más estrictamente mística, para abrazar, mediante la figura de Cristo, a toda la humanidad. Tal como la noche es, para el místico, la posibilidad de ascender al Absoluto; el advenimiento de la Noche, la venida del Salvador, es la redención de la humanidad toda.

En «Pampa de una noche y un día con su noche», composición inmediatamente posterior a la que acabamos de considerar, la «noche» es equiparada, aún sintácticamente, al «día» y al «amor». El símbolo nocturno, la *via negationis*, la aniquilación de los sentidos, es, en el místico, un acto de amor correspondido con uno análogo por Dios, quien se deja conocer. Así escribe el poeta:

Ruega en amor mi oscuridad profunda.
Han quedado los vuelos de las palomas idas sobre mi llanto.

Nuestros pies andan en la noche y el día, en la noche y el día de los corderos,
en la noche y el día revestidos de albas y corderos.
(Fijman, 2005b, [vv. 31-34] pp. 167-168, los destacados son nuestros).

No es casual que, en los últimos dos versos, el yo lírico adopte la primera persona plural, ausente en todo el resto del poema. Como en «Adoración de los Reyes Magos», la noche, inextricablemente ligada al día, cuyo anverso es, se proyecta aquí a un plano universal: *noche y día revestidos de albas y corderos*, es decir, noche de la Salvación, amanecer de un nuevo orden, y del Salvador, ser sacrificial por antonomasia. La sinécdoque *nuestros pies* enfatiza el carácter transitivo del *via crucis* que acomete el místico.

La Simbólica de la Muerte en los Poemas No Reunidos en Libro (1964-1969)

Este conjunto[10] revela una extraordinaria continuidad temática y estructural con el último poemario publicado; la razón de ello, creemos, es la persistencia de las simbólicas de la muerte y de la noche. Aunque el índice de ocurrencias de estas como símbolos es menor que en *Estrella de la mañana*, en la poesía no reunida en libro hallamos otros tantos que remiten y se subordinan a los que consideramos cardinales. Así, la «noche» está *in absentia* («simbólica de la noche») en oscuridad, luz, día, eternidad, soledad o luna; «muerte», en Cruz, Pasión, Cristo, Nada o eternidad. Con distintos matices, todos ellos expresan el afán de la palabra mística de Fijman por decir, *via negationis*, el encuentro con el Absoluto. «Solsticio de verano» (1965) es un buen ejemplo:

La *eternidad* unívoca de *Dios*
con el *ángel* que muda las entrañas de piedras
y con sus *ojos* infusos y la *luz* y su *canto*
con el *sol* más perfecto
mirando eternidad del ángel y la muerte.
(Fijman, 2005b, [vv. 7-11] p. 189, los destacados son nuestros).

Las combinaciones se suceden hasta las últimas poesías compuestas por Fijman. Veamos algunos ejemplos más:

Entre cosas y cosas,
Aún el ser del verbo, y las lunas, y mar,

[10] Analizamos, como queda dicho, los poemas recopilados por Daniel Calmels, amigo de Fijman, para la edición de *Ediciones del Dock*. Para una introducción a este período de la producción, véase Arancet Ruda, 2001, pp. 401 y ss. Queda pendiente para un futuro estudio el análisis de algunos poemas recopilados por Alberto A. Arias en Jacobo Fijman, *Obras (1923-1969)* para Araucaria.

Aún el ser lunado,
Y los ojos abiertos que *sacran* a la muerte.
(Fijman, 2005b, [vv. 7-10] p. 191, los destacados son nuestros).

Tú, ciudad de Toledo, ciudad de Toledo
Para te recordar,
Álamo de pasión y muerte.
(Fijman, 2005b, [vv. 7-11] p. 192, los destacados son nuestros).

Tú que vuelves por llanto la soledad, la muerte,
Las torres olvidadas, y la paz de la aldea,
Y tu cuerpo más fuerte,
Más presente que *el sueño de la luz y la muerte.*
(Fijman, 2005b, [vv. 7-11] p. 193, los destacados son nuestros).

El tacto se alimenta de esplendor;
y la *muerte vital* sabe del horizonte
la *anunciación del mundo.*
(Fijman, 2005b, [vv. 7-9] p. 200, los destacados son nuestros).

Tú, que vienes del mar y las islas,
Tú la breve del fuego
Sin más luz que la muerte.
(Fijman, 2005b, [vv. 7-11] p. 222, los destacados son nuestros).

Una espiga, dos bueyes,
Y los nombres que tocan paciencia de azahares,
La lluvición, la soledad, la *muerte.*
(Fijman, 2005b, [vv. 7-11] p. 221, los destacados son nuestros).

En la flor y en la tarde
En la antigua campana
De *una fiesta de muerte.*
(Fijman, 2005b, [vv. 7-11] p. 215, los destacados son nuestros).

Historia de una imagen seglar y no seglar (1969)
Roma *muere* en las torres y campanas.
Torres, campanas, pan y vino.
La tierra de las torres
Desciende en las campanas.
Y la muerte golpeará a las estrellas
En la vejez del Tíber y de Roma
Roma *muere en el pan*,
Roma *muere en el vino.*
Roma *muere en las torres y campanas.*
(Fijman, 2005b, p. 211, los destacados son nuestros).

Con leves diferencias contextuales (contexto sintagmático), el símbolo de la muerte puede interpretarse en estas poesías como en *Estrella de la mañana*. Algunas de ellas recuerdan la producción temprana de Fijman y a sus germinales afanes místicos: el deseo explícito, el ruego de muerte. Como San Juan de la Cruz, cuya poesía, sin dudas, conocía (Bajarlía, 1992, pp. 159 y ss.; Arancet Ruda, 2001, pp. 193-196), no vacilaba en ponderar e, incluso, suplicar el cese de la vida humana. Dos curiosos poemas, cuartetos endecasílabos, probablemente concebidos en 1923, son límpidos ejemplos:

Caminante

¡Ah! Yo soy uno de esos caminantes
Que aún no han encontrado su camino;
Pero he gustado un luminoso vino
En huertos generosos y fragantes.

Y mi sed es de estrellas y de altura,
Apasionada sed, eterna, anciana,
Plena de siglos, trágica y muy vana.
La siguen horizontes de locura.

Me abisma el infinito de mi abismo
En el espacio inmenso de las cosas,
Donde Tú, Señor, limpias y remozas
Y santificas almas en Ti mismo.

Y entre caminos tantos del sendero,
Yo desconozco aún cuál es el mío;
Mas líbreme el Señor de todo hastío,
De pecado y dolor, que así lo quiero.
(Fijman, 2005b, p. 236, los destacados son nuestros).

Negación
Señor:
Todo se angustia en mí y en mí padece;
En mi noche de sol tu primavera;
Pero mi vida canta, y es grave, y es severa,
Y en tus noches mi espíritu amanece.

¿Mas para qué esta santidad sublime,
Esta pureza dura, atormentada,
Si todo se ha de ir hacia la Nada,
Hasta que mi propio ser que se redime?

En mí tu creación pierde sentido;
Nada tiene sentido, ni la muerte.

Tú, que todo lo puedes, tú, el más fuerte,
Vuélveme al polvo, a lo que ayer he sido.
(Fijman, 2005b, p. 234, los destacados son nuestros).

En el primer caso, el yo lírico, desorientado, hastiado y abismado en *su* propio abismo, ruega voluntariamente a Dios que sea Él quien lo oriente hacia Sí, quien le conceda la muerte y libre de *pecado* y *dolor*. La semejanza con «Coplas del alma que pena por ver a Dios», de San Juan de la Cruz, que asocia la muerte humana a la vida y la vida terrena a la muerte, es sorprendente:

Vivo sin vivir en mí,
y de tal manera espero,
que muero porque no muero.
En mí yo no vivo ya,
y sin Dios vivir no puedo;
pues si él y sin mí quedo,
este vivir, ¿qué será?
Mil muertes se me hará,
pues mi misma vida espero,
muriendo porque no muero.
Esta vida que yo vivo
es privación de vivir;
y así, es continuo morir
hasta que viva contigo.
Oye, mi Dios, lo que digo,
que esta vida no la quiero,
que muero porque no muero.
[…]
Sácame de aquesta muerte,
mi Dios, y dama la vida;
no me tengas impedida
en este lazo tan fuerte;
mira que peno por verte,
y mi mal es tan entero,
que muero porque no muero.
Lloraré mi muerte ya
y lamentaré mi vida
en tanto que detenida
por mis pecados está.
¡Oh mi Dios!, ¿cuándo será
cuando yo diga de vero:
vivo ya porque no muero?
(San Juan de la Cruz, 1996, pp. 20-21, los destacados son nuestros).

En el segundo caso, «Caminante», la muerte, identificada con la Nada, es la posibilidad de volver al seno divino, a la primigenia unión con Dios, «al polvo, a lo que ayer he sido».

La poesía de Fijman se cierra, y no casualmente, con renovados afanes de muerte. Cuando el místico ha dado todo de sí, se ha aniquilado encaminándose a la Nada, solo resta el don divino, la muerte efectiva de la carne, para conseguir la visión beatífica.

La Simbólica de la Noche en los Poemas No Reunidos en Libro (1964-1969)

Como queda dicho, el índice de ocurrencias del símbolo de la noche es significativamente menor en la producción poética fijmaniana posterior a 1931 que en *Estrella de la mañana* o en *Hecho de estampas*. No obstante, este hecho no va en detrimento de su incidencia. La noche, entendida como abnegación, ascesis, aniquilación de lo sensible, introspección e iluminación, es sugerida por otros símbolos («simbólica de la noche»). Aunque resulte paradójico, son aquellos que remiten a la luz, a la claridad, como la luna y las estrellas, los que más ocurren. Podría pensarse que, sobre el final de su vida, la noche del místico Jacobo Fijman comenzaba a dar lugar al alba del nuevo nacimiento. Un límpido ejemplo es el poema «Gramática de las estrellas fijas», de 1965:

> Y su algo de eviterno de celeste bondad.
> Por el amor de las primeras lunas
> Y la luna suprema,
> *Con la última luna se producen las albas*,
> Y la mujer nutrida de claveles rojos.
> (Fijman, 2005b, [vv. 5-9] p. 196, los destacados son nuestros).

Aquí, la *última luna*, el último vestigio nocturno, *produce* el amanecer, la primera luz del nuevo día. De modo similar, en «Flor de santidad» (1964), *con la última estrella*, se llega a la *eternidad*:

> Tú ves de la nube, de la flor,
> la belleza del ángel, la profunda belleza
> circunscrita del ser
> sobre el no ser más puro del empíreo beado:
> Ya quietaron, amor, *con la última estrella*
> *de eternidad del mundo.*
> (Fijman, 2005b, [vv. 10-15] p. 185, los destacados son nuestros).

Así también, en «Epílogo del ángel o la flor» (1966), el *corazón se enciende con la noche de la luna más vieja*, es decir que, en lo profundo de sí, el místico abnegado intuye la proximidad de Dios y, por consiguiente, *la verdad de las cosas*:

> Tu corazón se enciende con la noche
> de la luna más vieja

y la verdad eterna de las cosas
del ángel o la flor,
y diez cielos que tañen sobre el mar
de la luz y la muerte.
(Fijman, 2005b, [vv. 6-11] p. 206, los destacados son nuestros).

En los poemas que hemos analizado hasta aquí, la simbólica de la noche aparece sugerida en su faz ascética e iluminativa. Sin embargo, nuevamente encontramos algunas coincidencias con la producción lírica fijmaniana más temprana, particularmente, en dos precoces piezas que alcanzan un grado de intensidad casi paroxístico. El círculo parece cerrarse así. Dice Fijman en «El sentido cardinal» (c. 1923):

Se ha colmado de música mi abismo.
¡Alegría de *instintos*! Yo medito
Que, cual zumo de Dios, *tengo en mí mismo*
Sabor y olor a huertos de infinito.
(Fijman, 2005b, [vv. 5-8] p. 235, los destacados son nuestros).

Y, por fin, en «El milagro harmonioso» (c. 1923):

He visto brotar árboles cual días.
¡Oh resurrección santa de las cosas
En esas mis montañas luminosas
De oro y verde y de raras melodías!

Yo vi brotar; *nacer he presentido*
Los árboles, hermanos de los tristes,
Y *comprendí*, Señor, *por qué Tú existes*,
Y amé cual puede amar un elegido.
(Fijman, 2005b, [vv. 9-16] p. 232, los destacados son nuestros).

En el ocaso de su vida, se hermanan en la poesía de Fijman noche y muerte, día y vida. Aunque la presencia de la primera, considerada como símbolo, ha menguado respecto de *Estrella de la mañana*, sigue presente, merced a las evocaciones que genera, como simbólica. El alba luminosa a la que aluden las últimas poesías de nuestro poeta lleva en sí la «noche oscura»; es su más acabada versión.

Conclusión

Noche y muerte parecen ser, en la producción fijmaniana, las simbólicas vertebrales a las que remiten y se supeditan todas las demás: el «modo de decir», la «mística» de Jacobo Fijman desde 1931, año generalmente señalado como punto de partida del misticismo del poeta, hasta 1970. *In praesentia* o

in absentia, noche y muerte recorren su poesía dándole forma a una realidad trascendente. Si bien queda pendiente un estudio exhaustivo y metódico de las dos simbólicas en cuestión durante el período aludido, hemos esbozado un posible derrotero crítico para seguir accediendo a la fructífera y siempre nueva poesía de Jacobo Fijman.

Referencias Bibliográficas

Alonso, A. (1981). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.

Arancet Ruda, M. A. (2001). *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*. Buenos Aires: Corregidor.

Attwater, D. (1942). *A Catholic Dictionary*. Nueva York: McMillan.

Bajarlía, J. J. (1992). *Fijman, poeta entre dos vidas*. Buenos Aires: De la Flor.

Baruzi, J. (1991). *San Juan y el problema de la experiencia mística*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Boeta Pardo, R. (2000). Experiencia simbólica en San Juan de la Cruz. *Ilu. Revista sobre ciencias de las religiones, 4*, 37-60. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Cilveti, A. L. (1974). *Introducción a la mística española*. Madrid: Cátedra.

Corbin, H. (1993). *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*. Barcelona: Destino.

De Certeau, M. (1994). *La fábula mística: siglos XVI-XVII*. México: Universidad Iberoamericana.

Del Río, A. (1998). *Historia de la Literatura Española. Desde los orígenes hasta 1700*. Madrid: Ediciones B.

Fijman, J. (1983). *Obra poética*. Buenos Aires: La Torre Abolida.

Fijman, J. (2005a). *Obras (1923-1969)*. Buenos Aires: Araucaria editora.

Fijman, J. (2005b). *Poesía completa*. Buenos Aires: Del Dock.

Haztfeld, H. (1955). *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos.

Maestro Ekchart (2008). *El fruto de la nada y otros escritos*. Madrid: Siruela.

Orozco, E. (1959). *Poesía y mística*. Madrid: Guadarrama.

Osipova, M. (1999). El símbolo como medio de conceptualización en el lenguaje de San Juan de la Cruz. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, *17*, 39-156. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Riccardo, C. (1983). Nota preliminar en Jacobo Fijman. *Obra poética*. Buenos Aires: La Torre Abolida.

San Juan de la Cruz (1996). *Poesía completa y comentarios en prosa*. Edición, introducción y notas a cargo de Raquel Asún Escartín. Madrid: Planeta.

Sosa López, E. (1954). *Poesía y mística*. Buenos Aires: Sudamericana.

Vega, A. (1995). Iniciación y hermenéutica: estudios sobre mística comparada. *Ilu. Revista sobre ciencias de las religiones*, *0*, 279-284. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Zito Lema, V. (1970). *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso.

Del Habla Popular

Oscar Conde*

Mentiras y Verdades Acerca del Lunfardo

Primera aclaración necesaria: el concepto de «habla popular» excede al de «lunfardo». No obstante, en el Río de la Plata —y a estas alturas, prácticamente, en toda la Argentina— el habla popular contiene como un elemento esencial el uso de lunfardismos. En esta primera columna, me ocuparé, entonces, de definir el lunfardo, sobre cuyo origen hay una gran cantidad de fantasías. La más disparatada de todas es que el lunfardo es un idioma.

Desde el siglo XIX, ha habido quienes postularon la existencia de un «idioma nacional». La tesis, sugerida por Juan María Gutiérrez, fue defendida en 1900 por el francés Lucien Abeille que publicó en París un libro llamado, justamente, *Idioma Nacional de los Argentinos*, donde proponía una especie de *mix* entre el español y las lenguas indígenas, el francés, el italiano y, en menor medida, el inglés y el alemán. Una suerte de neoesperanto delirante. Es cierto que Abeille no tenía en cuenta el lunfardo, pero sí propugnaba el uso de términos y expresiones populares que, en su momento, horrorizaron a otros defensores de la causa como Mariano de Vedia.

Está claro que el lunfardo no es un idioma. No lo es porque no se puede hablar completamente *en* lunfardo, como sí puede hablarse en quichua, en guaraní o en portugués. Y esto es porque no existen dentro del lunfardo ni pronombres ni preposiciones ni conjunciones, porque prácticamente, carece también de adverbios y porque —esto es lo fundamental— el lunfardo utiliza los mecanismos morfológicos del español para la conjugación de verbos, la flexión de sustantivos y adjetivos, y se sirve de la misma sintaxis castellana que hemos estudiado en la escuela. Por más que se haya extendido la expresión «hablar *en* lunfardo», es claro que lo más que uno podría hacer, en todo caso, es «hablar *con* lunfardo».

* Doctor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y Miembro de Número de la Academia Porteña del Lunfardo. Actualmente, es Profesor de Latín en la USAL y Profesor e Investigador en la Universidad Pedagógica de la Provincia de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Lanús. Correo electrónico: oscar.conde@fibertel.com.ar

Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 145-151.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

Tampoco es un dialecto, porque un dialecto es una variedad regional de una lengua. Evidentemente, existe un dialecto rioplatense o porteño de la lengua española, pero eso implica la confluencia de distintos elementos, además de aquellos que pertenecen al campo lexical: una fonética determinada —un modo particular de pronunciar la «s», la «c», la «y», etc.—, la existencia de pronombres alternativos de segunda persona («vos» y «ustedes»), que son distintos de los pronombres del español estándar («tú» y «vosotros»), la consiguiente concordancia verbal con estos pronombres —«vos *podés*» y no, «vos puedes»; «ustedes *saben*» y no, «ustedes sabéis». Claro que también un dialecto se reconoce por sus vocablos y, en todo caso, podría decirse que el lunfardo es un elemento más dentro de todos los que caracterizan a este dialecto de Buenos Aires. Pero en el plano léxico hay, además, otras cuestiones para tener en cuenta que no tienen nada que ver con el lunfardo. Los hablantes de un dialecto seleccionan, de todos los lexemas que integran la lengua, algunos que no son los mismos que eligen los hablantes de esa misma lengua en otros sitios. Por ejemplo, un hablante del dialecto rioplatense llama «frutilla» a lo que un hablante del español peninsular llama «fresa», o «pollera» a lo que el segundo llama «falda».

Si el lunfardo no es ni un idioma ni un dialecto, tal vez sería oportuno recurrir a la etimología de la palabra para ver cuánto puede aclararnos. El profesor Amaro Villanueva (1962) determinó el origen de la voz «lunfardo» a partir de la corrupción de un vocablo del romanesco, es decir, el habla de Roma. Villanueva encontró en el *Vocabolario romanesco* de Filippo Chiappini (1945) el término *«lombardo»* con el significado de «ladrón», además de un verbo derivado: *«lombardare»*, con la acepción de «robar». Villanueva explica que la evolución de la palabra, trasplantada ya a nuestro país, habría sido: *lombardo* > *lumbardo* > *lunfardo*. Pudo probar esto gracias a la forma intermedia *«lumbardo»*, que aparece atestiguada, como una forma local de transición, en el folletín *Los amores de Giacumina*, publicado en 1886 en forma anónima por quien se descubrió después que era el periodista entrerriano Ramón Romero. En dicha novela puede leerse: «Entre los novio que teñiba Giacumina había un *lumbardo* […]» (s. a. [Romero], 1909, p. 5) Este testimonio del uso de la forma intermedia, aunque con el valor de gentilicio, es decir «nativo de Lombardía», le permite a Villanueva avanzar en su hipótesis, una vez que ha explicado el paso de la «o» a una «u» (*lombardo* > *lumbardo*), tal como se da en *«pulenta»* y en *«cumparsita»*, y de ofrecer algunos testimonios de fonética napolitana, lengua en la que se tiende a convertir la *b* explosiva del toscano en «v» fricativa, como

sucede con el *«cravone»* frente a la voz toscana *«carbone»* [carbón] o *«lavurante»* frente a *«laborante»* [obrero].

Según Villanueva, el gentilicio *lombardo* [nacido en Lombardía] llegó a ser equivalente a «ladrón», a partir de un uso que recién habría llegado a Italia en el siglo XVIII, pero que bajo la forma *«lombart»* (y su variante *«lumbart»*) corría ya en francés medieval con el significado de «prestamista», «usurero», en virtud de que los primeros que ejercieron en Francia este negocio eran de origen lombardo.

El hecho de que el término «lunfardo» significara en su origen «ladrón» y con tal sentido corriera en Buenos Aires alrededor de 1870, llevó a conclusiones erróneas a los primeros que se acercaron a estudiar el fenómeno, pues se interpretó que se trataba de una jerga ligada al ambiente de la delincuencia. Lamento tener que decir lo que para muchos puede ser un desengaño, pero el lunfardo no es —ni lo fue nunca— un vocabulario delictivo. Por una deformación profesional, sus primeros estudiosos (Benigno Lugones, Luis María Drago, Antonio Dellepiane, Luis Villamayor), todos ellos criminalistas o policías, le adjudicaron erradamente ese pecado original. En suma, ni idioma, ni dialecto ni jerga profesional.

El significado originario de la voz «lunfardo» en el Buenos Aires del último tercio del siglo XIX al igual que su identificación con una jerga de la delincuencia por parte de algunos autores hizo pensar a muchos —a Borges, incluso— que se trataba de un vocabulario delictivo. Así puede creerse si es que se toman en cuenta, exclusivamente, algunos testimonios, a saber: un artículo anónimo publicado en el diario *La Prensa* en junio de 1878, aparentemente por un policía (*apud* Soler Cañas, 1976, pp. 7-8); dos notas firmadas en *La Nación* por Benigno Baldomero Lugones, un escribiente del Departamento de Policía, en marzo y abril de 1879 (*apud* Gobello, 1963, pp. 101-108 y pp. 109-117); el libro *Los hombres de presa*, que el criminalista Luis María Drago dio a conocer en 1888 y, finalmente, *El idioma del delito* de Antonio Dellepiane, editado en 1894.

Tanto el periodista anónimo de *La Prensa*, como Lugones, que era policía, y Drago y Dellepiane, que eran criminalistas, habían oído estos términos —a los que comenzaron a llamar «lunfardo»— en boca de ladrones o presos. En virtud de ello, creyeron que se trataba de una jerigonza particular, propia del «gremio», digamos. Y muchos son los que comenzaron a creer, junto con ellos, que el lunfardo no era ni más ni menos que el lenguaje que se usaba en la cárcel. Durante varios años, se siguió sosteniendo el origen delincuencial del

lunfardo. Otros dos policías, José S. Álvarez (Fray Mocho) en *Memorias de un vigilante* (1897) y Luis Villamayor en *El lenguaje del bajo fondo* (1915), siguieron sosteniendo que el lunfardo era un tecnolecto delictivo.

Consecuentemente, algunos estudiosos han creído —o, peor, siguen creyendo— en el carácter críptico de esta variedad lingüística. Mario Teruggi, autor de *Panorama del lunfardo*, ha escrito muy lúcidamente acerca del presunto carácter secreto de estos vocablos:

> El mentado carácter secreto del lunfardo (o cualquier otro argot) no resiste el menor análisis, como lo han demostrado muchos investigadores serios. Una breve reflexión basta para comprender que si los delincuentes tuvieran un lenguaje secreto, sólo conocido por ellos, al usarlo ante desconocidos o posibles víctimas se pondrían en evidencia, es decir que su idioma cumpliría precisamente la función contraria a la buscada, que es la de despistar. Cualquier individuo que se comunicara con vocablos en parte incomprensibles no haría otra cosa que llamar la atención hacia sí mismo y despertar sospechas sobre sus intenciones (Teruggi, 1974, p. 148).

Lo cierto es que, si no dispusiésemos de ningún otro testimonio antiguo con relación al lunfardo, tal vez deberíamos aceptar la teoría de su génesis como léxico de la delincuencia. Pero sucede que sí lo tenemos. El 1.º de febrero de 1887 apareció en el diario *La Nación* un suelto que carecía de firma, cuyo título era «Caló Porteño (Callejeando)» (*apud* Soler Cañas, 1965, pp. 40-47). Con el tiempo Luis Soler Cañas llegó a establecer que su autor fue Juan S. Piaggio. ¿Qué clase de texto era este? Un cuadro de costumbres, donde se describe una noche en el arrabal porteño en la que, con la música de fondo de un organito, dos jóvenes compadritos mantienen un diálogo en el cual resaltan muchas de las palabras consignadas por Lugones y Dellepiane y adjudicadas por ellos a gente de mal vivir, es decir, a «lunfardos». Sin embargo, Piaggio deja completamente en claro que sus personajes no son delincuentes, cuando uno de ellos afirma: «Nunca me he querido ensuciar para darme corte: me llamarán güífaro; pero lunfardo nunca», y el otro le responde: «Bien hecho, compadre. Eso de refalar la mano tampoco nunca me ha gustao: siempre se lo he dicho a la mina: prefiero comer tierra antes que me llamen raspa» (s. a. [Piaggio], 1965, p. 42).

Cito a continuación algunos de los términos o frases utilizadas por estos personajes de Piaggio, muchos de los cuales siguen teniendo hoy completa vigencia: *atorrar* (dormir), *batuque* (diversión), *bobo* (reloj), *bulevú con soda* (exceso de comedimiento), *bullón* (comida), *corte* (figura coreográfica del tango), *chafe* (agente policial), *chucho* (miedo), *darse corte* (hacer alarde de ostentación),

dejar tecliando (propinar una golpiza), *embrocar* (mirar), *encanamiento* (acción de apresar), *ensuciarse* (robar), *escarpiante* (calzado), *escabio* (borracho), *falluto* (falso), *farra* (diversión), *firulete* (adorno), *de mi flor* (excelente), *a la giurda* (excelente), *grébano* (italiano), *jailaife* (petimetre), *lengo* (pañuelo), *levantar* (seducir —a una mujer—), *lunfardo* (ladrón), *marrusa* (golpiza), *mina* (mujer), *mishote* (pobre), *morfis* (comida), *paica* (querida del compadrito), *parada* (simulación), *pesao* (hombre pendenciero y atrevido), *raspa* (ladrón), *refalar la mano* (robar), *seneisi* (genoveses), *tano* (napolitano), *tocar espiante* (irse), *trambay* (tranvía), *vento* (dinero), *viaba* (golpiza).

Un rápido repaso de las líneas precedentes revela que estos términos no eran para nada exclusivos del mundo de la delincuencia, sino que eran usados en general por los jóvenes de las clases sociales más humildes. La existencia de estas líneas escritas por Piaggio —y en esto coincido con José Gobello, la mayor autoridad mundial en materia de lunfardo— son ciertamente clarificadoras. Con este testimonio, se revela que aquello que Lugones, Drago y Dellepiane habían tomado, por deformación profesional, como una jerga exclusiva de ladrones e ignorada o desconocida por el resto de la sociedad, era en rigor un conjunto de palabras y expresiones utilizados por el *populus minutus*, esto es, por la clase baja porteña, dentro de la cual naturalmente debe incluirse a los delincuentes. En tanto que los primeros —Lugones, como policía; Drago y Dellepiane, como criminalistas— habían oído, por su parte, estas palabras de boca de ladrones arrestados y al creer que constituían un lenguaje especial de los *lunfardos* llamaron con este mismo término «lunfardo» a esos vocablos; Piaggio, que era periodista y tenía el oído entrenado para la calle, supo, por su lado, comprender que se trataba de un repertorio léxico popular y no era en absoluto un tecnolecto.

Así como el tango no fue una creación de marginales, a pesar de lo que se ha dicho tantas veces, tampoco lo fue, en mi opinión, el lunfardo. Aunque, es justo decirlo, sin ser una creación de marginales, el lunfardo es desde el punto de vista lingüístico, un habla marginal, en el sentido de que, término por término, se opone a la lengua estandarizada. Así *«otario»* se opone a «cándido», *«morfar»* a «comer», *«funyi»* a «sombrero», y lo mismo ocurre con las expresiones: *«tirar el carro»* se opone a «explotar prostitutas», *«estar al palo»* se opone a «tener una erección», *«tener calle»* a «ser experimentado», etc.

Sinceramente, pienso que no tiene nada de malo que el lunfardo haya sido desde sus comienzos una porción importante e insoslayable del habla del

pueblo de Buenos Aires. Sin embargo, hay quienes no quieren o no pueden apartarse de la idea del lunfardo como jerga ladronil, quizá con la intención de dejar a salvo «el buen nombre y honor» de ese pueblo. En esta línea de pensamiento parece insertarse José Edmundo Clemente, que en su artículo «El idioma de Buenos Aires» señala compulsivamente: «el lunfardo, llamado policialmente lenguaje *canero*, es una modalidad aparte dentro del vocabulario popular» (Clemente, 1998, p. 66).

Ninguna modalidad aparte, en mi opinión. Pero la perspectiva de Clemente halló eco en otros estudiosos (López Peña o, con matices, Beatriz Fontanella de Weimberg y Susana Martorell), quienes han seguido sosteniendo el carácter delictivo originario del lunfardo. Y se basan en documentos absolutamente parciales, como los escritos de Benigno Lugones o de Antonio Dellepiane, que no eran lingüistas —y, nobleza obliga, creo que no pretendían serlo tampoco—, sino funcionario policial, el primero, y criminalista, el segundo. Sin embargo, no está de más recordar que esta confusión que ellos tuvieron se ha dado con algunas otras hablas populares del mundo, identificadas en su origen —a veces con razón (como es el caso del *argot* francés) y otras sin ella— con el mundo de la marginalidad o la delincuencia.

Para concluir y llegar por fin a lo prometido: el uso del léxico lunfardo nos da a los porteños —y casi podríamos decir que a los argentinos— un sentido de pertenencia, y hace posible que entremos en confianza con nuestros interlocutores y hasta que nos sintamos un poco cómplices de ellos. Permítanme ensayar una definición propia de lunfardo: es un repertorio léxico integrado por voces y expresiones de diverso origen utilizados en alternancia con las del español estándar y difundido, transversalmente, en todas las capas sociales de la Argentina. Este vocabulario, originalmente compuesto por muchos términos inmigrados, fue usado inicialmente por el hablante del Río de la Plata[1], pero fue extendiéndose después a todo el país. Hasta hace pocos años yo añadía a mi caracterización que estos vocablos y locuciones —salvo excepciones históricas, como *otario*, *pibe* o *compadrito*— no se encuentran registrados en los diccionarios de español corrientes. Ya no es tan así. El diccionario de la Real Academia ha introducido, en su última edición, la de 2001, varias decenas de términos del lunfardo actual, como *berreta*, *falopa*, *desbole*, *grasa*, *tortillera* o *ñoqui*. Sin embargo,

[1] Cuando aludo a la región del Río de la Plata, prácticamente, incluyo la provincia de Buenos Aires entera (con las ciudades de Buenos Aires y La Plata con sus respectivas zonas de influencia), el sur de Entre Ríos y Santa Fe (con la ciudad de Rosario) y la zona urbana del Uruguay (con la ciudad de Montevideo).

la inclusión de estos en el diccionario académico, en modo alguno, puede modificar su innata condición de lunfardismos.

Referencias Bibliográficas

Abeille, L. (1900). *Idioma nacional de los argentinos*. París: Librairie Emile Bouillon.

Carrizo, F. [Álvarez, J. S.] (1897). *Memorias de un vigilante*. Buenos Aires: Biblioteca del Pueblo.

Chiappini, F. (1945). *Vocabolario romanesco*. Roma: Leonardo da Vinci.

Clemente, J. (1998 [1952]). El idioma de Buenos Aires. En J. L. Borges & J. E. Clemente. *El lenguaje de Buenos Aires* (pp. 53-71). Buenos Aires: Emecé.

Conde, O. (2011). *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires: Taurus.

Dellepiane, A. (1894). *El idioma del delito*. Arnoldo Moen: Buenos Aires.

Gobello, J. (1963). *Vieja y nueva lunfardía*. Buenos Aires: Freeland.

[Romero, R.] (1909). *Los amores de Giacumina*. Buenos Aires: La Barcelonesa.

Soler Cañas, L. (1965). *Orígenes de la literatura lunfarda*. Buenos Aires: Siglo xx.

Soler Cañas, L. (1976). *Antología del lunfardo*. Buenos Aires: Crisis.

Teruggi, M. (1974). *Panorama del lunfardo*. Buenos Aires: Cabargón.

Villamayor, L. C. (1915). *El lenguaje del bajo fondo*. Buenos Aires: La Bonaerense.

Villanueva, A. (1962). El lunfardo. *Universidad, 20,* 13-42.

Gramática Pedagógica

Julián Martínez Vázquez*

Esquemas Semicopulativos Aspectuales de Cambio Episódico en Producciones de Alumnos de ELSE

Los verbos en esquemas semicopulativos (o pseudocopulativos) del español representan un desafío para la enseñanza de ELSE (Español como Lengua Segunda o Extranjera).

Un hablante de español como lengua materna sabe —aunque tal vez no sepa explicar el motivo— cuándo decir *Se puso celoso* y cuándo, *Se volvió celoso*; sabe que es gramatical la expresión *Se puso contento*, pero no lo es **Se volvió contento*. Elige decir *Se quedó mudo*, pero no **Se puso mudo*. Ese saber usar del hablante nativo lo exime de buscar una explicación.

Los profesores de ELSE, en cambio, se encuentran ante la necesidad de explicarles a sus estudiantes (cuyas lenguas madres no son el español) el porqué de la selección de un verbo en vez del otro.

A su vez, las otras lenguas, generalmente, cuentan con menos verbos para tales expresiones y sus usos no coinciden, uno a uno, con los correspondientes en español. Es el caso del verbo *diventare* del italiano, que se emplea como nuestro *hacerse* en *Il mio amico diventa attore* [Mi amigo se hace actor], y además como *ponerse* en *Il mio amico diventa nervoso* [Mi amigo se pone nervioso].

Como si esto fuera poco, no todas las variedades del español coinciden en sus usos con los verbos mencionados. En la variedad peninsular, por ejemplo, es usual la expresión *ponerse enfermo*, como registra el Diccionario Combinatorio REDES (Bosque, 2004); en la variedad rioplatense, en cambio, empleamos en su lugar *enfermarse*.

Si tratásemos de sistematizar la enseñanza de los verbos semicopulativos, nos encontraríamos ante una dificultad parecida a la que surge al listar los usos de *ser* en oposición a los de *estar*. En los manuales de clase de ELSE, incluso en las

* Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Docente de la Universidad de Buenos Aires y de la USAL. Correo electrónico: julimv68@gmail.com

Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 152-158.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

sistematizaciones que los docentes ideamos, se reproducen listados de usos propios de *ser* y usos propios de *estar* que ni logran ser exhaustivos ni consiguen establecer casilleros discretos. Más allá de compartir este grado de dificultad, los verbos copulativos comparten gran parte de la explicación de los llamados semicopulativos, por lo que es posible (e incluso recomendable) asociar ambos grupos.

Cuando expresamos un atributo a través de un verbo, la selección entre *ser*, *estar*, *ponerse*, *volverse*, *quedarse* o *hacerse* (entre otros) tendrá que ver con los rasgos gramaticales, semánticos y léxicos del adjetivo o adverbio que queramos aplicar, pero, asimismo, la intención del hablante es decisiva en la mayoría de las selecciones. En líneas generales: del conjunto de verbos copulativos y semicopulativos, si el hablante percibe ese atributo como un estado del actante mencionado (es decir, dentro de un marco de cambio) seleccionará *estar*, *ponerse*, *quedarse*; si lo percibe, por el contrario, como cualidad intrínseca (que se ha vuelto intrínseca) elegirá *ser*, *hacerse* o *volverse*. Algunos adjetivos o adverbios serán útiles para las dos expresiones mencionadas; otros se asociarán solo a estados o solo a cualidades intrínsecas.

Así tendremos, por ejemplo (1):

> Juan está tranquilo.
> Juan se puso nervioso.
> Juan se quedó callado.

frente a (2):

> Juan es tranquilo.
> Juan se volvió paranoico.
> Juan se hizo musulmán.

Mencionamos solo algunos de los llamados verbos de cambio de estado porque nuestro interés es comenzar por el análisis de las expresiones que consideramos más rentables[1]. Ese recorte se explicitará en el siguiente apartado.

Descripción de Corpus y Recorte del Objeto de Análisis

Analizaremos el corpus de las producciones de ocho estudiantes de Español de nivel Avanzado (nivel comparable al C2 del MCER[2]), estudiantes

[1] Se considera rentables a las expresiones más frecuentes en el uso y más productivas para un alumno extranjero; por ejemplo: el verbo *tener*, pese a ser irregular tanto en presente como en perfecto simple, se enseña tempranamente porque permite expresar posesión, obligación, posibilidad, etc.

[2] El Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas es un estándar desarrollado por el Consejo de Europa con el fin de servir de patrón para medir el nivel de competencia lingüística de un hablante en cualquiera de las lenguas habladas en la Unión Europea. Dicho estándar favorece la comparación y la homologación de los distintos títulos emitidos por las entidades certificadas.

de diferentes orígenes que cursan en situación de intercambio el Seminario-Taller de Escritura *Borges*. Nos limitaremos solo a analizar las construcciones semicopulativas presentes en tres actividades: una que pide establecer comparaciones entre *La Intrusa* y la *Milonga de dos hermanos*; otra, de carácter más narrativo, basada en el cuento «El Encuentro»; la última, de reflexión sobre el final de *El Evangelio según Marcos*.

A efectos de mantener nuestra presentación orientada hacia el análisis del corpus, entenderemos que *ser* y *estar* son verbos copulativos, mientras que a los restantes verbos citados los consideraremos semicopulativos. No pondremos en duda, tampoco, el proclamado vacío de significado léxico de los verbos *ser* y *estar*, frente al significado léxico vago, general, de los otros verbos de la lista en sus usos semicopulativos. Consideraremos, sí, que en todos los casos son los atributos los que dan la base léxica al predicado.

De la amplia clase de semicopulativos del español, mencionaremos únicamente los aspectuales eventivos de cambio, y entre estos solo los que designan estados circunstanciales o episódicos (asimilables con *estar*). No hablaremos de verbos semicopulativos aspectuales de continuidad (por ejemplo: *seguir* en *María sigue contenta*) ni de semicopulativos no aspectuales (por ejemplo: *parecer*, que requiere de un contexto más amplio para que entendamos si el hablante asigna el atributo como estado o como intrínseco: cfr. *Juan parece un tipo tranquilo* con *Juan hoy parece tranquilo*).

Análisis y Explicación

Podemos, ahora, rever las listas de ejemplos (1) y (2). Si bien la asociación de unos verbos con *estar* y de otros con *ser* nos aporta un punto de partida para explicar la intención del hablante al realizar determinada selección, hay otras cuestiones a tener en cuenta en dicha explicación. Las expondremos a partir de las producciones de nuestros alumnos.

¿Volverse o Ponerse?

(3) La situación se volvió incontrolable (Marine, Francia).

En este ejemplo, la alumna se refiere a un cambio en el estado de la situación (de un juego de póker se llega a un duelo a cuchillo), por lo cual esperaríamos el uso del verbo *ponerse*, si tenemos en cuenta la lista (1) en nuestra explicación.

Pero es el atributo mismo el que permite o no esa doble opción, como queda de manifiesto en el siguiente ejemplo:

(4) Sé cuáles son las cosas que me ponen contenta (Jenny, Escocia).

No podemos decir **Sé cuáles son las cosas que me vuelven contenta*. Esto implica que los atributos compatibles tanto con *ser* como con *estar* (*La situación es / está incontrolable*) admiten, generalmente, ambos verbos de cambio: *volverse* y *ponerse*; mientras que los atributos solo compatibles con *estar* no aceptan el verbo *volverse*, y sí *ponerse* (e incluso *quedar(se)*, en muchos casos).

(5) El mayor había matado más gente que el mayor, así que el mayor se volvió celoso y decidió matar al menor (Alex, Estados Unidos).

A partir de este ejemplo puede observarse lo siguiente: podemos decir que alguien se volvió celoso con los años, pero en (5) la opción apropiada es *ponerse*, porque de la situación descripta se infiere que el atributo corresponde a la descripción de un cambio de estado: el hermano mayor (en un estado de envidia, más que de celos) decidió matar al menor.

(6) Duncan estaba furioso por una trampa en el juego de póker (Alex, Estados Unidos).

Se utiliza el verbo *estar* en vez del verbo semicopulativo; no se expresa el cambio, más bien el estado en curso. Interpretamos que es una estrategia del hablante causada porque en su interlengua[3] los verbos semicopulativos aspectuales de cambio presentan inestabilidad.

(7) El hecho de que el menor de los Iberra había matado a más personas pone furioso al mayor (Andrea, Estados Unidos).

En este caso, la selección del verbo es más afortunada. Podría también emplearse el verbo *enfurecerse*, en donde el índice pronominal otorga al verbo un carácter intransitivo, de cambio de estado del experimentante. Mencionamos esto porque creemos que es necesario, además de presentar los verbos semicopulativos, dar información sobre los verbos que predican cambio de estado sin necesidad de sumar un atributo: *arrepentirse*, *avergonzarse*, *enojarse*, *entristecerse*, *alegrarse*, etc.

[3] El término «interlengua» (acuñado por Selinker en 1972) designa el estado particular de lengua que posee un individuo durante el aprendizaje de un idioma; dicho estado puede caracterizarse como dinámico, inestable (pero, de todos modos, sistemático) y orientado hacia la lengua meta.

¿Quedar(se)?

Analicemos la siguiente producción, correspondiente a la tarea de «El Encuentro». En un duelo a campo abierto, Duncan hiere de muerte a Uriarte, entonces:

(8) El hombre se quedó sin vida en el césped (Marine, Francia).

Tanto el verbo *quedarse* como el verbo *ponerse* se utilizan en situaciones en que el hablante tiene en cuenta un cambio de estado; es decir: el hablante considera un estado inicial, un cambio producido (o esperado y no producido, en el caso de *quedarse*) y un estado final. Se diferencian en que *ponerse* se sitúa en el evento de cambio, en su desarrollo, mientras que *quedarse* se sitúa en el resultado. Además, el resultado del cambio manifestado mediante *quedarse*[4] suele ser de pérdida de una propiedad física, psíquica o incluso material. Eso favorecería la elección de *quedarse* en este ejemplo. Sin embargo, la aparición del locativo *en el césped* parece dirigir al oyente hacia la interpretación de permanencia en un lugar. La frase, entonces, resulta extraña, perdida entre esas dos direcciones de interpretación. Posiblemente el verbo más esperable sea *terminar*: *El hombre terminó sin vida en el césped*.

¿Qué otra cuestión pone en evidencia esta producción? Que los verbos que aparecen en esquemas semicopulativos se diferencian de los copulativos en que admiten también usos como verbos plenos: *me puse el traje*, *me quedé en mi casa*.

En la clase de ELSE, entonces, el alumno debe haber adquirido esos usos plenos en su interlengua, de modo de distinguir en la producción los usos semicopulativos de los plenos, y sus respectivos esquemas argumentales.

(9) Duncan, por su parte, rapentó sus acciones (Andrea, Estados Unidos).

Más allá de que la alumna no conoce las formas y esquemas de uso del verbo *arrepentirse*, el ejemplo anterior evidencia que muchas veces el cambio de estado o de cualidad se puede también (o solo se puede) expresar mediante un verbo. Por lo tanto, no tendremos **se puso* o *se quedó arrepentido*, sino más bien *se arrepintió*.

¿Quedar o salir?

(10) Uriarte salió con su vida (Sam, Estados Unidos).

Se produce el duelo entre los dos personajes, Uriarte y Duncan, y sobrevive el primero. *Salir con vida* presenta un atributo resultativo (podríamos decir: *Uriarte salió vivo de la pelea*). ¿Cuál es la expresión que más naturalmente emplearíamos en

[4] Además, como verbo aspectual estativo, quedarse se emplea para expresar una permanencia no esperable: *De los dos hermanos, Juan creció hasta el metro ochenta, pero Miguel se quedó bajo.*

esta circunstancia? Posiblemente no elegiríamos expresar el resultado mediante un atributo. Antes diríamos *Uriarte mató a Duncan*, sin más, y de hecho fue la elección de la mayoría de los estudiantes.

Tras el crimen, comenzó la investigación policial. Uriarte, el sospechoso, fue interrogado por el homicidio de Duncan, y luego:

(11) *Uriarte quedó detenido* (Maëlle, Francia).

Esta producción dirige la interpretación de *quedar* como verbo que expresa permanencia a partir de un cambio producido (a diferencia del estativo *permanecer*, que no conlleva cambio).

Conclusiones

Por un lado, el hecho de distinguir entre verbos de cambio de estados circunstanciales y episódicos (*De pronto, se puso celoso*) y verbos de cambio de cualidades inherentes (*Con los años, se volvió* [*celoso / una persona celosa*]) es motivado por la necesidad de restringir los fenómenos bajo estudio.

Por otra parte, nos parece que esa división responde a una necesidad pedagógica. En los niveles intermedios de Español hemos tenido problemas al presentar todos los verbos semicopulativos de cambio de manera conjunta. Las actividades, mayormente, solicitaban al alumno seleccionar según el contexto entre verbos del grupo *ponerse / quedarse* (o sea, propiamente de cambio de estado) y verbos del grupo *volverse / hacerse / llegar a ser* (verbos de cambio de forma de ser, como se los suele llamar).

Así como no se recomienda introducir *ser* y *estar* desde su mera oposición, presentación que responde a que otras lenguas tienen un mismo verbo para los usos en que nosotros empleamos estos dos, del mismo modo creemos que no deben presentarse los verbos semicopulativos en su conjunto.

Creemos recomendable, sí:

- asociar la enseñanza del verbo *estar* a la de los verbos *ponerse* y *quedarse*, entre otros, pues tienen en común designar el estado o el cambio de estado del actante en cuestión;
- asociar la enseñanza del verbo *ser* a la de los verbos *volverse*, *llegar a ser*, *hacerse*;
- asociar los esquemas <u>verbo semicopulativo + atributo</u> a otras expresiones que utilizamos para designar cambios de estado —recordemos que, en muchos casos, dichos esquemas son

equivalentes a expresiones con los denominados «verbos adjetivales» (cfr. *ponerse furioso* con *enfurecerse*);

- presentar y verificar el conocimiento de los usos plenos de los verbos que funcionan además como semicopulativos.

Estas conclusiones son provisorias y no se desprenden, evidentemente, de nuestros comentarios a las producciones de los alumnos; pero, repetimos, esta investigación se encuentra en su comienzo y faltan datos cuantitativos sobre un corpus mayor y más heterogéneo.

Referencias Bibliográficas

Bosque, I. (Dir.) (2004). *Redes. Diccionario combinatorio del español contemporáneo*. Madrid: SM.

¿No le Importa si Fumo? El Caso de las Condicionales Argumentales

Hilda Albano* y Mabel Giammatteo**

Nota del Editor

Este trabajo fue presentado en las II Jornadas Internacionales sobre Lengua Española «El Español de la Argentina en el Bicentenario», organizadas conjuntamente por la Fundación Litterae y la Universidad de Belgrano, en Buenos Aires, del 30 de septiembre al 2 de octubre de 2010.

Resumen: En la *Nueva Gramática de la Lengua Española* (Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española, 2009, [§47.2d], p. 3537), se introduce como excepción a la tradicional conducta de las construcciones condicionales, el ejemplo que da título a este trabajo *¿No le importa si fumo?* Según se plantea, el caso «muestra un cruce entre las condicionales y las subordinadas sustantivas[...]», ya que un posible análisis es considerar la prótasis condicional *si fumo* como sujeto de *importa*, de modo que la subordinada queda integrada en la estructura de la oración principal.

En este artículo indagamos acerca de estos «casos excepcionales». En nuestro análisis, abordado sobre todo desde las perspectivas sintáctica y semántica, se plantea bajo qué condiciones una estructura hipotética encabezada por *si* puede considerarse que depende directamente de la predicación principal y adquiere carácter argumental, de modo que, desde el punto de vista funcional, resulta equivalente a una sustantiva introducida por un complementante *que*, con verbo en subjuntivo: *Le importa que fume*. En efecto, el uso de este modo y el rechazo del indicativo en la sustantiva equivalente, destacarían el carácter eventual del componente *si fumo.* Asimismo, estas condicionales solo se dan con verbos de tipo psicológico, con los que pueden ser promovidas en la sintaxis a la función de sujeto porque el papel temático que cumplen se liga a la causa hipotética o potencial exigida por estos verbos. Sostenemos, entonces, que en estas construcciones prevalece el carácter eventual pero, por tener función dentro del ámbito oracional, proponemos para ellas la

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente de dicha institución, de la Universidad del Salvador, de la Universidad J. F. Kennedy y de la Fundación Instituto Superior Litterae. Investigadora del CONICET. Correo electrónico: albanoh@fibertel.com.ar

** Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente e Investigadora de dicha institución, de la Universidad del Salvador y del ISP «Dr. Joaquín V. González» (GSBA) y en la Fundación Instituto Superior Litterae. Correo electrónico: ggiammat@gmail.com

Fecha de recepción: 26-06-2011. Fecha de aceptación: 19-08-2011.

Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 159-169.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

denominación de «condicionales argumentales», las que constituirían un subtipo de las condicionales diferente tanto de las del enunciado como de las de la enunciación.
Palabras clave: subordinación, condicionales, subordinadas sustantivas, carácter eventual, verbos psicológicos.

Abstract: *The example that gives title to this work* ¿No le importa si fumo? *[Does it bother you if I smoke?] is introduced in the* Nueva Gramática de la Lengua Española *(2009: [§47.2d]; 3537) like an exception to the traditional conditional constructions. As it is explained there, the case* «muestra un cruce entre las condicionales y las subordinadas sustantivas [...]» *(our translation), as a possible analysis considers the conditional protasis* si fumo *[If I smoke] as the subject of the verb* importa *[bothers], so that the subordinated clause is embedded in functional structure of the main sentence.*
In this article we investigate about these «exceptional cases». From a syntactic and semantic perspective, our analysis, considers under which conditions a hypothetical structure headed by si *[if] can be considered directly depending on the main predication and acquiring argumental character, so that, from the functional point of view, it is equivalent to a noun clause introduced by the complementizer* que *[that], with the verb in the subjunctive mood:* ¿Le importa que fume? *Indeed, the use of the subjuntive and the rejection of the indicative mood in the equivalent noun clause, would emphasize the hypothetical character of the constituent* si fumo *[if I smoke]. In addition, these conditional only occur with psychological verbs, with which they can be syntactically promoted to the subject function because the thematic role they fulfill binds to the hypothetical or potential cause demanded by these verbs. Then, in our opinion, the eventual character prevails in these constructions but, as they function within the scope of the sentence, we propose the name of «argumental conditionals», which would constitute a subtype of conditionals, different from those of the utterance* (enunciado) *and also different from those of the speech act* (enunciación).
Keywords: *subordination, conditional, noun clauses, hypothetical character, psychological verbs.*

Introducción

Según la *Nueva Gramática de la Lengua Española*, aparecida en 2009, las oraciones condicionales «[…] han sido clasificadas, a veces, entre las subordinadas adverbiales impropias […], estructuras que se suelen definir por ciertos rasgos negativos más que por sus características positivas» ([§47.1f], pp. 3529-3530). Agrega el texto que «[e]stas oraciones, frente a las sustantivas, no pueden ser sustituidas por un pronombre ni por un adverbio, interrogativo o no, pese a agruparse tradicionalmente con las oraciones adverbiales» ([§47.1c], p. 3528). Respecto de la diferencia entre condicionales y sustantivas, se especifica que las primeras son subordinadas «que no están insertas o incluidas en las principales» ([§47.1g], p. 3530), lo que obviamente las diferencia de las sustantivas, que son

estructuras subordinadas argumentales, es decir, requeridas por la semántica del verbo de la oración matriz.

No obstante, en el párrafo siguiente, la misma *Gramática* introduce como ejemplo de excepción a lo dicho, la oración que da título a este artículo *¿No le importa si fumo?*, donde la prótasis condicional *si fumo* funciona como un argumento respecto del verbo *importa*, de modo que la subordinada queda integrada en la estructura de la oración principal[1].

En este trabajo, nos interesa indagar acerca de estos «casos excepcionales» y analizar en qué condiciones una estructura hipotética encabezada por si puede considerarse que depende directamente de la predicación principal y adquiere carácter argumental, de modo que, desde el punto de vista funcional, resulta equivalente a una sustantiva. En primer lugar, presentamos brevemente las características específicas de unas y otras subordinadas —sustantivas y condicionales—, para luego establecer las particularidades del grupo al que hemos denominado *condicionales argumentales*.

Las Oraciones Sustantivas

Las oraciones subordinadas sustantivas, llamadas tradicionalmente así o bien proposiciones o cláusulas sustantivas u oraciones completivas, son estructuras incrustadas o incluidas en otro segmento que las contiene (que puede ser una oración, un sintagma nominal, un sintagma adjetival, u otro). Son argumentales, es decir que son seleccionadas por el verbo. Entre los que admiten esta clase de subordinadas se encuentran verbos de tipo:

a) mental o psicológico: *saber*, *intuir*, *creer*, *recordar*, *lamentar*, etc.;

b) de comunicación: *decir*, *preguntar*, *afirmar*, *declarar*, *explicar*, etc.;

c) de experiencia: *observar*, *percibir*, *temer* (que también podrían ubicarse dentro del grupo de los psicológicos), *imaginar*, etc.

Desde el punto de vista sintáctico, las sustantivas desempeñan básicamente las funciones de sujeto (1), complemento de objeto directo (2) y término de preposición (3):

1. Me preocupa [*que* Clara haya abandonado sus estudios].
2. Juan sabe [que perdió el juicio].
3. No está dispuesta a [que se violen sus derechos].

[1] Al respecto, los análisis posibles son: a) considerar que la subordinada es el sujeto del verbo; o bien b) «que el sujeto es un pronombre tácito equivalente a *ello*» (Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española, 2009, [§47.2d], p. 3537). Según se plantea en la misma *Gramática*, la segunda interpretación choca con el hecho de que estas oraciones pueden ser usadas como comienzo absoluto de discurso.

Estructuralmente, las sustantivas se dividen en tres grupos:

i) declarativas o enunciativas, introducidas por la conjunción *que* (4);

ii) interrogativas indirectas totales, encabezadas por la conjunción *si* (5);

iii) interrogativas (6) y exclamativas (7) indirectas, introducidas por un sintagma de pregunta (cuyo núcleo es un pronombre o adverbio interrogativo):

4. Reconoce [*que* fue muy irónica en su discurso].
5. Le preguntaron [*si* va a ser candidato en las próximas elecciones].
6. No sé [*qué* quiere que le regale para su cumpleaños].
7. Es sorprendente [*cuánto* fumó durante su disertación].

Las sustantivas enunciativas y las interrogativas indirectas pueden presentar el verbo tanto en forma finita (8) como no finita (9):

8. Espera [que sus parientes regresen de las vacaciones la próxima semana].
9. No sabe [dónde ir de vacaciones].

Pueden construirse con indicativo (10) o con subjuntivo (11). Este último se emplea cuando las oraciones donde se incrustan expresan contenidos no factuales.

10. No sabe [si la ceremonia va a ser privada o pública].
11. Quiero [que leas este trabajo].

Las Oraciones Condicionales

La construcción condicional, típicamente introducida por la conjunción *si,* es uno de los dos constituyentes de lo que se denomina «período condicional», conformado por una prótasis, constituida por la condicional, y una apódosis, representada por la oración matriz o principal. La relación entre ambos miembros está cercana a las conexiones de carácter lógico: de causa (prótasis) y efecto (apódosis). De allí el carácter interdependiente, aunque no simétrico —desde el punto de vista semántico— entre ambos constituyentes. Sintácticamente, la prótasis siempre funciona como un modificador periférico o extraoracional, que puede afectar ya al enunciado (12); o a la enunciación, según el tipo epistémico (13) o ilocutivo (14).

12. [*Si* hoy dispongo de unas horas libres,] voy a ir al cine.
13. [*Si* su oficina está cerrada,] hoy Luis no fue a trabajar.
14. [*Si* la memoria no me falla,] hoy es el cumpleaños de Juan.

En el primer caso (12) —condicional del enunciado— «[l]a prótasis se presenta como la causa hipotética del estado de cosas que se describe en la apódosis, que

pasa a interpretarse como su efecto o su consecuencia» (Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española 2009, [§47.4a], pp. 3550-3551). Las condicionales de la enunciación, en cambio, no plantean una causa real ni hipotética, sino que establecen una relación entre «la prótasis y cierta información obtenida de la apódosis a través de un verbo de lengua tácito o un razonamiento discursivo» (Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española 2009, [§47.4b], p. 3551). La diferencia entre los dos tipos es que en las «[…] epistémicas (también denominadas de efecto-causa), el hablante parte del contenido de la prótasis, que presenta como información fehaciente o sensible, para llegar a la conclusión que se muestra en la apódosis», como en (13). En las ilocutivas, en cambio, «el vínculo se establece entre la prótasis y el hecho de que el hablante afirme o manifieste lo que la apódosis expresa», como en (14).

En todos los casos, la condicional se ubica, sintácticamente, en un nivel periférico, por tanto, la prótasis siempre queda entonacionalmente separada del resto de la oración y no se considera incluida en el predicado verbal.

Las Condicionales Argumentales

Lo señalado respecto de las condicionales, digamos, canónicas, muestra que la prótasis no es parte de la apódosis. En este aspecto radica, justamente, el problema relativo a una estructura condicional como *si fumo* en:

15. ¿Le molesta [*si* fumo]?

Según se advierte en (15), la prótasis *si fumo* queda dentro del límite oracional, no se separa entonacionalmente del resto de la oración y establece una correlación temporal con el verbo principal:

16. ¿Le molestaba [si fumabas, cuando estaban ambos en el mismo lugar]?
17. *¿No le molesta [si fumaba]?
18. Me agradaría [si me invitara a salir].

Se plantea, entonces, si se trata de una verdadera prótasis condicional o si, en cambio, equivale a otro tipo de estructura, por ejemplo, una sustantiva, ya que alterna con *que* + subjuntivo:

19. ¿Le molesta [*que* fume]?

A diferencia de lo que se espera de las estructuras condicionales canónicas, ya precedan (20) o sigan a la apódosis (21), en las del tipo que estamos analizando, el segmento *si fumo*, al igual que sucede con *que fume*, puede ser sustituido por

una forma pronominal (22), a la que la condicional puede adjuntarse como apósito (23):

20. [*Si* me compro el auto,] me voy manejando a Bariloche. ≠ *Esto, me voy manejando a Bariloche.
21. Me iría a Londres, [*si* me dieran la beca]. ≠ *Me iría a Londres, esto.
22. Me encantaría [*si* me invitara a salir]. = Me encantaría esto.
23. ¿Le molesta [*si* fumo]? = ¿Le molesta esto*: si fumo/ que fume?*

Asimismo, en estas construcciones parece tener relevancia la posición del segmento con *si,* puesto que, cuando se encuentra en posición inicial, requiere la presencia de una pausa entonacional. Dado que esto no es lo esperable para una prótasis condicional típica, estaría revelando la alteración del orden canónico correspondiente a una estructura argumental exigida por el verbo.

24. [*Si* fumo,] ¿le molesta?

Como el segmento con *si* también acepta interpretación temporal —(25) y (27)—, e incluso causal (26), estas condicionales también alternan con construcciones que explicitan esos valores y se construyen, como la condicional, con el verbo en indicativo:

25. ¿Le molesta [*si/ cuando/ siempre que* fumo]?
26. ¿Le molesta [*si/ porque* fumo]?
27. ¿La angustia mucho [*si/ cuando* sus hijos regresan tarde]?

En estos casos, los segmentos con *cuando/ siempre que/ porque* también están cumpliendo una función argumental y, si se desplazan a la posición inicial, quedan fuera de la entonación interrogativa:

28. [*Cuando* fumo] ¿le molesta?
29. [*Porque* fumo] ¿le molesta?

Además, el uso de una prótasis con *si* argumental no resulta exclusivamente ligado a la estructura interrogativa, dado que, además de (18), reproducido aquí como (30), pueden aportarse otros ejemplos del mismo tipo con oraciones enunciativas afirmativas o negativas:

30. Me agradaría [*si* me invitara a salir].
31. Me fascina [*si* llega más temprano y me invita a salir].
32. No le agrada [*si* me pinto los labios muy fuerte].

Con *si* la construcción puede estar en indicativo o subjuntivo, según la correlación que se establezca entre el verbo de la principal y el de la subordinada —cfr. (15) y (16) respecto de (18), y también, (31) y (32) respecto de (30). En

cambio, en las paráfrasis con *que/ el que/ el hecho de que* el verbo debe estar en subjuntivo —(33) y (35)—, lo que parecería estar indicando la exigencia en este tipo de construcciones de un rasgo 'eventual' o 'hipotético', el cual puede manifestarse ya sea por la presencia de la conjunción *si,* ya sea por el modo subjuntivo en el verbo, o bien por ambos recursos. Así, otra posible paráfrasis se da con *en el caso de que* + subjuntivo, que resalta doblemente —mediante la locución conjuntiva y por el modo verbal— el valor conjetural de la construcción (36):

33. Dígame, por favor, [*que/el que* fume/esté fumando], ¿le molesta?
34. ¿Te fastidia [*el (hecho de) que* te acompañe?]
35. Me encantaría [*que* me invitaras a salir].
36. [*En el caso de que* fume] ¿le molesta/ molestaría?

Hacia una Interpretación de Estas Construcciones

Las clases de verbos y la estructura argumental

Un aspecto importante para destacar de las construcciones que nos ocupan es la clase de verbos con los que aparecen. Se trata de verbos de proceso mental o psicológicos, que expresan «evaluación o reacción emotiva» (*importar, molestar, interesar*, *fastidiar, encantar, disgustar,* etc.) con los que se puede considerar que hacen las veces de sujeto. Lo que no sucede con las verdaderas oraciones subordinadas sustantivas que, como se ha señalado, son admitidas por verbos mentales (37), psicológicos (38), de comunicación (39) y de experiencia (40), pero no en función de sujeto, sino de objeto.

37. Sabe [*que* eso terminará pronto].
38. Teme [*que* no lleguen a tiempo los refuerzos].
39. Me pregunto [*si* habrá una salida].
40. Mariela observó [*que* unos bichitos se movían en el pasto].

A diferencia de (39), el segmento *si fumo*, en *¿No le importa si fumo?,* no puede ser interpretado como una interrogativa indirecta porque, desde el punto de vista funcional, estas no se realizan como sujeto. Tal como se señala en el capítulo de la *Nueva Gramática* referido al estilo indirecto, son pocos los verbos que, como *imaginar* o *sospechar*, admiten interrogativas totales. Al respecto se señala que:

> No son propiamente excepciones secuencias como la subrayada en *¿Te imaginas si Patrick se entera?* (Paz Soldán, *Materia*) que no admiten la adición de *o no* […] algunos autores entienden que estas secuencias constituyen prótasis condicionales y que se asimilan a las subordinadas sustantivas en ciertos contextos. De hecho, pueden ser también términos de preposición, como en *por si llueve.* Otros entienden, en cambio, que el complemento de *imaginas* queda aquí tácito

> (aproximadamente 'lo que ocurriría') y que la prótasis condicional no ocupa la función que le correspondería como argumento ni tampoco su posición sintáctica (Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española 2009, [§43.7m], p. 3263).

Ahora bien, otra particularidad que puede apreciarse en los casos de estructuras hipotéticas que son argumentales y, por lo tanto, quedan dentro de la oración, es la presencia de un pronombre personal en caso acusativo o dativo (función de OD u OI) con el que se hace referencia al interlocutor o a una tercera persona. Su funcionamiento puede ser argumental (41) o no (42), según la estructura temática del verbo.

41. ¿La angustia mucho [*si* sus hijos regresan tarde]?
42. a. ¿Te importa/ molesta/ [*si* uso tu impresora]?
    b. ¿Molesta [*si* uso la impresora]?

Uniendo estos dos aspectos —la clase de verbo y la presencia frecuente de una forma pronominal objetiva— podemos intentar buscar una explicación al particular funcionamiento de estas estructuras condicionales con función argumental.

En relación con la clase de verbos involucrada, es posible preguntar qué particularidad presenta su estructura argumental que permite que su sujeto, si aceptamos esta interpretación, sea una subordinada. La grilla temática de los verbos psicológicos incluye dos papeles temáticos fundamentales: un experimentante (Exp.) del proceso descripto por el verbo y una causa (Caus.) que lo ocasiona. Ambos papeles temáticos pueden, alternativamente, enlazarse con el sujeto y el objeto. Veamos dos ejemplos típicos: en (43), el Exp. *Luisa* es sujeto y la Caus. —*los truenos*— se liga con el objeto; e inversamente sucede en (44), en que la Caus. es sujeto y el Exp., objeto.

43. Luisa[2] teme a los truenos. [Exp, Caus.[3]]
44. Los truenos la asustan a Luisa. [Caus., Exp.]

Ahora bien, ¿de qué modo llega una estructura condicional a la función sujeto? Examinemos los siguientes ejemplos:

45. La maestra se enoja [*si* nos paramos en clase]. Adjunto extraoracional que representa una causa hipotética omisible.

[2] Convencionalmente, el papel temático en función de sujeto se subraya.

[3] Utilizamos la denominación de Caus. porque, según Tenny (1994, p. 67), en estos verbos psicológicos, el Exp. es el participante que sufre un cambio de estado, mientras que se interpreta que el que lo provoca o motiva es el Tema, por lo que en este sentido se liga con la Causa.

46. A la maestra la enoja [*si* nos paramos en la clase]. A la maestra la enoja *esto*: si nos paramos en clase/que nos paremos en clase. El modificador extraoracional queda integrado a la oración. Desde el punto de vista argumental es la Caus. y sintácticamente se enlaza con el sujeto.
47. Le fastidia/ molesta/ disgusta [*si* fumo].
48. A María le agrada/ encanta/ fascina [*si* le regalan bombones].

En (45), *la maestra* es Exp. y sujeto, mientras que la condicional, que representa una causa hipotética o potencial, es un modificador periférico. En (46), en cambio, el Exp. *la maestra* funciona como complemento de objeto directo, reduplicado obligatoriamente por el pronombre objetivo *la*. Pero además, en esa particular conformación estructural, típica de los verbos psicológicos, la Caus. hipotética es promovida a la función de sujeto, como claramente lo muestra la sustitución por la forma pronominal *esto*. Según vemos entonces, solo con verbos de tipo psicológico, la condición puede ser promovida en la sintaxis a la función de sujeto por su papel temático de causa hipotética o potencial. También la causa real —con *porque* (cfr. 26)— y el tiempo —con *cuando* o *siempre que* (cfr. 25 y 27)— pueden hacer referencia, en la configuración estructural planteada por los verbos psicológicos, al motivo desencadenante del proceso que sufre el experimentante.

Consideraciones semántico-pragmáticas

Dado que los verbos que aparecen como principales son de carácter psicológico, la presencia, en estas construcciones, de un pronombre personal que refiere básicamente al interlocutor, aunque también puede mencionar a algún tercero, parece ser, sobre todo cuando no es argumental (cfr. 42 a y b), reformulado como (49 a y b), un recurso del hablante para señalar que el evento que se menciona en la construcción hipotética puede tener repercusión, tanto positiva como negativa, en el otro al que se dirige o alude:

49. a. ¿Te importa/ molesta/ [*si* uso tu impresora]?
    b. ¿Molesta [*si* uso la impresora]?

Al respecto, resulta interesante el comentario de Montolío en el capítulo que dedica a las condicionales en la *Gramática descriptiva* (1999, pp. 3643-3737). Esta autora hace referencia a un planteo de López García (1994, pp. 120 y ss.), para quien el contenido supositivo de *si* constituye «…la explicitación de un sobreentendido, más concretamente, de lo que el hablante considera que su interlocutor maneja como una información sobreentendida». Desde esta

perspectiva, la prótasis es considerada una información que el interlocutor podría inferir razonablemente de la simple enunciación del condicionado. En palabras de Montolío:

> Lo que propone esta concepción teórica es, en suma, que el hablante maneje el contenido de la prótasis como una posible creencia que su interlocutor puede tener en relación al contenido de la apódosis […] Generalizando, este enfoque plantea que la enunciación de la prótasis constituye un mecanismo por el cual el hablante maneja predictivamente la información que él cree que su interlocutor considera relevante (1999, p. 3649).

En relación con los casos que nos ocupan, este enfoque eminentemente pragmático permite entender que, por ejemplo, en (15) reescrito como (50), el punto del que el emisor parte es una inferencia, según la cual a su interlocutor puede no molestarle el que fume, de ahí la formulación negativa de la pregunta, que claramente admite un agregado confirmatorio del tipo de *¿verdad?*:

50. No le molesta si fumo, ¿verdad?

Pero también la inferencia puede ser negativa, como en (51):

51. Le molesta si fumo, ¿no?

En este sentido, paráfrasis posibles serían (52) para (50) y (53) para (51):

52. Creo/ supongo/ me parece que el que fume no le va a molestar, ¿verdad?
53. Creo/ supongo/ me parece que el que fume le va a molestar, ¿no es cierto?

Conclusiones

El recorrido que hemos seguido en este trabajo ha tenido como objetivo central encontrar «pistas» que nos condujeran a dar una respuesta, aunque parcial, acerca de qué tipo de construcción —oración condicional o sustantiva— corresponde al segmento *si fumo* en una oración como *¿No le importa si fumo?*, que aparece en la *Nueva Gramática de la Lengua Española*.

Nuestro análisis, abordado sobre todo desde dos perspectivas, sintáctica y semántica, nos permite sostener que esta construcción no pierde nunca su valor hipotético. Desde el punto de vista funcional, equivale a una oración subordinada sustantiva introducida por un complementante *que*, con verbo en subjuntivo. Precisamente, el uso de este modo y el rechazo del indicativo en la sustantiva equivalente, destacarían el carácter eventual del componente *si*

fumo. Esta construcción condicional —incluida dentro del ámbito oracional a diferencia de las hipotéticas modificadoras del enunciado o de la enunciación— puede ser promovida en la sintaxis a la función de sujeto porque su papel temático se liga a la causa hipotética o potencial exigida por los verbos de tipo psicológico, únicos con los que aparecen estas construcciones.

En síntesis, según plantea la *Nueva Gramática,* el tipo de construcciones como *si fumo* «muestra un cruce entre las condicionales y las subordinadas sustantivas[…]» (Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española 2009, [§47.2d], p. 3537). Por nuestra parte, el análisis efectuado nos permite sostener que prevalece en ellas el carácter eventual, aunque, al mismo tiempo, se reconoce su función argumental, lo que nos lleva a proponer la denominación de «condicionales argumentales», que constituyen un subtipo de las condicionales, diferente tanto de las del enunciado como de las de la enunciación.

Referencias Bibliográficas

Montolío, E. (1999). Las construcciones condicionales. En I. Bosque & V. Demonte (Dirs.). *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 3643-3737). Madrid: Espasa Calpe.

Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española (2009). *Nueva Gramática de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe.

Tenny, C. (1994). *Aspectual roles and the syntax-semantics interface*. Dordrecht-Boston-Londres: Kluwer Academic Publishers.

Estrategias y Soluciones en la Corrección de Textos: Dos Estudios de Caso

Ricardo Tavares Lourenço*

Nota del Editor

La presente investigación constituye la síntesis del trabajo que presentó para la Maestría en Lingüística Aplicada de la Universidad Simón Bolívar (Caracas, Venezuela), titulado *Estrategias y soluciones en la corrección de textos en el campo editorial: dos estudios de caso*, y que fue expuesta en el Primer Congreso Internacional de Correctores de Textos en Lengua Española, celebrado en Buenos Aires, Argentina, en septiembre de 2011.

Resumen: Al enumerar las competencias que todo corrector profesional debe poseer, se hace énfasis en los conocimientos gramaticales y editoriales; sin embargo, muy poco se habla sobre las especializadas destrezas lectoras que debe desarrollar. Por esta razón, y de acuerdo con el modelo propuesto por Bisaillon (2007), se describen y analizan las estrategias de lectura y los tipos de soluciones que utilizaron dos veteranos correctores de estilo. Se les pidió corregir cuatro textos reales, originales y de una cuartilla de extensión, y, al mismo tiempo, verbalizar toda su actuación (método de protocolo verbal concurrente). Se encontró que ambos informantes implementaron las mismas estrategias y en iguales proporciones en todos los textos corregidos por ellos. Destaca el elevado uso de las estrategias de reflexión y relectura, las cuales son usadas de forma combinada. En ambos informantes se aprecia un predominio de las soluciones inmediatas (en especial corrección y reescritura); no obstante, el informante A pospone más soluciones que el informante B. Estos hallazgos permiten concluir que el uso de estrategias lectoras y la aplicación de soluciones dependen de las características del texto que se corrige, de la activación de competencias lingüísticas, comunicativas, enciclopédicas y editoriales por parte del corrector e incluso de su propio estilo de trabajo.
Palabras clave: corrección de textos, estrategias, soluciones, lectura, competencias.

Abstract: *When listing the competences that all professional proofreaders must have, the emphasis is only on grammatical and publishing knowledge; but very little is spoken about*

* Magíster en Lingüística Aplicada por la Universidad Simón Bolívar (USB) (Caracas, Venezuela). Licenciado en Letras por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) (Caracas, Venezuela). Profesor de la cátedra de Morfosintaxis en la Escuela de Comunicación Social de la UCAB y Corrector de ortotipografía y de estilo. Correo electrónico: rtavares@ucab.edu.ve
Fecha de recepción: 21-10-2011. Fecha de aceptación: 05-12-2011.
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 170-190.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

the specialized reading skills. For this reason, and according to the model proposed by Bisaillon (2007), the reading strategies and the types of solutions used by two experienced proofreaders are described and analyzed. They were requested to correct four authentic texts, in the original version and one page in length, while verbalizing their entire performance (concurrent verbal protocol method). It was found that both informants have implemented the same strategies in equal proportions in all texts proofread by them. The high use of reflection and rereading strategies, which are used in combination, is outstanding. Both informants show a predominance of immediate solutions (especially revision and rewriting); however, the informant B postponed more solutions. These findings support the conclusion that the use of reading strategies and implementing solutions depend on the characteristics of text that is corrected, activation of linguistic, communicative, publishing and encyclopedic competences by the proofreader and from their own working style.
Keywords: *proofreading, strategies, solutions, reading, competences.*

Introducción

La lectura no es una destreza pasiva. Las ciencias cognitivas han demostrado que procesar un texto genera una gran actividad mental en la cual el lector decodifica la palabra escrita, infiere significados a partir del contexto, detecta ideas principales y secundarias, trata de establecer una secuencia discursiva lógica, acude a su conocimiento previo sobre el tópico tratado, entre otras tantas tareas de comprensión.

Pero no siempre se lee con el único fin de entender el significado de un escrito. Como bien señala Olson (1998, p. 300), «La lectura es intencionada; un lector preocupado por el quid establece un criterio diferente de lectura que una preocupada por la forma literaria». Por lo tanto, también existe la posibilidad de leer un texto con el propósito de corregirlo. Esto es lo que, precisamente, hace un profesional llamado corrector, aquel lingüista aplicado que se encarga de establecer un control de calidad mediante la corrección de errores ortotipográficos y de estilo de cualquier texto destinado a su publicación. En la literatura sobre el «deber ser» de la corrección en el campo editorial se hace alusión a las competencias que debe tener un corrector para ejercer su oficio con eficacia, en especial el conocimiento lingüístico de su idioma de trabajo; sin embargo, poco o nada se habla sobre las sólidas destrezas de lectura que este profesional debe desarrollar, pues muchos errores originales no son detectados o, en el peor de los casos, se generan otros nuevos como producto de una mala lectura.

En este sentido, la presente investigación buscó despejar el siguiente problema: ¿cómo lee un corrector profesional? Responder a esta interrogante

pasó por dilucidar estas otras: ¿cuáles son las estrategias empleadas para corregir los errores que detecta? Y, al aplicar estas estrategias, ¿qué tipos de soluciones adopta para resolverlos?

Nos propusimos describir y analizar las estrategias de lectura y soluciones que utilizan los correctores de estilo. Para ello, fue menester identificar esas estrategias y tipos de solución empleados por dos correctores veteranos al corregir textos en fase de originales destinados a su publicación; desarrollar una metodología que permitiera recolectar y observar estos datos, y, por último, analizar cualitativamente cada actuación.

El antecedente más destacado de nuestra investigación es el desarrollado por Jocelyne Bisaillon (2007), titulado *«Professional editing strategies used by six editors»* (publicado en *Written Communication*), por ser el más reciente y más cercano en cuanto al método y enfoque que perseguimos aquí. Esta investigadora desarrolló un modelo del proceso de revisión de los editores profesionales que fue de gran utilidad para este estudio. Según este modelo, la lectura de un corrector posee cuatro fases: 1) leer un párrafo para la comprensión, 2) detección de problemas, 3) solución de problemas y 4) releer un párrafo para chequear. Para nuestro estudio se tomó parte de su modelo, específicamente el tercer proceso del trabajo de corrección: «solución de problemas», pues es la fase medular de la actuación del corrector. Aquí el corrector utiliza estrategias lectoras cuando detecta un problema en el texto que corrige, las cuales lo llevarán a la adopción de soluciones.

Las Competencias del Corrector

De acuerdo con la bibliografía consultada (Martínez de Sousa, 1992; Sharpe y Gunther, 2005; García Negroni & Estrada, 2006) y la experiencia laboral del investigador, el corrector debe cultivar y emplear cuatro competencias: lingüísticas, comunicativas, enciclopédicas y editoriales.

La competencia lingüística siempre ha sido una condición *sine qua non* para el ejercicio de la corrección. Se trata de un profundo conocimiento de las reglas ortográficas y gramaticales, sobre todo con enfoque normativo. En términos chomskianos, la competencia lingüística le permite al corrector corregir la actuación del escritor. La competencia lingüística abarca los niveles fonemático, morfológico y sintáctico de una lengua (García Negroni & Estrada, 2006). El dominio de estos niveles propios de su idioma le permite al corrector reducir alternativas combinatorias en la mente, lo que le facilita ubicar ciertos tipos de errores:

> […] El proceso de lectura es flexible para dar cuenta de las diferencias en las lenguas y en sus ortografías […] Los lectores de francés o de español esperan que los adjetivos aparezcan después de los sustantivos. […] Los lectores de español buscarán índices importantes en los sufijos y basarán sus predicciones sobre ellos. […] El español pone signos de interrogación y de exclamación a ambos lados de la oración. El inglés sólo los usa al final. Ambos sistemas funcionan porque los lectores de cada uno de ellos aprenden qué es lo que deben esperar y basan sus predicciones en sus esquemas de puntuación (Goodman, 1996, pp. 25-26).

> La información no visual es cualquier cosa que puede reducir el número de alternativas que el cerebro debe considerar cuando leemos. Si sabemos que un sustantivo no puede seguir inmediatamente a otro sin un signo de puntuación por lo menos, entonces nuestras alternativas se reducen. Si sabemos que sólo un rango limitado de términos técnicos podría dar frutos en un contexto particular, entonces nuevamente se reduce nuestra incertidumbre. Incluso el conocimiento de que ciertas secuencias de letras probablemente no ocurren en las palabras castellanas —por ejemplo, que la inicial H no irá seguida por otra consonante— capacitará al lector para eliminar muchas alternativas y verá mucho más en cualquier momento determinado (Smith, 2005, pp. 52-53).

Pero el solo conocimiento gramatical de la lengua no es suficiente. En la competencia comunicativa el corrector debe considerar la variabilidad idiomática y discursiva. Para ello debe manejar tres elementos: 1) el idiolecto del escritor, 2) los lectores y 3) el género literario. Además, el corrector debe deducir el plan del texto a partir de la lectura misma del escrito[1], como lo advierte Hayes *et alt.* (1987):

> *When revisers are evaluating text written by another writer, they have only indirect access through the text itself to the writer's underlying plans. In many cases, the evidence in the text is clear enough that the reviser can be confident of the writer's original intent. In some cases, however, the evidence is not clear. For example, one of our revisers said of the text, «I hope that's what she did say.»* (p. 206).

> [Cuando los correctores evalúan un texto escrito por otro escritor, solo tienen acceso indirecto a los planes subyacentes del escritor a través del texto mismo. En muchos casos, la evidencia en el texto es tan clara que el corrector puede estar seguro del propósito original del escritor. Sin embargo, en algunos casos la evidencia no es clara. Por ejemplo, uno de nuestros correctores dijo del texto: «Yo espero que sea lo que ella dijo»][2].

[1] Olson afirma lo mismo en los siguientes términos: «La lectura consiste en recuperar o inferir las intenciones del autor a través del reconocimiento de símbolos gráficos. Ni el reconocimiento de las palabras ni el de las intenciones por sí solos constituyen la lectura. Los significados o intenciones reconocidos tienen que ser compatibles con las pruebas gráficas» (1998, p. 300).

[2] Traducción libre del autor.

Asimismo, el corrector cuenta con un recurso que le permite hacer frente a estos detalles antes mencionados: *aceptabilidad*[3]. Este es un concepto chomskiano clave que nos permitimos incluir dentro de la competencia comunicativa de un corrector, y significa que aunque una oración sea gramaticalmente correcta, puede no ser aceptable para un corrector por razones estilísticas, discursivas, dialectales o de otra índole. Por ejemplo, en textos académicos es muy común que un corrector considere inaceptable frases propias de la oralidad —lenguaje coloquial—, pese a estar apegadas a la norma lingüística. El grado de aceptabilidad varía de corrector en corrector, y ello es producto de la formación académica y experiencia laboral de este profesional. Incluso en ocasiones, por exigencias del autor o del editor, un corrector puede llegar a respetar cierto estilo de escritura que él considere inaceptable.

La competencia enciclopédica (García Negroni & Estrada, 2006) consiste en el conocimiento previo que un corrector posee sobre el tema que trata el texto que corrige. Por lo tanto, «Un mayor conocimiento permite a un lector ver más en un texto que un novato, si bien al mismo tiempo permite al lector excluir significados no justificados por el texto» (Olson, 1998, p. 301). El corrector, entonces, debe poseer una cultura general amplia, dado que le toca corregir textos sobre los más diversos temas. Esto no significa que deba ser un experto en geografía, salud, arte, gastronomía, religión, astronomía, deportes, farándula, derecho, economía, psicología, etc., pero estar al tanto de nociones básicas de cada uno de estos temas le permitirá al menos dudar con cierto fundamento sobre cuestiones de fondo.

Una estrategia lectora básica que activa este mecanismo de duda es la inferencia. Goodman (1996) explica su funcionamiento, el cual permite deducir lo que debe decir el texto en caso de hallar errores en él:

> La inferencia es un medio poderoso por el cual las personas complementan la información disponible utilizando el conocimiento conceptual y lingüístico y los esquemas que ya poseen. Los lectores utilizan estrategias de inferencia para inferir lo que no está explícito en el texto. Pero también infieren cosas que se harán explícitas más adelante. La inferencia es utilizada para decidir sobre el antecedente de un pronombre, sobre la relación entre caracteres, sobre las preferencias del autor, entre muchas otras cosas. *Incluso puede utilizarse la inferencia para decidir lo que el texto debería decir cuando hay un error de imprenta*. Las estrategias de inferencia son

[3] La definición que ofrece Chomsky ilustra de cierta manera la actitud de un corrector cuando considera que determinada estructura es aceptable: «locuciones *("utterances")* que son perfectamente naturales e inmediatamente comprensibles *sin tener que sacar el lápiz*, y que no tienen nada de extravagantes ni de estrafalarias» (1999, p. 12) [cursivas añadidas].

> tan utilizadas que rara vez los lectores recuerdan exactamente si un aspecto dado del texto estaba explícito o implícito (pp. 21-22) [cursivas añadidas].

Sin embargo, como el propósito de lectura de un corrector es detectar errores para corregirlos, el proceso de inferencia que permite el diálogo entre el conocimiento previo y la información entrante debe llevarse a cabo de un modo diferente. Aunque suene contradictorio, el corrector no debe fiarse de su competencia enciclopédica. Como sostiene Alberto Márquez (citado por Asuaje, 2009), de nada sirve el «me pareció, yo creía, se me ocurrió» a la hora de justificar un error de corrección por confiar ciegamente en la cultura general. Por lo tanto, añade Márquez, es un deber implementar un método que permita sacar provecho a las dudas sobre ortografía de nombres propios, fechas, lugares, significado de ciertas palabras, entre otros, y ello pasa por hacer de la consulta bibliográfica un hábito. En síntesis, los procesos de inferencia en un corrector deben servir de método que contribuya a la canalización de las dudas en la resolución de los problemas de fondo en el texto que corrige. Ello pasa por no fiarse cien por ciento en la cultura general y consultar fuentes confiables de información.

Finalmente, la competencia editorial consiste en saber las características de cada una de las fases de producción del libro o cualquier otra publicación: originales, pruebas e imprenta. El corrector, entonces, debe estar en capacidad de ponderar el grado de corrección que demanda un texto en cada una de sus etapas, lo que determinará la adopción de soluciones ante un problema. En otras palabras, a veces un error que en originales puede corregirse con una reescritura, en pruebas puede ser más conveniente resolverlo solo con puntuación.

Estas cuatro competencias descritas no actúan por separado, sino que se interrelacionan durante la lectura (figura 1). La competencia editorial sirve de marco para todas las demás, puesto que determina el grado de corrección en todos los niveles conforme lo exigen las fases de edición del texto. Si bien la corrección con base en las competencias lingüística, comunicativa y enciclopédica puede darse por separado, existen problemas en los cuales una competencia influye sobre la otra. Por ejemplo, un error en la grafía de un nombre propio, cuyo procesamiento está vinculado a la competencia lingüística, puede tener a la competencia enciclopédica como factor de detección; asimismo, decidir no demarcar ciertas aposiciones entre comas puede tener como motivación la fluidez de la lectura (competencias comunicativa y lingüística).

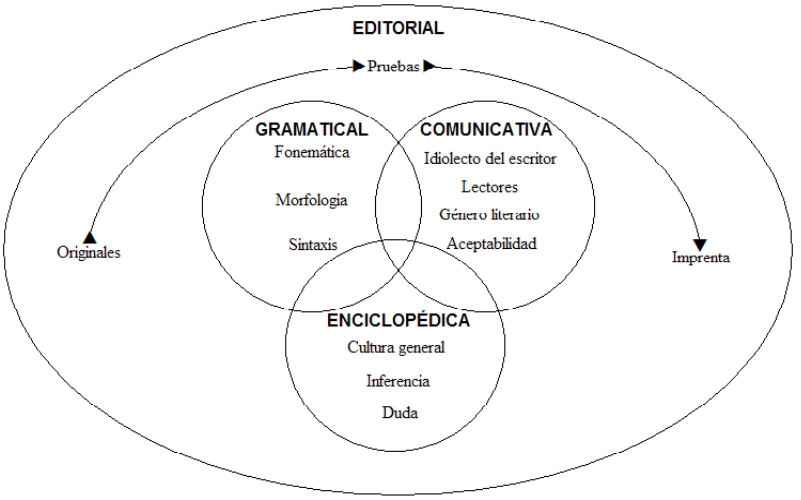

Figura 1. Interrelación de las competencias del corrector

Estrategias y Soluciones que Emplea el Corrector

Bisaillon (2007) enumera cinco tipos de estrategias lectoras: corrección automática[4], relectura, reflexión, búsqueda o consulta de información y estrategia pospuesta. Estas estrategias pueden estimular diferentes tipos de soluciones: inmediatas (sin modificación, corrección, reescritura) y pospuestas (sin solución, sugerencia al autor, solución tentativa).

Para Bisaillon, la *corrección automática* ocurre cuando el corrector detecta un problema de fácil solución, casi siempre relacionado con gramática, ortografía, puntuación y ortotipografía, y no requiere emplear otras estrategias para resolverlo. Cuando el corrector no es capaz de resolver un problema de forma automática, emplea otras estrategias. La *relectura*, esto es, volver a leer algún trozo anteriormente leído, es utilizada por el corrector cuando el significado de una oración o párrafo es confuso, con la finalidad de comprenderlo. A menudo se combina la relectura con la *reflexión*. Bisaillon explica que los correctores, al reflexionar, trabajan de la siguiente manera: *«They […] draw on their knowledge of the topic at hand, and decide on the appropriate manner in which to improve clarity»* (2007,

[4] En el texto original, Bisaillon utiliza el término *No strategy*, es decir, que el corrector corrige de manera automática un error sin utilizar otras estrategias. En esta investigación adoptamos el término *corrección automática*.

p. 306) [ellos recurren a su conocimiento del tópico a la mano y deciden la manera apropiada de mejorar la claridad][5]. La otra estrategia empleada por los correctores para solucionar de forma inmediata algún problema es la búsqueda o consulta de información. Con ella se busca resolver dudas terminológicas, gramaticales o temáticas (García Negroni & Estrada, 2006) o tratar de definir el problema de un modo más explícito (Hayes *et al.*, 2007). Es quizá la estrategia más ampliamente recomendada en la literatura del «deber ser» del oficio (Martínez de Sousa, 1992; Valle, 2001; Sharpe y Gunther, 2005; García Negroni & Estrada, 2006; Merino, 2007); de hecho, todo corrector profesional cuenta con múltiples herramientas que le permiten consultar información: diccionarios, manuales de estilo, gramáticas, enciclopedias, obras especializadas y, por supuesto, Internet. Asimismo, Bisaillon (2007) señala que la búsqueda de información también puede ser aplicada al consultar directamente al autor o a otra persona (editor u otro corrector, por ejemplo), e incluso el mismo texto que se corrige. Finalmente, *posponer estrategia* es otro recurso con el que cuenta el corrector durante su actuación al revisar un texto. Según Bisaillon (2007), la utiliza cuando no posee el conocimiento necesario ante un problema y, en consecuencia, le toma más tiempo implementar una solución inmediata. Dado que para resolverlo tendría que utilizar muchas estrategias o hacer consultas al autor, prefiere dejarlo pendiente para solucionarlo después.

Las soluciones que implementa un corrector de estilo al corregir un texto son el resultado de un conjunto de decisiones a partir de las características del propio oficio y de sus competencias lingüísticas, comunicativas, enciclopédicas y editoriales; todo ello, mediante la aplicación de diversas estrategias para resolver los problemas del texto al momento de leer. Las soluciones inmediatas son aquellas que el corrector aplica al momento de detectar un problema y que en la mayoría de los casos fija de forma definitiva. Existen tres tipos: sin modificación, corrección y reescritura.

No modificar una estructura consiste en dejarla tal como aparece en el texto. Esto ocurre cuando un corrector decide no cambiar nada porque consideró que no había error o no era conveniente reemplazarla por razones estilísticas.

Se entiende por *corrección* aquellas pequeñas modificaciones que no implican un cambio de palabras o frases. En otras palabras, hay un apego muy fuerte al texto original. Casi siempre son errores ortotipográficos, ortográficos, puntuación y concordancia.

[5] Traducción libre del autor.

La *reescritura* se emplea cuando el corrector concluye que la estructura es muy confusa y requiere ser modificada ampliamente, siempre preservando la idea o el mensaje que el autor desea transmitir en el texto. Las modificaciones aquí ya abarcan estructuras más amplias, como palabras, frases, oraciones o incluso un párrafo entero.

Algunos problemas con los que se topa el corrector de estilo no son de fácil solución, las más de las veces, porque no comprende lo que se dice o teme hacer cambios errados. Ante esos casos, el corrector opta por posponer la solución. Bisaillon (2007) presenta tres tipos: sin solución, sugerencia al autor y solución tentativa.

Dejar *sin solución* alguna estructura significa que no halló por sus propios medios cómo resolver un problema. En tales casos el corrector prefiere consultar con el autor o editor, a fin de que le esclarezca las dudas. Otras veces el corrector sabe cuál puede ser una posible solución ante un problema, pero cree que el autor tiene la última palabra.

Son casos en los que le *sugiere modificar* aspectos como el tono del texto, algún sinónimo, la reescritura de una oración, el tratamiento, entre otros. Nuevamente, el autor tiene la última palabra.

Por último, el corrector puede optar por implementar una *solución tentativa* ante un problema difícil de resolver de inmediato. No necesariamente debe consultar con el autor. En estos casos, el corrector espera hallar la mejor solución luego de avanzar en la lectura del texto que corrige, pues allí comprueba si su solución preliminar fue la más acertada o no.

Metodología

Con base en estos elementos teóricos, se indagó empíricamente la actuación de dos correctores veteranos durante la revisión de algunos textos seleccionados por nosotros. Dado que los correctores en general tienen una formación académica y experiencia laboral muy particulares que hacen que no se desempeñen igual ni tomen de forma necesaria las mismas decisiones al corregir textos, nos pareció conveniente enfocar cualitativamente la presente investigación mediante dos estudios de caso. Antes de trabajar con cada informante, fue necesario efectuar un estudio piloto con un tercer corrector veterano, con el propósito de afinar los detalles metodológicos.

Se elicitaron los datos definitivos con protocolos orales concurrentes (Ericsson & Simon, 1993), un método muy utilizado en estudios sobre

comprensión lectora, y que en nuestro caso, consistió en pedirles a los correctores que corrigieran unos textos y que simultáneamente verbalizaran todas sus reflexiones sobre las dudas o las decisiones adoptadas sobre los problemas encontrados. El investigador apenas intervino para pedirle a cada informante que continuara hablando cuando había períodos prolongados de silencio.

Se escogieron para este estudio cuatro escritos de prosa ensayística. Para controlar la variable de conocimiento previo, dos textos (1 y 3) abordan temas humanísticos y los otros dos (2 y 4) tratan sobre temas científicos. Los cuatro documentos son reales, es decir, que los errores de ortografía, redacción y estructura allí contenidos no fueron introducidos por el investigador y, además, estaban destinados a su publicación. Las únicas modificaciones hechas por el investigador, para efectos del estudio, fueron las siguientes: 1) eliminar el nombre del autor y de cualquier otra información que aludiera a la fuente; 2) reducir la extensión de los textos a una cuartilla mediante la eliminación de los últimos párrafos, lo que significa que cada uno es un fragmento de todo un artículo; 3) unificarlos tipográficamente. Todos poseen múltiples problemas de estructura, redacción y ortografía, más de lo que un corrector puede estar acostumbrado a enfrentar. La razón para ello es que tales escritos demandan más esfuerzo al corrector en la ejecución de su tarea; de esta manera, se buscó recopilar gran cantidad de datos de interés para el estudio. También fueron impresos en papel, con la finalidad de que cada informante asentara sus correcciones y anotaciones. Ambos correctores corrigieron los mismos textos.

Con respecto al perfil de los correctores, el informante A es Licenciado en Filosofía con quince años de experiencia en el oficio, mientras que el informante B es Licenciado en Letras con seis años de experiencia (ambos poseen estudios de posgrado en Literatura). El informante A nunca recibió formación académica sobre edición o corrección de estilo; en cambio, el informante B, sí. Los dos han corregido textos sobre temas en su mayoría humanísticos.

Todas las verbalizaciones fueron grabadas y luego transcriptas. Se establecieron los siguientes criterios para identificar en las transcripciones los diferentes tipos de estrategias y soluciones que los informantes implementaron al corregir los textos:

- *Corrección automática:* los correctores corrigieron de forma automática ortografía y puntuación con una sola lectura.

- *Relectura:* dado que durante el protocolo oral concurrente los correctores leyeron en voz alta, se consideró que releyeron cuando repitieron una frase, oración o párrafo leído con anterioridad.
- *Reflexión:* 1) comentaron que la estructura es confusa, 2) se formularon a sí mismos preguntas, 3) evaluaron dos o más posibilidades de solución, 4) hicieron una pausa muy prolongada luego de leer, 5) consideraron otra palabra más apropiada.
- *Búsqueda o consulta de información:* el informante B buscó un dato en Internet o en un diccionario para confirmar hipótesis o averiguar algún dato que desconocía. El informante A no utilizó esta estrategia.
- *Estrategia pospuesta:* manifestaron no saber cómo solucionar un error en el momento y decidieron continuar para resolverlo luego.
- *Sin modificación:* 1) no adoptaron soluciones luego de leer, 2) cuando luego de emplear algunas estrategias corroboraron que estaba correcta la estructura y no la modificaron.
- *Corrección:* se apegaron al texto original, es decir, solo corrigieron puntuación, ortografía, ortotipografía y gramática.
- *Reescritura:* añadieron o quitaron palabras o frases. De hecho, los correctores volvieron a leer el texto con los cambios incorporados.
- *Sin solución:* 1) manifestaron no comprender la estructura y decidieron no corregir hasta aclarar sus dudas con el autor, 2) sintieron que demoraban mucho tiempo en un problema, por lo que decidieron dejarlo pendiente para continuar con la corrección del texto.
- *Sugerencia al autor:* incorporaron correcciones o reescrituras más apegadas al estilo o como creyeron comprender la oración, pero admitieron que el autor tiene la última palabra antes de adoptar una solución definitiva.
- *Solución tentativa:* incorporaron correcciones o reescrituras que en el momento no les parecieron las más idóneas.

Seguidamente se procedió a cuantificar estos datos y tabularlos (tablas 1 y 2). Asimismo, se analizó el uso de las competencias, lo cual permitió comprender las motivaciones que tuvieron los dos informantes para emplear las estrategias y soluciones.

Estrategias

La actuación del informante A en los cuatro textos fue altamente uniforme, en el sentido de que la proporción en el manejo de estrategias es similar en

Tabla 1. Estrategias empleadas por los informantes A y B en cada uno de los textos

		Corrección automática	Relectura	Reflexión	Búsqueda o consulta de información	Estrategia pospuesta	TOTAL
INFORMANTE A	Texto 1	5 (6,0%)	30 (36,0%)	42 (50,6%)	0 (0%)	6 (7,2%)	**83 (100%)**
	Texto 2	5 (7,6%)	21 (32,3%)	30 (46,1%)	0 (0%)	9 (13,8%)	**65 (100%)**
	Texto 3	6 (7,0%)	33 (38,8%)	37 (43,5%)	0 (0%)	9 (10,5%)	**85 (100%)**
	Texto 4	6 (8,3%)	20 (27,7%)	35 (48,6%)	0 (0%)	11 (15,2%)	**72 (100%)**
	TOTAL	**22 (7,2%)**	**104 (34,0%)**	**144 (47,2%)**	**0 (0%)**	**35 (11,4%)**	**305 (100%)**
INFORMANTE B	Texto 1	8 (8,9%)	31 (34,8%)	41 (46,0%)	3 (3,3%)	6 (6,7%)	**89 (100%)**
	Texto 2	13 (15,8%)	16 (19,5%)	45 (54,8%)	2 (2,4%)	6 (7,3%)	**82 (100%)**
	Texto 3	7 (7,4%)	38 (40,4%)	43 (45,7%)	1 (1,0%)	5 (5,3%)	**94 (100%)**
	Texto 4	8 (4,4%)	77 (43,0%)	92 (51,3%)	1 (0,5%)	1 (0,5%)	**179 (100%)**
	TOTAL	**36 (8,1%)**	**162 (36,4%)**	**221 (49,7%)**	**7 (1,5%)**	**18 (4,0%)**	**444 (100%)**

Tabla 2. Soluciones empleadas por los informantes A y B en cada uno de los textos

		Soluciones inmediatas			**Soluciones pospuestas**			
		Sin modificación	*Corrección*	*Reescritura*	*Sin solución*	*Sugerencia al autor*	*Solución tentativa*	**TOTAL**
INFORMANTE A	Texto 1	5 (13,1%)	13 (34,2%)	14 (36,8%)	4 (10,5%)	2 (5,2%)	0 (0%)	**38 (100%)**
	Texto 2	1 (4,3%)	9 (39,1%)	4 (17,3%)	6 (26,0%)	2 (8,6%)	1 (4,3%)	**23 (100%)**
	Texto 3	1 (3,8%)	15 (57,6%)	2 (7,6%)	5 (19,2%)	3 (11,5%)	0 (0%)	**26 (100%)**
	Texto 4	1 (2,8%)	14 (40,0%)	9 (25,7%)	8 (22,8%)	2 (5,7%)	1 (2,8%)	**35 (100%)**
	TOTAL	**8 (6,5%)**	**51 (41,8%)**	**29 (23,7%)**	**23 (18,8%)**	**9 (7,3%)**	**2 (1,6%)**	**122 (100%)**
INFORMANTE B	Texto 1	2 (5,1%)	16 (41,0%)	17 (43,5%)	1 (2,5%)	0 (0%)	3 (7,7%)	**39 (100%)**
	Texto 2	2 (4,6%)	26 (60,4%)	9 (20,9%)	5 (11,6%)	0 (0%)	1 (2,3%)	**43 (100%)**
	Texto 3	2 (5%)	23 (57,5%)	10 (25%)	3 (7,5%)	1 (2,5%)	1 (2,5%)	**40 (100%)**
	Texto 4	3 (6,2%)	28 (58,3%)	16 (33,3%)	1 (2,0%)	0 (0%)	0 (0%)	**48 (100%)**
	TOTAL	**9 (5,2%)**	**93 (54,7%)**	**52 (30,5%)**	**10 (5,8%)**	**1 (0,5%)**	**5 (2,9%)**	**170 (100%)**

todos los casos. Al sumar todas las estrategias utilizadas en cada uno de textos, obtenemos los siguientes resultados: se observa un predominio de la relectura y la reflexión, que juntas equivalen al 82,1%. La estrategia pospuesta aparece en tercer lugar con 11,4% y el restante 7,2% corresponde a la corrección automática. La búsqueda o consulta de información no fue utilizada por este corrector.

Al igual que el informante A, el desempeño del informante B fue uniforme en la corrección de los textos. Al sumar todas las estrategias utilizadas en los cuatro textos, obtenemos los siguientes resultados: se aprecia un elevado uso de la relectura y la reflexión, que juntas equivalen al 86,1%. La corrección automática aparece en tercer lugar con 8,1%, 4% corresponde a la estrategia pospuesta y 1,5% a búsqueda o consulta de información —en este último caso este corrector utilizó una computadora con acceso a Internet y el *Diccionario panhispánico de dudas*, de la Real Academia Española.

Ambos informantes coincidieron en comenzar su labor con una prelectura de los documentos, para analizar sus características y establecer así un plan de trabajo. Esta actuación se corresponde con la competencia editorial. Sin embargo, en los textos 3 y 4 el informante B sintió la necesidad de detener la prelectura, pues observó que los escritos presentaban tantos problemas de escritura que impedían la comprensión. A veces, durante esta fase, los dos informantes corregían algunos errores ortográficos evidentes. Luego de hacer esta primera tarea, ambos revisaron a fondo oración por oración.

En la actuación de los dos informantes llama la atención la similitud proporcional en el uso de las estrategias. Esto nos da pie para plantearnos el siguiente interrogante: ¿la mayor preferencia por la relectura y reflexión estará directamente relacionada con la complejidad del texto que debieron corregir? Solo estaremos en capacidad de responder a esta pregunta cuando observemos el desempeño de los correctores ante documentos mejor redactados. Este uso casi parejo de ambas estrategias también indica que se usan de forma combinada, como ya lo había documentado Bisaillon (2007).

Los siguientes fragmentos son muestras de los protocolos orales de nuestros dos correctores, los cuales ilustran el uso de cada uno de los tipos de estrategias. Especificaremos también en cada caso las competencias que estimulan su aparición.

Corrección automática

Oración original

Texto 1: «(…) leyes segregacionistas y xenófobas de la Unión Européa».

Verbalización del informante A (motivado por la competencia lingüística): «bueno, aparte de que "Européa" no debe llevar esa tilde, se la quitaría… voy a señalar aquí que la "e" no lleva tilde».

Relectura/Reflexión

Oración original

Texto 2: «Existen al menos para mí, dos condiciones que contradicen dicho planteamiento (…)».

Verbalización del informante B (motivado por la competencia comunicativa): «*Existen*… [pausa prolongada] *al menos para mí*… [pausa prolongada] *dos condiciones que contradicen dicho planteamiento*… *dos condiciones que contradicen dicho planteamiento*… [pausa prolongada] ¡ah!… [pausa prolongada] *Existen*… coma… [pausa prolongada] voy a poner aquí "según mi opinión", porque ese "al menos para mí" está demasiado coloquial…».

Búsqueda o consulta de información

Oración original

Texto 2: «(…) el otro, la frontera de sucesos de los agujeros negros».

Verbalización del informante B (motivado por la competencia enciclopédica): *«frontera de sucesos*… [pausa prolongada] vamos a ver si esto tiene algún sentido eso de la frontera de sucesos… [busca la información] si es un término la frontera de sucesos… a nombre de Hawking… [pausa prolongada] o sea que está bien»

Estrategia pospuesta

Oración original

Texto 4: «Basta con suplir el equivalente espacial requerido por la exigencia de la materia que se encuentra debajo de los cuerpos para levitarlos, y un excedente de éste para poderlos distanciar o elevar, esto es empuje, es fuerza antigravitacional (…)».

Verbalización del informante A (motivado por la competencia enciclopédica): «Aquí hay dos posibilidades: o empuje y fuerza antigravitacional son lo mismo, que es lo que sugiere esta redacción, o el

empuje es el efecto que se consigue aplicando estos procedimientos, o a consecuencia de esta acción [pausa prolongada] que es posible debido a que es una fuerza antigravitacional, es decir, como que el empuje es consecuencia debido a poner en movimiento ciertas condiciones que permiten que la acción de la fuerza antigravitacional… entonces esto lo tendría que aclarar esta persona, porque quizá esta solución que estoy proponiendo sea absurda, está distorsionando lo que quiere decir»

Soluciones

En el informante A, las soluciones inmediatas predominan por encima de las soluciones pospuestas en un 72,1%. De las soluciones inmediatas, la más utilizada fue la corrección con un 41,8%, seguido por la reescritura (23,7%), y dejó sin modificación el 6,5%. En cuanto a las soluciones pospuestas, el informante A dejó pendiente de solución un 18,8%; 7,3% son sugerencias al autor y apenas 1,6%, soluciones tentativas.

En el informante B, las soluciones inmediatas predominan por encima de las soluciones pospuestas en un 90,4%. De las soluciones inmediatas, la más utilizada fue la corrección con un 54,7%, seguido por la reescritura (30,5%) y sin modificación (5,2%). En cuanto a las soluciones pospuestas, el informante B dejó pendiente de solución un 5,8%; 2,9% son soluciones tentativas y apenas 0,5% son sugerencias al autor.

Se aprecia claramente que ambos informantes emplean en un elevado porcentaje soluciones inmediatas; sin embargo, el informante A pospone más soluciones que el informante B. El informante A demostró que es imprudente corregir si no se comprende el sentido del texto, por lo que es preferible que el autor, quien conoce mejor su escrito, aclare las dudas de fondo que tenga el corrector (competencia enciclopédica). Esto lo constata la siguiente reflexión de este informante durante la corrección del Texto 4: «Yo aprendí que hay una palabra que es "adsorción" con "d" [pausa prolongada] y yo no le borro nada a nadie asumiendo que yo… que es que él se equivoca».

Por su parte, aunque el informante B también pospuso soluciones con el propósito de recibir aclaratoria por parte del autor, procuró en todo momento resolver los problemas de la mejor manera posible por sus propios medios, acudiendo en muchos casos a la consulta de información en Internet.

Ante esto cabe preguntarse: ¿el modo de trabajar los textos en fase de originales pudiera ser una variable que influya en la aplicación de soluciones?

Es factible. El informante B se preocupa en corregir lo más que se pueda en el texto, incluso detalles tan mínimos como espacios de más. Se centra más en la forma que en el fondo. Ello explicaría la baja cantidad de soluciones pospuestas implementadas por él y el alto volumen de soluciones inmediatas.

En el caso del informante A, su principal preocupación es la coherencia en la estructura del texto. En esta fase de la corrección se centra más en el fondo que en la forma. Entonces esto hace que parte de su trabajo como corrector consista en tener una sesión de trabajo con el autor para aclarar todas las dudas luego de revisar por primera vez el original.

A continuación se presentan fragmentos de los protocolos orales de nuestros dos correctores, los cuales ilustran el uso de cada uno de los tipos de solución. Al igual que en las estrategias, se especifican en cada caso las competencias que estimulan su aparición.

Soluciones inmediatas

Sin modificación

Oración original

Texto 1: «Sucede en nuestro país cuando a alguna persona se le pregunta si es de derecha, con fiereza lo niega y reclama esa pregunta como una ofensa».

Verbalización del informante A (motivado por la competencia comunicativa): «No me parece muy correcta aquí "reclama esa pregunta como una ofensa", tal vez "protesta esa pregunta como una ofensa"… pero [pausa prolongada] creo que esto tiene una pátina como oral… yo la respetaría [pausa prolongada] le dejaría esa cosa que… una marca de estilo de la persona… de su voz».

Corrección

Oración original

Texto 2: «se presume que todos los campos pueden ser unificados, pero, hasta el presente no ha sido posible, primordialmente por el desconocimiento de la forma del universo y del funcionamiento de la fuerza más débil, la gravitatoria (…)».

Verbalización del informante A (motivado por la competencia comunicativa): «Quitaría esta coma aquí, aunque [pausa prolongada] creo que lo riguroso es que aquí haya una coma también… *pero, hasta el presente, no ha sido posible*… [pausa prolongada] *primordialmente consciente de la forma*, pero

se rompe la fluidez de la lectura. Obliga como a ir a trompicones, y tal vez podría simplemente no tener esta coma acá».

Reescritura

Oración original

Texto 2: «Existen al menos para mí, dos condiciones que contradicen dicho planteamiento (…)».

Verbalización del informante B (motivado por la competencia comunicativa): «voy a poner aquí "según mi opinión", porque ese "al menos para mí" está demasiado coloquial».

Soluciones pospuestas

Sin solución

Oración original

Texto 2: «pero, el porqué los cuerpos se atraen sigue siendo un enigma para la física clásica teórica y tu persona».

Verbalización del informante B (motivado por la competencia comunicativa): «este "tu persona aquí"… no sé si esto sea una carta o un [pausa prolongada] un comentario de un blog o algo así, pero voy a poner otra vez "consultar con autor o editor"».

Sugerencia al autor

Oración original

Texto 3: «(…) es uno de los creadores venezolanos que obedece al ejercicio de las artes integrales hecho que ejerce a la manera de la expresión poética del artista y teórico Juan Calzadilla».

Verbalización del informante A (motivado por la competencia comunicativa): «Aquí hay un problema: yo creo que podría decir: *a la manera del artista y teórico Juan Calzadilla*… y le preguntaría si él está de acuerdo con decirlo de esta manera [pausa prolongada] mmm [pausa prolongada] yo le pondría esta pregunta aquí, hecho en forma de pregunta… Ajá [pausa prolongada] le preguntaría si tal vez esta forma de redactarlo a él le parece mejor, si dice lo que quiere decir».

Solución tentativa

Oración original

Texto 2: «la gravedad es la única fuerza que puede actuar a gran distancia, la más desconocida, ya que no se sabe como actúa pero sí como se manifiesta, tanto así, que los físicos teóricos opinan que al descifrarse ésta, será posible la total unificación de los campos».

Verbalización del informante A (motivado por la competencia enciclopédica): «*La clave… para… la total unificación… está… en descifrar… por qué los campos se atraen*… pareciera que esto es lo que quiere decir… lo que pasa es que es algo que hay aquí… pero tendría que consultarlo, para estar seguro de que eso es lo que exactamente quiere él decir, y bueno, cómo se vincula esto con el hecho de que hay una fuerza que pueda funcionar a gran distancia… Digamos, yo podría tener una… imaginarme por qué, pero eso es meterme yo en el texto [reescribe "La clave para la total unificación está en descifrar por qué los campos se atraen" en lugar de "al descifrarse ésta, será posible la total unificación de los campos"]».

Textos Humanísticos vs. Textos Científicos

Una variable que se controló en este estudio fue el tópico del texto, pues, por lo general, surgen mayores dudas cuando se lee un escrito cuya materia es desconocida o poco conocida por el lector, sobre todo, si tenemos presente que nuestros dos informantes poseen formación en carreras humanísticas.

Los datos revelan que el tópico del texto no ejerce influencia significativa en el uso de estrategias, pues las proporciones son similares tanto en cada tipo de texto como en cada informante (tabla 3). En cambio, sí se observan diferencias con respecto a las soluciones aplicadas (tabla 4). El informante A pospone más soluciones en los textos científicos que en los humanísticos. Cada vez que el informante A no estaba seguro del significado de algún término o el sentido de alguna oración, optaba por posponer la solución. Contrario a lo que podía esperarse, el informante B pospuso más soluciones en los textos humanísticos. Aunque este corrector comentó que los textos científicos eran difíciles, procuró solucionar de forma inmediata los problemas que detectaba, como en efecto ocurrió con el Texto 4, en el cual apenas pospuso una sola solución.

Tabla 3. Estrategias empleadas por los informantes A y B en los textos humanísticos y científicos

		Corrección automática	*Relectura*	*Reflexión*	*Búsqueda o consulta de información*	*Estrategia pospuesta*	**TOTAL**
Textos humanísticos	**Inf. A**	11 (6,5%)	63 (37,5%)	79 (47,0%)	0 (0%)	15 (8,9%)	**168 (100%)**
	Inf. B	15 (8,1%)	69 (37,7%)	84 (45,9%)	4 (2,1%)	11 (6,0%)	**183 (100%)**
Textos científicos	**Inf. A**	11 (8,0%)	41 (29,9%)	65 (47,4%)	0 (0%)	20 (14,5%)	**137 (100%)**
	Inf. B	21 (8,0%)	93 (35,6%)	137 (52,4%)	3 (1,1%)	7 (2,6%)	**261 (100%)**

Tabla 4. Soluciones empleadas por los informantes A y B en los textos humanísticos y científicos

		Soluciones inmediatas			**Soluciones pospuestas**			
		Sin modificación	*Corrección*	*Reescritura*	*Sin solución*	*Sugerencia al autor*	*Solución tentativa*	**TOTAL**
Textos humanísticos	**Inf. A**	6 (9,3%)	28 (43,7%)	16 (25,0%)	9 (14,0%)	5 (7,8%)	0 (0%)	**64 (100%)**
	Inf. B	4 (5,0%)	39 (49,3%)	27 (34,1%)	4 (5,0%)	1 (1,2%)	4 (5,1%)	**79 (100%)**
Textos científicos	**Inf. A**	2 (3,4%)	23 (39,6%)	13 (22,4%)	14 (24,1%)	4 (6,8%)	2 (3,4%)	**58 (100%)**
	Inf. B	5 (5,4%)	54 (59,3%)	25 (27,4%)	6 (6,5%)	0 (0%)	1 (1,0%)	**91 (100%)**

Conclusiones

El uso de estrategias para resolver problemas de escritura y la aplicación de soluciones dependen fundamentalmente de tres factores: 1) las características particulares del texto que se corrige, 2) las competencias del corrector y 3) de su propio estilo de trabajo.

Además de los múltiples problemas de redacción que debieron confrontar, fue evidente que muchas estrategias y soluciones implementadas por nuestros informantes estuvieron motivadas por las características de los textos: adecuación del género literario al lenguaje, estructura discursiva y conciencia de la audiencia (lectores); búsqueda de información o consulta al autor ante dudas terminológicas; y plan de trabajo. Si bien el tópico de los textos no parece influir en el uso de las estrategias, sí se notan diferencias en las

soluciones, pero hay que acotar que la variación depende en mayor medida del corrector más que por el tópico en sí.

La relación entre las competencias del corrector y el uso de las estrategias y soluciones es altamente estrecha. En ambos informantes, la corrección automática se activa de manera exclusiva con la competencia lingüística; las estrategias de relectura y reflexión pueden emplearse para todas las competencias, y la estrategia pospuesta se utiliza de la mano de las competencias enciclopédicas y comunicativas. Con respecto a la aplicación de soluciones, se observa que en ambos informantes predominan motivaciones comunicativas en casi todos los casos; hay especial preferencia por posponer soluciones cuando se activa la competencia enciclopédica, y la competencia lingüística se refleja más en la solución inmediata corrección. La competencia editorial se observa más en el modo de trabajar de los informantes. El hecho de que se pospongan soluciones en considerable proporción deja claro que esta corrección es la primera de muchas otras que tendrá el texto, lo cual es aplicable en la primera fase del trabajo editorial. Los informantes manifestaron su preferencia por revisar los textos en su versión digital en la fase de original, sobre todo tratándose de textos con una precaria calidad de escritura.

Finalmente, el estilo de trabajo de cada uno de los correctores también condiciona sobre todo las soluciones. El informante A prefiere en la fase de originales enfocarse en el fondo más que en la forma y así corregir aspectos como la estructura del texto, el sentido y coherencia de las ideas y argumentos, y el uso adecuado de las palabras. Además, este informante siempre contempla dentro de su plan de trabajo tener una cita con el autor para aclarar las dudas y discutir aspectos del texto. El informante B se enfoca un poco más en la forma que en el fondo, pues corrige incluso detalles ortotipográficos como espacios de más. Asimismo, este informante intenta resolver dudas por sus propios medios buscando la información en fuentes de referencia, y solo contempla consultar con el autor si no le es posible solucionar un problema de fondo en el momento.

Estos hallazgos demuestran de manera contundente que no es suficiente conocer a fondo la gramática de la lengua materna o de trabajo para ser corrector. Para ejercer este oficio de manera exitosa hay que saber también aspectos comunicativos, enciclopédicos y editoriales.

Referencias Bibliográficas

Asuaje, A. (2009). Alberto Márquez: «Para corregir textos se requiere de una amplia cultura general, de la que siempre hay que dudar». *Prensa UNEY*. San Felipe, Venezuela. Recuperado 30 dic. 2009 de: www.uney.edu.ve/universidad/curso_correccion_textos_feb_2009.htm

Bisaillon, J. (2007). Professional editing strategies used by six editors. *Written Communication*, *24, 4*, 295-322.

Chomsky, N. (1999). *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Barcelona: Gedisa.

Ericsson, K. A. & Simon H. A. (1993). *Protocol Analysis. Verbal Reports as a Data* (edición revisada). Cambridge: The MIT Press.

García Negroni, M. M. & Estrada A. (2006). ¿Corrector o corruptor? Saberes y competencias del corrector de estilo. *Páginas de Guarda*, *1*, 26-40.

Goodman, K. (1996). El proceso de lectura: consideraciones a través de las lenguas y del desarrollo. En E. Ferreiro & M. Gómez Palacio (Comps.). *Nuevas perspectivas sobre los procesos de lectura y escritura*. México: Siglo XXI.

Hayes, J. R., Flower, L., Schriver, K. A., Stratman, J. F. & Carey, L. (1987). Cognitive processes in revision. En S. Rosenberg (Ed.). *Advances in Applied Psycholinguistics* (Vol. 2). Cambridge: Cambridge University.

Martínez de Sousa, J. (1992). *Diccionario de tipografía y del libro*. Madrid: Paraninfo.

Merino, M. E. (2007). *Escribir bien, corregir mejor. Corrección de estilo y propiedad idiomática*. México: Trillas.

Olson, D. (1998). *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*. Barcelona: Gedisa.

Sharpe, L. T. & Gunther I. (2005). *Manual de edición literaria y no literaria*. México: FCE.

Smith, F. (2005). *Comprensión de la lectura. Análisis psicolingüístico de la lectura y su aprendizaje*. México: Trillas.

Valle, P. (2001). *Cómo corregir sin ofender. Manual teórico-práctico de corrección de estilo*. Buenos Aires: Lumen.

Los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, ¿*Laus* o *Exemplum*?

Javier Roberto González*

Nota del Editor

El autor, especialista en Literatura Española Medieval de la Universidad Católica Argentina, ha cedido el siguiente texto de su nuevo libro, actualmente en preparación, como anticipo exclusivo para nuestra revista.

Resumen: El breve relato medieval conocido como *milagro* ha sido considerado, a menudo, por la crítica, como perteneciente al *genus deliberativum* de la retórica clásica, y, específicamente, como un tipo de *exemplum* o de ficción didáctica. Este artículo se propone demostrar que el milagro medieval, particularmente en la colección de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, pertenece al *genus demonstrativum* más que al *deliberativum*, y que debe entenderse como una *laus* o texto laudatorio más que como un *exemplum* o texto didáctico, dada la clase de acto de habla básico que subyace a la superestructura del milagro, cuya fuerza ilocutiva lo define como un enunciado asertivo-laudatorio.
Palabras clave: Berceo, milagro, *laus*, *exemplum*, retórica, acto de habla.

Abstract: *Medieval short narrative known as miracle has been often considered by criticism as belonging to classical rhetorical* genus deliberativum, *specifically, as a type of* exemplum *or didactical fiction. This article is devoted to prove that medieval miracle, particularly in Gonzalo de Berceo's collection* Milagros de Nuestra Señora*, belongs to* genus demonstrativum *rather than* deliberativum, *and it must be considered as a* laus *or praising text rather than an* exemplum *or didactical text, given the kind of the basic speech act underlying miracle's superstructure, whose illocutionary force defines it as an assertive-praising statement.*
Keywords: *Berceo, miracle,* laus, exemplum, *rhetoric, speech act.*

Introducción

Sin llegar al extremo de la polémica, existe una discrepancia sostenida en la crítica berceana acerca del encuadre genérico de los *Milagros de Nuestra Señora*; en

* Doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA), en la cual se desempeña como Profesor Titular Ordinario y Director del Departamento de Letras. Investigador Independiente del CONICET. Correo electrónico: jrgonzalez@conicet.gov.ar
Fecha de recepción: 23-09-2011. Fecha de aceptación: 25-10-2011.
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 192-225.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

lo esencial, las opciones defendidas postulan o bien que el relato miraculístico en general, y los concretos milagros marianos de nuestro autor en particular, pertenecen a la especie narrativa del *exemplum* medieval, y de su mano al *genus deliberativum* de los manuales de retórica, o bien que el milagro literario constituye una especie narrativa *per se*, relacionada con la *laus* y con el *genus demonstrativum* o epidíctico. En lo que respecta al encuadre general del milagro, en uno u otro de estos dos *genera*, baste señalar las voces autorizadas de Uda Ebel —defensora de la condición laudatoria del relato milagroso (1965, pp. 59-84)— y Paul Zumthor —proclive a entenderlo como una subclase del *exemplum* (1972, pp. 393-394)—; los hispanomedievalistas han encuadrado en estas dos perspectivas el análisis de los *Milagros* de Berceo, y se han manifestado ya en favor de su carácter ejemplar —Juan Manuel Rozas López[1], José Romera Castillo[2], Juan Manuel Cacho Blecua[3]—,

[1] «El significado del milagro será la experiencia que el oyente o lector saque con miras a su comportamiento, pues son obra de tesis y no de arte por el arte. Berceo repite en la Introducción y en cada final de milagro su moraleja […]. Si a quien tenemos que mirar es a la Virgen, los milagros son dogma; pero si miramos a los hombres, los milagros son moral. Los *Milagros* son ejemplos medievales» (Rozas López, 1976, pp. 17-18); «Así, el protagonista es siempre un hombre al que le suceden una serie de cosas que le sirven al lector de enseñanza. Literariamente, pues, los milagros están fuertemente emparentados con los *exempla* medievales y la literatura hagiográfica moralizante. Son una variante del género cuento. Y en la literatura francesa aparecen mezclados con ejemplos y hasta con *fabliaux*» (p. 18).

[2] «Gonzalo de Berceo en los *Milagros de Nuestra Señora* está utilizando un género hagiográfico y didáctico: el *exemplum* hagiográfico y moralizante. […] Berceo, en la obra que analizamos, busca un terreno adecuado, el del *exemplum*, para conseguir una mayor persuasión del ¿lector?, del ¿oyente?, al que se dirige» (Romera Castillo, 1981, p. 155); «Lo cierto es que los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo se pueden considerar como una *especie* —la colección de milagros marianos—, integrada dentro de la tipología de los *exempla* dentro del género narrativo moralizante […]. Cada milagro sería […] una personificación de un tipo moral; en este caso negativa: los lectores y oyentes no deben hacer las fechorías que, en general, se plasman en los ejemplos de Berceo, sino corregirse de ellas y tener devoción siempre a la Virgen Nuestra Señora» (p. 157). Adviértase la falla evidente de estos asertos, ya que de la lectura de los milagros no se desprende en absoluto que no deban cometerse las fechorías relatadas sino, por el contrario, que sí se debe ejercer la devoción a María; lo que queda en claro es que puede el lector o auditor con total impunidad y libertad cometer cuanta fechoría se le ocurra con tal de que sea, al mismo tiempo, devoto de María, pues de ella obtendrá su perdón y salvación. Esta simple y fácil observación hace caer irremisiblemente la tesis del milagro como relato ejemplar por norma negativa.

[3] Cacho Blecua admite la posibilidad de una mixtura de lo laudatorio y lo ejemplar en el milagro, pero se inclina por conceder mayor peso relativo a lo segundo: «Según J. Montoya, frente a la leyenda, la estructura del milagro está en función de la *laudatio* y no de la *imitatio*. Sin embargo, a mi juicio, ambos aspectos no son excluyentes. Con la presencia de unos testigos se amplía la tendencia del texto hacia la alabanza […]. Estos personajes elogian las cualidades de quien ha realizado un milagro, pero también pueden deducir otras consecuencias adicionales […]. Se propone también una mayor devoción, imitación de las relaciones entre los protagonistas y María. […] La imitación de los personajes, salvo en el caso de los protagonistas enteramente positivos, no radica en sus actos sino en su "religiosidad"» (1986, p. 60); «Las técnicas retóricas, la utilización del narrador, las glosas morales, pero, especialmente, las

ya en favor de su adscripción a la *laus* —Jesús Montoya Martínez[4], Marta Ana Diz[5], Fernando Baños Vallejo[6]. El debate entre *exemplum* y *laus* se enmarca

conclusiones didácticas sobre las que se proyecta el relato impiden cualquier equiparación [entre el milagro y el cuento folklórico]. Por el contrario, sus características más singulares, brevedad, didactismo, posibilidad de interpretación alegórica, autenticidad, inserción en un conjunto más amplio, enseñanza placentera, los sitúan en el panorama del *exemplum*» (p. 65); «Desde el horizonte de expectativas de un recolector de *exempla*, los milagros pueden incorporarse sin ninguna variación que los diferencie. […] Como hemos ido analizando, el milagro tiene unos rasgos idénticos a los de los *exempla* y algunas características que nos permiten distinguirlos como subgrupo dentro de esta gran corriente» (p. 66).

[4] «En consecuencia el *milagro literario* puede denominarse género literario autónomo, en tanto en cuanto, como dice Jauss, está constituido por un *conjunto de características y de procedimientos en orden a una función*, así como también en cuanto que tiene ese *origen conocido y tradición literaria* que ha ido consolidándolos desde las *Acta Martyrum* hasta Adgar, Gautier de Coinci, Berceo y Alfonso X. Unidades literarias que, insertas en colecciones, ofrecen una *tectónica muy particular* que facilita la lectura de los mismos, sobre todo, si se tiene en cuenta las características del público al que iban dirigidos» (Montoya Martínez, 1981, pp. 49-50). «De ahí que, como escolar y miembro de la clerecía del momento, al proponerse alabar a María en sus acciones maravillosas, [Berceo] recurra al discurso demostrativo o epidíctico, cuyo objetivo era o bien el elogio o bien el vituperio de un personaje» (2000-2001, p. 24); «El "milagro literario" hay que considerarlo, por tanto, como un discurso demostrativo o epidíctico, escrito en "rima" —en cuaderna vía, más concretamente— cuya narración —breve y clara— es verosímil, siempre que se enmarque dentro de la fe o certidumbres del hombre medieval […]. Una narración que entra dentro del género épico al ser un hecho memorable, que se acentúa con la excepcionalidad para obtener la *laus* del personaje intercesor, María, dentro del discurso epidíctico» (p. 37).

[5] Como Cacho Blecua, también Diz admite una mixtura de laudabilidad y ejemplaridad en el milagro, pero en tanto aquel hacía caer el peso mayor del lado del *exemplum*, esta lo hace caer del lado de la *laus*: «Porque los dos efectos postulados, el del didactismo y el del encomio, son casi indistinguibles: ¿qué es imitar la religiosidad de los devotos de María —efecto del didactismo— si no admirarla y cantar sus alabanzas —actividad epideíctica—?» (1995, p. 26); «El texto didáctico propone una lectura no literal, confía siempre en que el lector hará las transposiciones adecuadas de lo que el ejemplo le propone […]. Berceo, en cambio, propone una lectura literal de sus milagros. Los relatos exigen un modo de leer representativo y no alegórico; esto es, piden que la interpretación se detenga, de algún modo, en el nivel literal de los milagros de María, sin que estos se conviertan en signo obligado de otra cosa. En forma indirecta pero eficaz, la alegoría que les sirve de prólogo es señal hermenéutica que prescribe la lectura literal de los milagros» (p. 27); «Desde luego, la orientación moralizante y el deseo de instruir deleitando están presentes en la concepción misma de la literatura en la Edad Media. Pero sobre esa base común, creo […] que el elogio es, en los *Milagros*, la función dominante a la cual se subordina la enseñanza. La alegoría del prado, encomio que prologa y abarca a los milagros, les imprime además, inequívocamente, su sello epideíctico» (pp. 29-30).

[6] Fernando Baños Vallejo opone el milagro mariano, fundado en una intención laudatoria, al milagro del relato hagiográfico, que incluye mayores cuotas de ejemplaridad y didactismo: «[…] las vidas de santos ofrecen un modelo de comportamiento cuya bondad se manifiesta en los prodigios; las colecciones de milagros exaltan repetidamente la capacidad de María, en este caso, como intercesora, así que caen más en el campo del dogma que en el de la ejemplaridad moral, y cuanto más pecador sea el beneficiario del milagro y más extrema la situación de la que es salvado, mayor será la admiración del público y la consiguiente alabanza. *Imitatio* frente a *laudatio*, […] así que la auténtica diferencia funcional es que mientras las colecciones de milagros están orientadas a ese fin encomiástico que estimula la devoción, las vidas de santos poseen una doble finalidad, esa misma de alabanza y, fundamentalmente, la ejemplaridad, a la que

en los cauces de la retórica clásica, de larga vigencia en los siglos medios, que define la existencia de tres tipos o géneros de discurso, el *genus iudiciale*, el *genus deliberativum* y el *genus demonstrativum*, identificados, respectivamente, con el discurso forense que versa sobre el pasado y argumenta ante el juez para demostrar lo justo o injusto de un hecho, con el discurso político que versa sobre el futuro y argumenta ante la asamblea para demostrar lo útil o inútil de una propuesta, y con el discurso que, simplemente, elogia o vitupera una realidad o persona para proclamar o ratificar, más que demostrar, su valor o disvalor; si los discursos *iudiciale* y *deliberativum*, por tratar sobre una realidad aún no probada o *res dubia*, se dirigen mediante argumentaciones y pruebas varias a oyentes activos —el juez, la asamblea política— y con poder de decisión, el *demonstrativum* trata sobre una realidad evidente o aceptada, una *res certa*, y se dirige por tanto a un oyente pasivo que más que juzgar o arbitrar se limita a contemplar y asentir (Lausberg, 1966, Vol. I, pp. 106-110; Quintiliano, *Inst. Or.*, I, vii, 1; III, iv, 8, 15-16; III, vii, 1, 3, 6; III, viii, 1-3, 22, 25, 33, 36; IX, iv, 130). Estas especificaciones, propias de la realidad sociopolítica y cultural de Grecia y Roma, sufrieron en la Edad Media adaptaciones derivadas de la sustitución de la asamblea y del foro clásicos por otros marcos de enunciación, como las cortes nobiliarias, los consejos comunales, los tribunales eclesiásticos y la congregación de los fieles, pero los tres géneros siguieron enseñándose y practicándose, a la zaga del manual de retórica latina de mayor difusión en los siglos medios, la erróneamente atribuida a Cicerón *Rhetorica ad Herennium*[7], y cabe inclusive remitir a ellos también las frecuentes ocurrencias literarias de la alabanza o *laus* —correspondiente al discurso demostrativo o epidíctico— y del relato moralizante o didáctico, el *exemplum*, destinado a aportar una prueba externa o por analogía en el seno de un discurso deliberativo. A partir de estas premisas y este marco teórico, el propósito de nuestro trabajo ha de ser: 1) postular y defender la condición básicamente laudatoria de los milagros marianos de Berceo; 2) definir pragmáticamente el enunciado miraculístico

responde toda su construcción. En resumidas cuentas, las diferencias estructurales y funcionales invitan a considerar la hagiografía y las colecciones de milagros como géneros distintos, si bien muy cercanos» (1997, p. xlviii); «Se puede afirmar por tanto que las colecciones de milagros y la hagiografía son formas literarias distintas, pues las primeras carecen de la función de *ejemplaridad*, que viene dada por la introducción de los milagros como efecto de una vida modélica. Lo que no puede afirmarse es que la *alabanza* sea finalidad específica del milagro literario, pues la hagiografía también presenta innegables elementos encomiásticos» (Baños Vallejo, 2003, p. 76; cfr. también pp. 71-76).

[7] «*Tria genera sunt causarum, quae recipere debet orator: demonstrativum, deliberativum, judiciale. Demonstrativum est, quod tribuitur in alicujus certae personae laudem vel vituperationem. Deliberativum est in consultatione, quod habet in se suasionem et dissuasionem. Judiciale est, quod positum est in controversia et quod habet accusationem aut petitionem cum defensione*» (*Rhet. ad Her.* I, ii, 2, p. 4).

entendido como *laus*, a partir de la reducción de su superestructura al acto de habla básico en que consiste y del cual deriva por expansión, tanto en lo que respecta a cada milagro en sí como microtexto cuanto en lo que respecta a la suma e integración de todos los milagros de la colección en cuanto macrotexto radicado funcionalmente en el prólogo-marco; 3) analizar los componentes textuales del milagro en relación con los rasgos propios del *genus demonstrativum* conforme a lo estipulado por la retórica; 4) aun reconociendo y sosteniendo el carácter fundamentalmente laudatorio del milagro, explorar los alcances de las restringidas cuotas de ejemplaridad y didactismo que pueda ocasionalmente contener, y demostrar que dichas cuotas no bastan para definir al texto como genéricamente mixto, dado que el componente ejemplar aparece pragmáticamente subordinado al laudatorio; 5) esbozar apenas —en liminar consideración de un aspecto del problema que bien merece indagaciones más detalladas que esperamos acometer en el futuro— la posibilidad de un argumento accesorio de índole extratextual contextual a favor de la adscripción básica del milagro a la *laus*, en relación con el temple fundamentalmente laudatorio y orante de la espiritualidad benedictina de la que participa Berceo, en contraposición al temple didáctico y predicador de la naciente, pero aún incipiente, espiritualidad dominica, en la que encuadra más naturalmente el recurso al *exemplum*; 6) a la luz de las conclusiones y los datos aportados por los análisis previos, establecer y sintetizar una serie de elementos definitorios y contrastivos de las especies textuales de la *laus* y el *exemplum* canónico de la literatura didáctica; 7) oponer finalmente ambas especies, ya suficientemente definidas y probadas sus diferencias textuales, también en lo que respecta a sus contrastantes efectos extratextuales y a sus divergentes potencialidades y modos de generar acción a partir de su lectura o recepción.

La Pragmática del Milagro

Tzvetan Todorov ha sentado que todo género discursivo puede reducirse al acto de habla básico del cual procede como desarrollo (1996, pp. 47-64); dicha reducción, que permite definir el enunciado resultante en sus valores ilocutivos —que refieren la intención del emisor— y perlocutivos —que refieren los efectos logrados sobre el receptor—[8], según enseña la filosofía analítica del lenguaje,

[8] Tanto los conceptos de acto ilocutivo y acto perlocutivo como las nociones generales de la teoría de los actos de habla que aquí se retomen proceden, naturalmente, de la formulación clásica de John L. Austin, quien distingue en cada enunciado lingüístico tres actos o modos de «hacer algo» mediante dicho enunciado. Hay en primer término un *acto locutivo*, consistente en el decir una cadena de sonidos (acto fonético) organizados en palabras construidas según determinada morfología (acto fático) y portadoras

surgirá en nuestro caso a partir del previo establecimiento de la superestructura discursiva del milagro en cuanto clase de texto, lo cual nos permitirá al cabo dilucidar si esta especie textual responde más a la pragmática del *exemplum* o a la de la *laus*. Admítase, al menos preliminarmente, que todo milagro berceano consta de dos partes básicas: 1) la *narración*, más o menos extensa, de un hecho sobrenatural ejecutado por la Virgen, 2) una *conclusión* a cargo de la voz del narrador que destaca, explícita o implícitamente, tanto las *causas* del hecho milagroso —vale decir, la condición *poderosa* y *piadosa o misericordiosa* de María—[9], cuanto las *consecuencias* exigidas por ese hecho —la necesaria alabanza de María, que el poeta ejecuta en su mismo acto poético y a la que, indirectamente, induce al lector[10].

de un sentido y una referencia determinadas (acto rético); pero al realizar este acto locutivo el hablante realiza *eo ipso* un segundo acto, llamado *ilocutivo*, que expresa la intención del emisor y consiste según los casos en preguntar, advertir, pedir, felicitar, sugerir, etc. *mediante* el primer acto locutivo que simplemente enunciaba algo; en tercer y último lugar, existe un *acto perlocutivo*, consistente en las consecuencias o efectos que el decir algo desata sobre los pensamientos, sentimientos o acciones del receptor y/o del emisor. El acto ilocutivo se realiza *al* decir algo, y el perlocutivo se realiza *porque* se ha dicho algo. El acto locutivo posee *significado*, el ilocutivo posee *fuerza*, el perlocutivo posee *efectos*. Si digo a un alumno al cabo de un examen «entregue lo que ha escrito», realizo un acto locutivo cuyo *significado* es que «el alumno A debe entregar su escrito B» y cuya *referencia* es «alumno A» y «escrito B»; pero *al* decir eso realizo también un acto ilocutivo cuya *fuerza* es «ordenar» o «pedir», y *porque* he dicho eso realizo asimismo un acto perlocutivo cuyos *efectos* son en primer término «convencer» y «persuadir», y finalmente «conseguir materialmente que el alumno A me entregue su escrito B» (Austin, 1990, pp. 138-168).

[9] Las ideas de *poder* y *piedad*, entendidas como dos ejes opuestos complementarios de verticalidad y lejanía y de horizontalidad y cercanía que pautan las relaciones de Dios con los hombres, definen el sentido global de los *Milagros* y vertebran la estructura misma de su medular prólogo, según queda expresado en los versos con que este se abre y se cierra: «Amigos e vassallos de Dios omnipotent» (1a, p. 87; *amigos de Dios*: relación horizontal de cercanía y piedad; *vasallos de Dios*: relación vertical de lejanía y poder); «Madre plena de graçia, Reýna *poderosa*, / tú me guía en ello, ca eres *piadosa*» (46cd, p. 104; todas nuestras referencias remiten a la edición de Juan Carlos Bayo e Ian Michael de 2006). El sustantivo *piedad* significa en su acepción primera «virtud que inspira, por el amor a Dios, tierna devoción a las cosas santas, y, por el amor al prójimo, actos de amor y compasión» (DRAE, II, p. 1755), pero tanto en el castellano actual como en el de Berceo vale asimismo por «lástima, misericordia, conmiseración» (Covarrubias, 1943, [art. «Piedad»], p. 1755). El sentido global del prólogo y de los enteros *Milagros* conforme a la dinámica binaria y ortogonal que acabamos de sintetizar aquí exige, precisamente, conferir a la *piedad* y al *piadosa* de Berceo los significados de «misericordia» y «misericordiosa». No podemos detenernos en la explicación detallada de la aludida dinámica, verdadera muestra del genio de Berceo para trasladar al plano de la estructura narrativa y alegórica un contenido teológico-doctrinal (cfr. González, 2009, 19-41; y 2011, en prensa).

[10] Las alabanzas a María en cuanto poderosa y piadosa, a la vez realizadas por el poeta en su acto de poetizar e inducidas en el potencial receptor de dicho acto como conducta exhortada, constan al cabo de varios milagros de la colección: cfr. estrofas 73-74, 115, 158-159, 181, 280, 304, 316, 329, 374-376, 411-412, 430, 497-499, 582, 620-624, 744-747 [908-911], 910-911 [865-866]. Solo a título de ejemplo: «Madre tan piadosa siempre sea laudada, / siempre sea bendicha e siempre adorada, / que pone sus amigos en onrra tan granada, / la su misericordia nunqua serié asmada» («El nuevo obispo», 316, p. 182). En algún caso, la

La *superestructura*[11] del texto miraculístico cabría entonces en el siguiente esquema: 1) *María obró tal milagro* (narración), 2) *lo cual revela su poder y su piedad* (conclusión que destaca la causa del milagro), 3) *e impone alabarla y servirla* (conclusión que destaca las consecuencias del milagro). Pero este es el *ordo textus*, no el *ordo rationis*, cuya disposición rejerarquizaría los tres elementos del esquema superestructural conforme a las relaciones de dependencia semántica y pragmática que existen entre ellos, de la siguiente manera: 1) *María es poderosa y piadosa, y por ello alabable y servible,* 2) *según ilustra la realización de tal milagro*. El principal contenido del texto miraculístico, su verdad radical y remarcable, no es la *verdad fáctica* del relato, el hecho milagroso que se narra en la primera parte, sino la *verdad entitativa* que se afirma después del relato, esto es, la condición poderosa y piadosa de María; aunque discursivamente más extensa y verbalmente más copiosa, y aunque formalmente presentada en primer término, *la verdad del milagro en cuanto hecho se subordina a la verdad del ser poderoso y piadoso de María*, conforme a la divisa clásica del *operari sequitur esse*, y dicha subordinación, tanto discursiva cuanto real, define al relato del milagro mariano como una *ilustración narrativa*[12] de la condición poderosa y

alabanza se resuelve dentro de la diégesis, esto es, forma parte de la parte narrativa y se pone en boca de los actantes del relato miraculístico, como ocurre en «El parto en la marea» (453-460, pp. 223-225); tanto en este caso como en otros milagros la alabanza final se construye directamente en segunda persona, tomando a la Virgen por alocutaria, con lo cual se está en presencia de una cabal plegaria («La iglesia robada», 744-747 [908-911], p. 293; «Teófilo», 910-911 [865-866], p. 329), pero aun en los casos en los que se alaba a María en tercera persona y no se dirige el poeta directamente a ella, el carácter orante propio de toda *laus* sagrada resulta evidente («El romero náufrago», 620-624, pp. 263-264).

[11] El concepto de *superestructura* se define, para Teun van Dijk, como la estructura global que caracteriza el *tipo* de un texto, independientemente de su contenido semántico —definido este como *macroestructura*: «Para decirlo metafóricamente: una superestructura es un tipo de *forma de texto*, cuyo objeto, el tema, es decir: la macroestructura, es el *contenido de un texto* […]. Es decir que la superestructura es una especie de *esquema* al que el texto se adapta» (Van Dijk, 1992, pp. 142-143).

[12] Como habrá ocasión de señalar más adelante, cabe más la calificación de *ilustración narrativa* para el relato milagroso que las de *prueba* o *argumento* narrativos. Estas dos últimas categorías resultan propias de la retórica clásica y deben diferenciarse entre sí, pues si bien se emplean en ocasiones los términos *probatio* y *argumentatio* como relativamente sinónimos, en otras la *probatio* se usa, exclusivamente, para el género y el *argumentum* y el *exemplum* para dos especies distintas de prueba, según provengan, respectivamente, de una fuente interior a la causa mediante raciocinio y deducción, o exterior a ella mediante la narración de hechos reales o ficticios —*res gestae aut ut gestae*— (Lausberg, 1966: Vol. I, § 366, p. 307; § 410, p. 349; Quintiliano, *Inst. Or.*, V, x, 11, Vol. III, p. 130; V, xi, 1-6, Vol. III, pp. 162-164). Queda claro que el milagro, entendido como el relato de sucesos ocurridos por obra e intercesión de la Virgen, no constituye un argumento abstracto mediante raciocinio y deducción en favor de la condición poderosa y piadosa de María, pero tampoco es en rigor una prueba de dicha condición mediante la narración de un hecho real o tenido por real que se postule como producto demostrativo de dicha condición, puesto que el ser poderoso y piadoso de la Virgen es una *res certa* que nunca ha estado en duda ni necesita probarse, sino apenas *ilustrarse o enfatizarse* mediante el milagro.

piadosa de la Virgen. En cuanto a la segunda parte de la aserción, que María es alabable y servible, ya no se subordina a la primera, sino se identifica con ella; en efecto, no se alaba y se sirve a María porque se haya dicho antes que María es poderosa y piadosa, sino que *decir que María es poderosa y piadosa es ya y en sí alabarla y servirla*. La mera proclamación sincera y reverente de la verdad del poder y la piedad de la Virgen constituye en sí misma un acto de alabanza y de servicio a ella.

Así definida la superestructura del milagro berceano, síguense que: 1) el *acto de habla* principal subyacente a dicha superestructura es de naturaleza *asertivo-laudatoria*, dado que aquello que se afirma —el poder y la piedad de María— constituye en sí una alabanza; 2) el *objeto* de dicho acto de habla, de dicha aserción laudatoria, es *María*. A su vez, esta doble consecuencia contribuye a dilucidar otras dos cuestiones, relacionadas estrechamente entre sí, que podrían ofrecer cierto margen de polémica, a saber: 1) si el *protagonista* de los milagros es el personaje pecador o necesitado, vale decir, el beneficiario de la intervención milagrosa de María, o si es María misma; 2) si el *destinatario* de los milagros es el espejo empírico y extratextual del beneficiario pecador o necesitado, vale decir, el conjunto de los fieles, o si es María misma. Quienes defienden la condición ejemplar y moralizante del relato miraculístico, necesariamente postulan, de manera expresa o tácita, que el destinatario del texto es el colectivo de los fieles cristianos que integran la audiencia posible del poeta Berceo, y que los protagonistas son los diferentes actantes humanos, generalmente pecadores, que en los diferentes milagros encarnan distintas posibilidades de vicios y una casi única virtud, la devoción mariana. Mediante la norma negativa sentada por la conducta moralmente mala de los protagonistas de los relatos de la colección, que merece reprobación y riesgo de muerte o de condena eterna, y cuyos efectos catastróficos solo se revierten o evitan merced a la intervención milagrosa de la Virgen, el autor adoctrina y amonesta a los destinatarios fieles a obrar el bien y evitar el mal, para así ahorrarse similares prisas. Juan Manuel Rozas López es quien más explícitamente sienta este esquema funcional (cfr. nota 1). Por el contrario, si entendemos que tanto la destinataria del enunciado cuanto su personaje principal es María, que el milagro lo enuncia el poeta no tanto para que lo escuche el colectivo de los fieles, sino para que la misma Virgen lo reciba a modo de plegaria y homenaje, y si entendemos que es esta, y no los personajes pecadores, quien ostenta el protagonismo de cada uno de los relatos de la colección, quien mueve la acción con sus intervenciones salvíficas y precipita

así los desenlaces felices[13], quien ocupa por su dignidad, omnipresencia, operatividad y poder el centro absoluto del mundo terreno y celeste representado, entonces se impone como evidente la opción por el encomio y la *laus* como pauta genérica del texto[14]. Nuestra propuesta superestructural para el milagro contribuye fuertemente a decidirnos por la segunda opción, pues María surge con claridad a partir de ella tanto como el referente u objeto de la aserción principal, cuanto como la destinataria del elogio en que consiste dicha aserción[15], amén de aparecer asimismo como el actante principal del relato milagroso —la ilustración narrativa— que se subordina a la aserción principal a modo de cláusula secundaria. Pero el protagonismo y la condición de destinataria de María no se limitan al plano microtextual de cada milagro aislado, sino que cabe afirmarlos también de la totalidad de la obra en cuanto macrotexto configurado por el prólogo más los veinticinco relatos milagrosos; es precisamente en el prólogo donde reside y se hace posible la postulación del conjunto de los milagros

[13] «De entre estos personajes secundarios, señalaré al *beneficiario*, cuya carencia, necesidad física, enfermedad o muerte, provocará la acción intercesora de María. Una de las características de este beneficiario en gran número de los milagros de Berceo es, precisamente, su pasividad, su no implicación previa. […] El personaje que de entre todos los actantes resulta ser principal es sin duda la Virgen» (Montoya Martínez, 2000-2001, p. 31, n. 30); «Como acabamos de decir, en los milagros marianos se da un desplazamiento del protagonismo de la narración. Ya no es el necesitado quien pide la actuación de María —solo hay dos súplicas; una la de la abadesa, otra la de Teófilo—, es María quien movida de su amor misericordioso actúa. […] El beneficiario en estos casos es un sujeto pasivo que, al menos en diecinueve de los veinticinco milagros, recibe, contra todo pronóstico y pese a la falta de expectativa, el efecto milagroso» (p. 33). Montoya Martínez tiene razón al señalar a María como principio agente de la historia y motor de la acción, pero sus cómputos fallan, pues hay muchísimas más súplicas en *Milagros* que las de Teófilo y la abadesa (cfr. González, 2008, *passim)*.

[14] «La actitud del lector propuesto por los *Milagros* puede describirse de dos modos muy diferentes, según se escojan como protagonistas la Virgen o los devotos. Si se piensa en el protagonista humano […], no es difícil afirmar el didactismo: los relatos invitan a imitar la religiosidad de la mayoría —*exempla emulanda*— y a evitar la falta de amor de los pocos que resultan castigados —*exempla vitanda*—, y despiertan los sentimientos propios del género deliberativo —el miedo o la esperanza—. Si, en cambio, entendemos que María es la protagonista de todos los relatos, la admiración y el amor de la Virgen, más que la imitación de sus devotos, será el sentimiento predominante y, en consecuencia, tendremos que afirmar que el elogio es la fuerza unificadora de la obra» (Diz, 1995, p. 26).

[15] La Virgen es *destinataria*, no *alocutaria* del discurso; el locutor emite su enunciado para que María lo reciba, mas no siempre se dirige a ella mediante marcas deícticas expresas ni la convierte por tanto en interlocutora formal del circuito dialógico: «*Definiamo destinatario la persona che, secondo il desiderio del locutore, debe percepire il testo che sta enunciando. Con questo ruolo troviamo sempre l'allocutore (non è concepibile, infatti, un allocutore che non sia anche destinatario), ma molte volte anche altre persone: con il ruolo di destinatario passivo troviamo spesso un testimone della conversazione, che non ha la possibilità né il diritto di intervenire; è perché venga sentito (anche) da questo destinatario che il locutore emette le sue frasi […]; il destinatario passivo non assiste necessariamente alla conversazione: il locutore comunica all'allocutore un certo messagio perché indirettamente ne venga a conoscenza una terza persona, un gruppo di persone* […]» (Stati, 1982, p. 18; cfr. también p. 42).

como macrotexto, pues él define el marco pragmático-enunciativo de la obra toda y le confiere a esta su innegable condición unitaria y orgánica. En el prólogo, en efecto, María aparece como el componente y actante central del relato alegórico que da sostén al discurso; ella es ese *prado* sublime en el que se refugian tanto el poeta y peregrino Berceo cuanto *tot rromeo cansado* (19b, p. 93), y en cuyo seno suceden asimismo las demás maravillas alegóricas, a saber, el verdor-virginidad, las aguas-evangelios, los frutales-milagros, las sombras-oraciones, las aves-cantores de María, las flores-nombres de María[16]. Como ha señalado buena parte de la crítica, el prado-María lejos está de ser un simple escenario o espacio para la acción; es él mismo el principio y motor de toda acción, esto es, el actante principal y medular tanto del relato alegórico de la pieza prologal cuanto de todos y cada uno de los veinticinco milagros introducidos y unificados por ella, pues María se define por su iniciativa y capacidad actuante: acoge al peregrino cansado, refugia y auxilia al pecador o al necesitado, intercede ante su Hijo por la salvación de todos sus devotos mediante oraciones y milagros, y mueve asimismo a quienes le cantan y sirven a cantarle y servirla (Campo, 1944, pp. 22, 50-51; Ackerman, 1983, pp. 26, 28-29; Gerli, 1985, pp. 11-13; Gimeno Casalduero, 1988, p. 7; Diz, 1995, p. 184; Augspach, 2004, pp. 65-66, 69; Prat Ferrer, 2007, pp. 83-109). Podría cabalmente sentarse que todo lo que los veinticinco milagros narran se predica, principalmente, de María como actante primero y medular, y que los hechos que ella pone en acción en cada milagro no son más que el desarrollo y la especificación de la gran *macro-acción* que el prólogo define como propiamente mariana: *salvar* mediante su intercesión, obtener la gracia de Dios para el pecador o el necesitado. María es el único personaje que se hace presente en todos los relatos, la que los unifica a partir de esta macro-acción genérica, que en cada caso se concreta como una modalidad diferente de intervención providencial y salvífica, la que gobierna las tensiones argumentales de cada historia, poniéndolas en marcha, deteniéndolas, resolviéndolas, marcando sus ritmos de aceleración o relajación; María es el centro indiscutido del mundo terreno y celestial que se representa en los veinticinco relatos, el eje en torno del cual

[16] Si en la base de la alegoría prologal se encuentra la *matriz metafórica* que identifica el prado con María, por detrás de esta metáfora, a partir de la cual se expande la entera alegoría, opera, asordinada pero innegable, la fuerza de una *metonimia* que identifica cada uno de los diversos elementos del prado-María con Cristo, última y única referencia de toda alegoría rectamente cristiana, de modo tal que la Virgen obra siempre, tanto en el plano teológico y doctrinal como en el poético e imaginal, *in loco Christi*. Nos ocupamos de describir las distintas modalidades de la metonimia de María por Cristo en González, 2010, pp. 137-150.

giran todos los demás personajes, tanto los que la acatan cuanto los que se le oponen, la verdadera cabeza del cosmos ficcional en que consisten los *Milagros* de Berceo. María es, en suma y sin dudas, la protagonista del macrorrelato y de todos los microrrelatos. Pero también es su clarísima destinataria, en cuanto objeto del elogio en que consisten según la superestructura más arriba definida. Lo que de María se afirma, su poder y su piedad, se afirma en su loor, y también a este respecto el marco macro-narrativo aportado por el prólogo resulta de relevancia suma. Dentro de la alegoría en que consiste el texto prologal, Berceo se detiene más que en ningún otro elemento en las aves que, en las copas de los árboles, cantan coralmente, y describe sus cantos con un grado de detalle y tecnicismo musical que ha sido reiteradamente señalado; según la declaración alegórica, esas aves son todos los profetas del AT, apóstoles del NT, confesores, mártires y santos padres que cantaron en honor de la Virgen, «quantos que escrivieron los sos fechos reales» (26d, p. 96). Pero más aún, explícitamente se dice que esos cantos son de alabanza, de *laudes*: «Ellos avién con Ella amor e atenencia, / en *laudar* los sos fechos metién toda femençia» (27ab, p. 96); «Por todas las eglesias, esto es cada día, / cantan *laudes* ant'Ella toda la clereçía» (30ab, p. 97); y manifiesta luego el poeta que su propósito es trepar también él a esos árboles para sumarse al coro de alabanza de María y escribir algunos milagros en su honor: «quiero d'estos fructales tan plenos de dulçores / fer unos poccos viessos, amigos e sennores. // Quiero en estos árbores un rratiello sobir / e de los sos miráculos algunos escrivir» (44cd-45ab, p. 103). Los milagros que integran la colección, por tanto, son considerados por su emisor como otros tantos elogios de la Virgen que se suman a los de las aves alegóricas, como nuevas *laudes* marianas, idea que se anaforiza incluso en el milagro quinto, «El pobre limosnero», en cuya conclusión se dice: «ca estos son los árbores do devemos folgar, / en cuia sombra suelen las aves organar» (141cd, p. 134), retomando en apretada síntesis tres de las imágenes alegóricas del prólogo, a saber, las de los árboles-milagros, las sombras-oraciones, y las aves-cantores en honor de María; no pueden quedar, por tanto, dudas acerca de las reales intenciones del emisor del enunciado, que definen la fuerza ilocutiva de este en torno de la idea básica del encomio, de la alabanza, y señalan por añadidura a la Virgen María como la recta destinataria del enunciado. Se trata, por cierto (cfr. nota 15), de la *destinataria*, de aquella para quien, finalmente, se emite el enunciado, y no necesariamente del *alocutario* a quien se lo dirige expresamente mediante marcas deícticas o apelaciones; no caben dudas de que Berceo se dirige expresamente al público de los fieles, interpelándolo

inclusive muy a menudo, pero detrás de este alocutario formal y textualizado como tal, se yergue inequívocamente la Virgen como última destinataria: se dirige el discurso a los hombres, para que lo escuche y reciba ella como homenaje[17]. Si el conjunto de milagros en su unidad y cada uno de ellos en su singularidad realizan este homenaje de alabanza que el poeta Berceo dedica a María, las conclusiones de los relatos miraculísticos, como ya señalamos, suelen reproducir a escala intradiegética esta misma loa, ya en forma indirecta o transitiva, como llamados al público para que se sumen al poeta en su acto de encomio y servicio a la Virgen, ya en forma de directas plegarias del autor dirigidas a María, que muta así, por momentos, de destinataria en plena alocutaria del elogio (cfr. nota 10; y Prat Ferrer, 2007, p. 95). Importa retener estas soluciones conclusivas de los milagros, mayoritariamente laudatorias bajo soluciones indirectas o directas, porque constituyen otro fuerte indicio del carácter encomiástico de todo el discurso, que solo en una oportunidad, en el milagro de Teófilo, abandona el acostumbrado cierre orante o elogioso para condescender a una exhortación de tipo moralizante o didáctico[18]. Más que cualquier tipo de exhortación al lector, lo que prevalece es la invocación a María, y la función discursiva dominante del relato milagroso antes revela la laudabilidad de la Virgen como agente del milagro narrado que la ejemplaridad positiva o negativa de los demás actantes terrenos de la historia.

[17] También Alfonso el Sabio expresa abiertamente que el propósito de sus cantigas —de todas ellas, no solo de las tradicionalmente consideradas de alabanza y distinguidas de las narrativas— es encomiástico: «*E o que quero é dizer loor / da Virgen, Madre de Nostro Sennor*» (Prólogo, 15-16, p. 93), y en similares términos se manifiesta Gautier de Coinci: «*A la loenge et a la gloire* / […] *de la roine et de la dame* […], / *Miracles que truis en latin / translater voel en rime et metre*» (Prólogo I, 1, D 1, vv. 1, 3, 6-7); «*A la loenge de la rose* […], / *de la vierge, de la pucele*» (Prólogo II, 1, D 53, vv. 14, 17). El carácter básicamente laudatorio del discurso miraculístico mariano de las tres colecciones en lengua romance más importantes del Medioevo queda así sentado por sus propios autores sin mayor margen para dudas.

[18] Incluso este único caso, en el que Berceo parece inclinarse por una solución ejemplarizante más que laudatoria, el elogio y la plegaria regresan sobre el final del milagro —y de toda la obra, si admitimos la ordenación que postula a «Teófilo» como último relato de la serie—, dado que después de la exhortación didáctica («Sennores, tal miráculo qual avedes oído / non devemos por nada echarlo en oblido […]. // Nós en esto podemos entender e asmar / quanto val penitençia, qui la sabe guardar […]. // Amigos, si quisiéssedes vuestras almas salvar, / si vós el mi conseio quisiéredes tomar, / fech conffessión vera, non querades tardar, / e prendet penitençia, pensatla de guardar», 904ab, 906ab, 908 [859ab, 861ab, 863], pp. 328-329), un par de cuadernas retoman el propósito de encomio y oración: «La Madre gloriosa de los Çielos Reína, / la que fue a Teófilo tan prestable madrina, / Ella nos sea guarda en esta luz mezquina / que caer non podamos en la mala rruina. Amen. // Madre, del tu Gonçalvo sey rremembrador, / que de los tos miraglos fue enterpretador; / Tú fes por él, Sennora, preçes al Criador, / ca es tu privilegio valer a peccador. / Tú li gana la graçia de Dios Nuestro Sennor. Amen» (910-911 [865-866], pp. 329-330).

La Retórica del Milagro

Va de suyo que milagro y *exemplum*, tan insistentemente identificados por algunos teóricos como una única especie —o bien como una especie el primero perteneciente al género del segundo— comparten la condición de ser breves textos narrativos cuya función básica no parece ser sola ni primariamente narrar, informar sobre una serie de hechos causalmente encadenados y configurantes de una acción humana, sino, tal como queda ya dicho en la definición de nuestra superestructura, probar o demostrar *algo* no del todo conocido o aceptado, o bien ilustrar o reforzar una idea ya poseída y admitida, pero que no se identifica sin más con los meros hechos de la acción narrada. Es, por tanto, la naturaleza de ese *algo* o de esa idea que el relato demuestra, prueba, ilustra o enfatiza, y no el relato mismo, lo central que define las funcionalidades divergentes del *exemplum* y el milagro, y acaba, en consecuencia, estableciendo para ambas especies límites retóricos muy precisos que impiden absolutamente asimilarlas como una única categoría textual. De dichos límites y diferencias hemos de ocuparnos ahora.

Más allá de sus definiciones al uso, alguna de las cuales nos permitiremos aducir más abajo, el *exemplum* se caracteriza por su declarado propósito de *enseñar moral*, vale decir, por un talante netamente didáctico que persigue como fin exhortar o inducir a una determinada conducta práctica conforme al sistema de valores vigente. Lo que relata el *exemplum*, de este modo, demuestra por vía especular, a partir de la conducta buena o mala, acertada o desacertada, de los distintos personajes de la historia, y a partir del desenlace halagüeño o desastrado que dichas conductas han acarreado, que no solamente *se debe* por imperativo ético o religioso, sino también *conviene* por mero interés práctico emular las conductas buenas, para acceder al mismo desenlace halagüeño que estas han garantizado para los personajes de la ficción, y evitar las malas, para escapar del desenlace desastrado que las reconoce como causas. Frente a este esquema, el relato milagroso no se propone recomendar ninguna moral práctica ni demostrar especularmente la conveniencia o inconveniencia del ejercicio virtuoso o vicioso, sino persigue la alabanza de María como poderosa y piadosa mediante la detallada relación de una serie de hechos producidos por ella —los milagros— en los que se ponen en evidencia incontestable su poder y su piedad. Si en ambos casos la narración se define en función de un propósito extranarrativo, ese propósito es en el *exemplum* rectamente *probatorio* de una idea desconocida o no del todo admitida aún por el receptor —la

licitud y conveniencia de obrar acciones concretas conforme al modelo ético virtuoso que ofrecen algunos personajes, y la ilicitud e inconveniencia de obrar acciones concretas conforme al modelo ético pecaminoso que ofrecen otros personajes—, en tanto el propósito del milagro es más bien *ratificatorio o enfatizador* de una idea ya habida, reconocida y aceptada por el público fiel de la Europa occidental y cristiana del siglo XIII, la condición poderosa y piadosa de María y, en consecuencia, la inmensa laudabilidad de esta. De tal manera, la divergente naturaleza de la idea en cuya función opera el relato en cada caso contribuye a deslindar los fines también divergentes del *exemplum*, que se propone *enseñar*, y del milagro, que se propone *alabar*; pero hay con todo, en los dos casos, una compartida cuota de especularidad, puesto que en ambos se ofrece al lector un modelo de conducta, bien que a niveles diegéticos distintos y con diversos grados de explicitación: en el *exemplum* las conductas ofrecidas como espejo positivo o negativo son las de los personajes de la historia, buenos o malos, y se las ofrece explícitamente, en tanto en el milagro la conducta modélica, que es ofrecida implícitamente, corresponde a la del propio poeta en cuanto ejecutor de la *laus* mariana en que consiste su discurso, y se la propone, indirectamente, como imitable para los receptores a quienes se invita a sumarse coralmente a ese acto de alabanza.

De lo antedicho se sigue y demuestra el distinto encuadre de *exemplum* y *laus* o milagro. Por su fin probatorio de la licitud o ilicitud y de la utilidad o inutilidad de una determinada conducta que se exhorta y enseña, el *exemplum* se encuadra en el *genus deliberativum*, que en el contexto de la oratoria clásica engloba aquellos discursos propios de la asamblea política que se proponen demostrar la conveniencia o inconveniencia de adoptar para el futuro determinada medida cuya índole se presenta como incierta o dudosa[19]. Trascendido el contexto original de las asambleas grecorromanas, este género se cultivó en la Edad Media con propósitos de edificación moral, muy unido a la predicación religiosa y con el objeto de exhortar determinadas acciones virtuosas y desaconsejar el pecado;

[19] «El caso modelo y denominativo [de *genus deliberativum*] es el discurso político pronunciado ante la asamblea popular, en el que el orador recomienda una acción futura o la desaconseja, y ello conforme a la alternativa de cualidad *utile/inutile* propia de este *genus*. […] La acción futura puede ser la legislación o una acción externa que influye de manera efectiva en el curso de la historia. […] Por tanto, su cualidad fundamental (*qualitas*) es el *ius* (*aequitas*), al que se agrega con otros grados de cualidades la cualidad *utile* propia del *genus deliberativum*. Así, pues, una ley puede recomendarse sea aceptada a causa de su *aequitas* en el cuadro de las leyes existentes y en razón de su utilidad en el sentido de la situación y del bien común» (Lausberg, 1966, Vol. I, § 224, p. 203; cfr. asimismo §§ 228-237, pp. 205-211; cfr. Quintiliano, *Inst.Or.* III, VIII, 1-70, Vol. II, pp. 196-213).

para ello, la inclusión de un *exemplum* narrativo como prueba viva y plástica de la conveniencia e inconveniencia de, respectivamente, lo exhortado y lo desaconsejado, resultaba siempre eficaz. El relato ejemplar inserto en el seno de un discurso deliberativo o didáctico se define como una clase especial de *similitudo* (Quintiliano, *Inst.Or.* V, XI, 5-6, Vol. III, pp. 163-164; cfr. Lausberg, 1966, Vol. I, § 422, p. 355), consistente en una *rei gestae aut ut gestae utilis ad persuadendum id quod intenderis commemoratio* (Quintiliano, *Inst.Or.* V, XI, 6, Vol. III, p. 164), en la rememoración de un hecho histórico o tenido por tal, útil para persuadir sobre el asunto de que se trata. Según el hecho se presente como verídico o no, el *exemplum* será histórico o poético; este último —la llamada *fabula*— puede tener menor eficacia en cuanto a su credibilidad, pero mayor en cuanto a su patetismo e impacto gracias a las virtudes de su *ornatus* (Lausberg, 1966, Vol. I, §§ 411-413, pp. 350-351; cfr. *Rhet. ad Her.*, I, VIII, 13, pp. 16-17; Quintiliano, *Inst. Or.* V, XI, 17-19, Vol. III, pp. 167-168). En todo caso, el relato ejemplar contribuye a probar la conveniencia o inconveniencia de una acción o una conducta moral que se aconsejan o desaconsejan mediante el recurso a las conductas o acciones de los personajes, presentadas como emulables en cuanto buenas o evitables en cuanto malas; es, por tanto, una prueba de naturaleza inductiva, pues queda a cargo del receptor la inferencia de lo conveniente o inconveniente de adoptar determinada conducta a partir de las consecuencias positivas o negativas sufridas por el personaje del relato como efecto de su conducta buena o mala (Lausberg, 1966, Vol. I, §§ 419-420, pp. 352-354; cfr. Quintiliano, *Inst Or.* V, XI, 3-30, Vol. III, pp. 163-172; Cicerón, *De inv.* I, XXXI, 51-53, pp. 68-72). Sobre la base de estos elementos, distintos autores han definido el *exemplum* en cuanto especie literaria como una cabal *prueba*, esto es, en función de su subordinación semántica y pragmática a la verdad de orden práctico o moral que se intenta enseñar[20].

Frente al *exemplum* y su inscripción en el *genus deliberativum*, la *laus* se encuadra en el *demonstrativum*, discurso cuyo propósito no es ya argumentar ante la

[20] «*Par le mot exemplum, on entendait, au sens large du terme, un récit ou une historiette, une fable ou une parabole, une moralité ou une description, pouvant servir de preuve à l'appui d'un exposé doctrinal, religieux ou moral. […] Il devait renfermer trois éléments essentiels, à savoir: un récit ou une description, un enseignement moral ou religieux, une application de ce dernier à l'homme*» (Welter, 1927, pp. 1-3); «[L'*exemplum* est] *un récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire*» (Brémond, 1982, pp. 36-37); «El *exemplum* tiene valor de prueba, pero —otra vez apunta la paradoja— de por sí no aporta la prueba de nada. Dicho de otra manera, quien da un ejemplo, no aduce una prueba, sino que se la inventa y le confiere un carácter probatorio que en modo alguno posee. El error suele consistir en pensar que el *exemplum* medieval ilustra una ley cuando en realidad lo que hace es promulgarla» (Bravo, en línea).

asamblea para demostrar lo útil o inútil de una propuesta, sino simplemente elogiar o vituperar una realidad o persona para proclamar o ratificar, más que demostrar, su valor o disvalor, razón por la cual no versa ya, como sí hacen los discursos *iudiciale* y *deliberativum*, sobre una realidad aún no probada o *res dubia*, sino sobre una realidad evidente o aceptada, una *res certa*, acerca de la cual el oyente o destinatario asume un desempeño pasivo que, más que juzgar o arbitrar, se limita a contemplar, a asentir y a gozar. La *laus* ínsita en el discurso demostrativo o epidíctico no se endereza, por tanto, a probar la utilidad o la licitud de una conducta exhortada, sino a encarecer o reforzar como honesta y valiosa, o bien como torpe y disvaliosa, una realidad evidente o *cierta* que se ostenta como digna de elogio o vituperio (Quintiliano, *Inst. Or.* III, iv, 15-16, Vol. II, p. 154; III, vii, 1, 6, Vol. II, pp. 188-190; *Rhet. ad Her.* I, ii, 2, p. 5; Lausberg, 1966, Vol. I, § 61, pp. 109-110; §§ 239-240, pp. 213-214). Frente al *exemplum*, el *locus narrativus* que se aduce en la *laus* no se presenta ya como *emulandus vel vitandus*, pues no hay en rigor ninguna acción exhortada por imitación positiva o negativa de lo narrado, ni cabe la posibilidad de que lo que se relata sea un hecho ficticio, dado que forzosamente debe referir un hecho real o tenido por real que involucre a las personas o a los objetos elogiados o vituperados —huelga decir que de la condición real del milagro nadie duda en el contexto de la civilización cristiana medieval. Porque no prueba nada, porque no apela a un público con poder de decisión sobre la opinión y la acción a quien se deba convencer o persuadir[21], porque se limita a encarecer o reforzar una idea tenida ya por indiscutida y cierta que no se defiende ni denuncia, sino solo se elogia o vitupera (Quintiliano, *Inst Or.* III, iv, 8, Vol. II, p. 152; III, vii, 3, Vol. II, p. 189; Lausberg, 1966, Vol. I, § 59, p. 106; § 249, p. 221), el *miraculum* en cuanto especie narrativa orientada pragmáticamente a la *laus* se distingue radicalmente del *exemplum* y del carácter probatorio del relato ejemplar, y se conceptualiza antes bien como uno de los concretos tipos de elogio que la retórica ha distinguido en sus taxonomías laudatorias; a nuestro juicio, el milagro mariano corresponde al tipo de encomio encuadrable en el *laudantur vel vituperantur homines* —María es humana,

[21] Quintiliano admite que en determinados casos el elogio puede entrañar cierto carácter probatorio, por ejemplo cuando se encomia a Rómulo por ser hijo de Marte y no haber tenido a menos por ello el ser amamantado por una loba, lo cual prueba indirectamente su estirpe divina: «*Vt desiderat autem laus, quae negotiis adhibetur, probationem, sic etiam illa, quae ostentationi componitur, habet interim aliquam speciem probationis, ut qui Romulum Martis filium educatumque a lupa dicat, in argumentum caelestis ortus utatur his*» (*Inst. Or.* III, vii, 4-5, Vol. II, pp. 189-190). Con todo, se trata de una fuerza probatoria tan ocasional, indirecta y débil frente a la dominante intención laudatoria que el discurso no llega nunca a erigirse en mixto o compuesto deliberativo-demostrativo, sino permanece y se reafirma siempre y solo como lo último.

no divina— *ex tempore quod est insecutum* —se la elogia por hechos posteriores a su vida terrena— *ex paradisi gloria et ex miraculis eius intercessione perpetratis* —hechos que consisten en milagros operados desde el cielo por su intercesión ante Dios— (Quintiliano, III, VII, 10-25, Vol. II, pp. 191-195; Lausberg, 1966, Vol. I, § 245, pp. 217-219). Considerados este encuadre y este fin laudatorios, cabe entender cada *miraculum* narrado con el objeto de ratificar o reforzar el elogio como un caso de *amplificatio* y, por tanto, como un fenómeno propio del *ornatus*. No se trata entonces de probar o demostrar la licitud o conveniencia de una conducta, no se trata de proponer conducta alguna como emulable o evitable —a diferencia de otros santos de las hagiografías, la protagonista de los milagros, María, no resulta en absoluto imitable a causa de su excelsitud incomparable—, no se trata de convencer o persuadir acerca de ninguna *res dubia*, toda vez que se está en el marco de una certeza firme; se trata, simplemente, de *aumentar la fuerza de una idea indudable y ya aceptada* —el poder, la misericordia y la laudabilidad de la Virgen— mediante la acumulación en cierto modo reiterativa y ratificatoria tanto de *res* —los hechos que dan cuenta de esos poderes, misericordia y laudabilidad: los milagros— como de *verba* —la organización discursiva de esos hechos milagrosos mediante técnicas narrativas de diversas facturas. *Non probatio, sed augmentum*, en términos de la retórica clásica; en términos de la más moderna teoría de la argumentación, acaso podría hablarse de *ilustración* (cfr. nota 12), tal como la definen —precisamente para distinguirla de la prueba ejemplar— Perelman y Olbrechts-Tyteca, haciendo hincapié en su carácter no fundamentador, sino meramente reforzativo de una regla ya conocida y admitida[22]. Pero llámesela *augmentum* o ilustración, *la amplificatio* en que consisten los relatos miraculísticos en relación con el principio general del poder, la piedad y la laudabilidad de María —tal como queda sentado *ab initio* en el prólogo— se especifica como esa peculiar clase de énfasis que la retórica tradicional ha denominado *ratiocinatio*, y que consiste en la mención detallada de las circunstancias que acompañan al objeto postulado como elogiable[23]. En nuestro caso, la condición poderosa,

[22] «La ilustración difiere del ejemplo debido al estatuto de la regla que utilizan para fundarla. Mientras que el ejemplo se encarga de fundamentar la regla, la ilustración tiene como función el reforzar la adhesión a una regla conocida y admitida, proporcionando casos particulares que esclarecen el enunciado general, muestran el interés de este por la variedad de las aplicaciones posibles, aumentan su presencia en la conciencia» (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1989, p. 546). En nuestro caso, resulta evidente que el *enunciado general* que vienen a esclarecer o a *ilustrar* los veinticinco milagros de la colección radica en el prólogo.

[23] «*Est hoc simile illi quod emphasis dicitur: sed illa ex verbo, hoc ex re coniecturam facit, tantoque plus ualet quanto res ipsa uerbis est firmior*» (Quintiliano, *Inst. Or.* VIII, IV, 26, Vol. V, p. 93); «La *ratiocinatio* es una *amplificatio* indirecta por medio de la *coniectura*, a base de las circunstancias que acompañan al objeto mentado;

piadosa o misericordiosa y laudable de María se encarece mediante la relación prolija y acumulativa de diversas circunstancias —los milagros obrados por su intercesión— en las que los mentados poder, piedad y laudabilidad se ponen de manifiesto; se trata en todos los casos tanto de una *ratiocinatio ex insecuentibus* —se deducen el poder y la misericordia de la Virgen a partir de las *consecuencias* fácticas de dichas virtudes, los milagros— cuanto de una *ratiocinatio ex iis quae antecesserunt* —se deduce la laudabilidad de la Virgen a partir de las *causas* fácticas de dicha laudabilidad, los milagros— (Quintiliano, *Inst. Or.* VIII, IV, 17-18, Vol. V, pp. 90-91; Lausberg, 1966, Vol. I, § 405, p. 343); los mismos milagros pueden considerarse así doblemente en su condición circunstancial, ya como efectos del poder y la piedad marianas, ya como causas de su laudabilidad. Bien podría recurrirse a la misma imagen que el propio Berceo construye en el prólogo al alegorizar sobre las aves cantoras, precisamente esas aves que alaban a la Virgen con sus trinos: así como las aves cantan la misma melodía a distintas alturas formando una unidad musical-laudatoria, y en ello consiste su *organar*[24], cada uno de los veinticinco milagros reitera la misma y única línea melódica —la condición poderosa, misericordiosa y elogiable de María, el *tema* de la obra— en distintas tonalidades, según vayan variando las circunstancias de cada historia relatada. La melodía única es María con su poder, su piedad y su laudabilidad; las diversas tonalidades que confluyen en dicha melodía son los veinticinco hechos milagrosos narrados (Diz, 1995, pp. 234-237).

Nuestra propuesta de considerar el conjunto de los milagros como una serie de *ratiocinationes* enfático-reiterativas que amplifican por acumulación la sola y

esas circunstancias son las que se amplifican. Con ello se le sugiere al público el raciocinio (*ratiocinatio*), no desarrollado expresamente, acerca de la grandeza del objeto en cuestión» (Lausberg, 1966, Vol. I, § 405, p. 343).

[24] El poeta demuestra un alto grado de conocimiento técnico musical en su descripción del canto de las aves: «Iaziendo a la sombra perdí todos cuidados, / udí sonos de aves dulçes e modulados; / nunqua udieron omnes órganos más temprados, nin que formar podiessen sonos más acordados. // Unas tenién la quinta e las otras doblavan, / otras tenién el punto, errar no las dexavan; / al posar, al mover, todas se esperavan, / aves torpes nin rroncas hi non se acostavan» (7-8, p. 89); «Las aves que organan entre essos fructales, / que an las dulçez vozes, dizen cantos leales, / éstos son Agustino, Gregorio, otros tales, / quantos que escrivieron los sos fechos rreales. // Éstos avién con Ella amor e atenençia, / en laudar los sos fechos metién toda femençia; / todos fablavan d'Ella cascuno su sentençia, / pero tenién por todo todos una creençia» (26-27, p. 96). La referencia tanto a la *modulación* cuanto a los *sonos acordados*, la *quinta*, el *duplo*, el *punto* y el *organar* remite a la primitiva forma polifónica medieval desarrollada en Occidente entre los siglos IX y XIII, cuyo profundo simbolismo de unidad de lo diverso, de *e pluribus unum*, subraya aquí la idea de que las excelencias de María —la única melodía objeto del canto, la *creençia* de todos— se define a partir de la armonización de las distintas *sentençias* cantadas por cada ave, esto es, cada uno de los veinticinco milagros narrados.

única idea general del poder, la piedad y la laudabilidad de la Virgen implica dos consecuencias de importancia, a saber: 1) que el prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, espacio textual donde se expone alegóricamente la idea general que los milagros vendrán luego a amplificar e ilustrar, no puede reducirse en absoluto a la categoría ancilar de mero *paratexto* introductorio, sino antes bien todo lo contrario, constituye la manifestación principal del macrotexto en que consiste la obra, pues en él radica el acto de habla asertivo-laudatorio que define la fuerza ilocutiva de aquella y al que remiten las veinticinco narraciones miraculísticas con su amplificación e ilustración; de este modo, la subordinación pragmática es de los milagros al prólogo en cuanto amplificaciones ilustrativas concretas respecto de la idea general, y no del prólogo a los milagros en cuanto paratexto respecto del texto; si hubiera que extremar la expresión en rigor de estricta justicia, diríase incluso que el verdadero texto central y capital en que consiste la obra es el prólogo, y la suma de los milagros que le siguen no es más que una enorme y en última instancia prescindible amplificación ilustrativa; 2) que el relato miraculístico acaba definiéndose como algo muy distinto del relato ejemplar, dado que en tanto este aporta mediante su sucesión y acumulación la sumatoria de distintas y variadas ideas —cada relato de un ejemplario suele referirse a virtudes o a vicios diversos—, aquel aporta en su conjunto solamente la reiteración enfática de una misma y única idea, la incomparable excelencia de María. Pero de las radicales diferencias entre *miraculum-laus* y *exemplum*, y de la acotada y ocasional cuota de ejemplaridad que pueda aflorar pese a tales diferencias en el seno de lo milagroso-laudatorio, trataremos a continuación.

Laus y *Exemplum*

Queda dicho que el acto de habla asertivo-laudatorio en que consiste primariamente cada milagro —y el entero conjunto de ellos unificados *en* y *por* el prólogo— se define a partir de la *fuerza ilocutiva* del discurso, esto es, refleja la intencionalidad del emisor respecto de su enunciado. Pero además de la fuerza ilocutiva, existe en cada acto de habla otra dimensión que escapa a las intenciones del emisor, y que se infiere a partir de los reales y concretos efectos que ha logrado producir en los receptores. Es precisamente en estos *efectos perlocutivos* del enunciado-milagro, posibles y eventuales, donde puede radicar cierta cuota, siempre limitada y aleatoria, de ejemplaridad didáctica, porque más allá de los propósitos e intenciones del emisor, que definen la fuerza ilocutiva de su enunciado como de naturaleza indudablemente asertivo-laudatoria, lo cierto es

que la alabanza en que consiste el discurso puede resultar en algún caso —por así decirlo— «contagiosa», «estimulante» para algún individual receptor, vale decir, puede ser tenida por reproducible, reiterable, *imitable*, en definitiva, de donde el texto miraculístico, sin abrogar su condición básicamente encomiástica, deviene secundaria y ocasionalmente *ejemplar*. No basta esta eventual y restringida cuota de ejemplaridad, con todo, para reconvertir en *exemplum* al milagro, que sigue siendo *laus* y plenamente *laus*, sin probabilidad alguna de confusión o asimilación a este respecto[25], porque el efecto perlocutivo didáctico-ejemplar no pasará nunca de ser una posibilidad o eventualidad no necesarias, una consecuencia aleatoria de tal o cual lectura individual que *puede* —no debe forzosamente— entender como exhortativo un enunciado de suyo asertivo y percibir en él una cierta interpelación para imitar la única y reiterada virtud emulable en cada uno de los veinticinco relatos, a saber, la *devoción mariana* según la practican los personajes de los milagros y según la practica —sobre todo— el poeta y enunciador del prólogo. Este último dato es de suma importancia, porque la reiteración de una única virtud omnipresente y enfatizada contrasta a todas luces con la variedad de virtudes y vicios, generalmente de orden práctico, que campean en los ejemplarios canónicos, en los espejos de príncipes, sermonarios o fabularios, propuestos como emulables o evitables; se trata apenas de una entre las varias diferencias que oponen *exemplum* y *miraculum* como especies perfectamente distintas, que detallaremos a continuación, mas no sin antes subrayar una vez más la esencial condición laudatoria del segundo frente a la didáctica del primero a pesar incluso de la ocasional infiltración en el milagro de efectos ejemplarizantes: el milagro será siempre *laus* por su fuerza ilocutiva, *necesariamente* lo será en su reiteración enfática e ilustrativa del elogio básico mediante la relación de *res certae* que atestiguan su licitud; solo *eventual y aleatoriamente* podrá mostrar, en alguna singular lectura, los efectos perlocutivos de una única conducta virtuosa entendida como exhortada, enseñada y emulable a modo de *exemplum*, la devoción.

Así pues, el milagro mariano consiste básica y primariamente en una *laus*, en una alabanza, en cuanto a la índole de su fuerza ilocutiva, y consiste eventual y secundariamente en un *exemplum*, en una enseñanza moral o exhortación de conducta, en cuanto a la índole de sus posibles efectos perlocutivos, si estos llegaren a consistir en una concreta imitación por parte de algunos receptores de la alabanza que define al texto como acto de habla. Pero es precisamente

[25] Jesús Montoya Martínez habla de una *tensión laudatoria* que organiza el entero texto del milagro y subordina a todo otro elemento constitutivo (1981, p. 101).

aquí donde reside la principal nota diferencial del milagro frente a las formas plenas y canónicas del *exemplum* medieval, los relatos moralizantes abiertamente didácticos que integran los sermonarios, los espejos de príncipes y las diversas colecciones de cuentos, apólogos y fábulas que conocemos, pues en todos estos la dimensión ejemplar y didáctica reside en su fuerza ilocutiva misma y define la intención primera del emisor. Existen, por cierto, otras diferencias entre el milagro y el relato moralizante ejemplar que los postula como especies radicalmente separadas, aunque eventualmente emparentadas; en sintética enumeración, diríamos que esas otras diferencias son las siguientes: 1) en las colecciones de *exempla* cada cuento presenta un protagonista distinto que encarna una concreta y diferente posibilidad de virtud emulable o de vicio evitable, mientras en las colecciones de milagros marianos todos los relatos tienen por protagonista a la misma y única potente figura, la Virgen María, que por su excelencia impar no resulta en absoluto emulable; así, en tanto el comportamiento de los múltiples protagonistas de los relatos ejemplares se postula como *imitable*, la conducta de la única protagonista de los relatos miraculísticos se presenta como *admirable* y, por ello, *loable* (Montoya Martínez, 1981, pp. 11-12, 52-53); 2) por haber múltiples protagonistas que encarnan diversos vicios y virtudes, los *exempla* proponen al público fiel una vasta gama de conductas, actitudes y acciones para imitar o rehuir, hasta configurar una ética completa para las más variadas situaciones de la vida, en tanto la única virtud eventualmente emulable en los milagros es la devoción mariana, que puede llegar a suscitarse en los receptores a partir del acto básico de devoción en que consiste el milagro en sí entendido como *laus* de María a cargo del poeta, y a partir quizás, en una segunda y más débil instancia, de las conductas devotas de algunos personajes[26]; 3) las múltiples y variadas virtudes propuestas

[26] Llama la atención que José Romera Castillo, firme defensor del carácter ejemplar de los milagros marianos de Berceo, advierta con claridad la diferencia entre la única virtud exhortada de estos y las múltiples de las colecciones de *exempla* al estilo de *El Conde Lucanor*, y, sin embargo, esta comprobación no lo lleve a rever su teoría de que el *miraculum* equivale sin más al *exemplum*: «Los *exempla* de Berceo son hagiográficos —exaltación de la Virgen María—, su objetivo es monotemático aunque se base en casos pluritemáticos y la enseñanza propuesta viene en una doble vertiente en general: no hagáis lo que hizo x (implícitamente), sino tener devoción ilimitada en Nuestra Señora (explícitamente). Don Juan Manuel, por su parte, escribe su texto para la conservación de un *estado* —el *defensor*, al que Lucanor pertenece—, con un carácter laico […] y unos objetivos pluritemáticos —pasa revista a diferentes actividades de la vida del Conde—, que sintetiza explícitamente en unos *viessos* sentenciales en los que plasma la moraleja propuesta» (1981, p. 158). Más allá de nuestra medular discrepancia con Romera Castillo en la catalogación genérica de los milagros, nos permitiremos aquí corregir la errada superestructura que propone para el discurso miraculístico, cuya adecuada reducción a su acto de habla

a la emulación —y los opuestos vicios propuestos al rechazo— del público receptor de los *exempla* apuntan sobre todo a una *moral práctica* que enseña a obrar en lo concreto, en la vida cotidiana de relación, y muy a menudo —tal el caso de los espejos de príncipes— en el campo específico de las necesidades y los deberes guerreros, políticos y nobiliarios, siempre en calculada espera de algún beneficio como resultado; por el contrario, la única virtud implícitamente exhortada en los milagros, la devoción, corresponde al terreno de la más principista y general *moral religiosa*, pues consiste en un acto de justicia que se postula como bueno y obligado más allá de los concretos beneficios que de hecho suele acarrear como resultado[27]; 4) el discurso deliberativo ejemplar, mediante el relato probatorio que, básicamente, lo vertebra, apunta no solo a *convencer* acerca de la licitud o ilicitud de una determinada conducta, sino también y sobre todo a *persuadir* acerca de la conveniencia o inconveniencia de asumir dicha conducta en lo concreto, vale decir, mueve en primera instancia al entendimiento a aceptar una determinada verdad para, en segunda y principal instancia, mover también a la voluntad a obrar en consecuencia; contrariamente, el discurso epidíctico o demostrativo no endereza el relato —no ya probatorio, sino ilustrativo, como hemos visto— en que consiste el milagro a convencer ni a persuadir, sino a fundar la licitud y justicia de la alabanza de la Virgen y, en todo caso, y subsidiariamente en cuanto a sus posibles efectos perlocutivos, a reforzar la convicción previa y plena que el público receptor ya tiene desde siempre acerca de dichas licitud y justicia, pues no se trata el milagro de una obra apologética ni catequística, sino devocional, y no cuenta con un horizonte de receptores hostiles o siquiera indiferentes, ajenos a la fe cristiana, a quienes deba convencer sobre los contenidos de dicha fe ni mover a obrar conforme a ellos, sino con un público fiel al que basta en todo caso con recordarle lo que ya sabe y con incitarlo a lo sumo a plegarse a esa alabanza que, en cuanto obra devocional, ya está acabadamente cumplida en el acto de habla del poeta.

básico —aun concediéndole una fuerza exhortativa que para nosotros, como queda dicho, no es la que define primariamente la ilocución del enunciado— sería: «Haced también vosotros, si no podéis evitarlo, lo que hizo x, con tal que tengáis devoción ilimitada a María».

[27] «De este modo, las colecciones de milagros presentan un contenido más o menos homogéneo y una finalidad específica, frente a lo heterogéneo e inespecífico del *exemplum*. Porque si este se define por su carácter didáctico, el ideal que propugna, globalmente considerado, no es el de la santidad o la devoción, sino el de la astucia y la prudencia; y no se trata ya de que la materia de muchos *exempla* sea pagana o de origen oriental, sino sobre todo de que en ocasiones su enseñanza llega a soslayar los principios de una ética natural, más allá de la moral cristiana, como cuando defiende el engaño o el egoísmo» (Baños Vallejo, 1997, p. l; cfr. 2003, p. 71).

A las señaladas diferencias entre *miraculum* y *exemplum* —que no todos admiten, puesto que teorizadores tan notables como Paul Zumthor y Wolfram Krömer consideran el milagro como una especie del *exemplum*[28] o bien como formas muy cercanas y asimilables[29]—, diferencias que se anclan en la más estricta textualidad de cada tipo de discurso, cabría añadir otras de índole extratextual o contextual. No es este el lugar, por escaso y acotado, para desarrollar la hipótesis que nos limitaremos apenas a mencionar, pero hasta donde alcanza nuestra percepción del fenómeno del *miraculum* como especie literaria, la cuestión debería abordarse en relación con los dos tipos de espiritualidad, netamente diferenciados, correspondientes a la etapa monástica y benedictina y a la etapa escolástica y mendicante de la cultura cristiana medieval. Suele trazarse el límite entre ambas modalidades de vivir la religión, la espiritualidad y la cultura en el paso del siglo XII al XIII; según esto, Berceo correspondería a la etapa escolástica y mendicante, pero ya sabemos que los cambios no se difunden de modo inmediato ni homogéneo por todos sitios, y que nuestro autor estuvo ligado durante toda su vida a los monasterios benedictinos de San Millán de la Cogolla y Santo Domingo de Silos. Su temple religioso y cultural cae de lleno, nos parece, dentro de la modalidad monástica y de la tradición benedictina. Ahora bien, si fuere menester encerrar en una sencilla fórmula —simplificadora, naturalmente, como toda fórmula— la radical diferencia entre la textualidad monástico-benedictina y la escolástico-mendicante, podría decirse que para la primera todo discurso es primariamente *oración*, en tanto para la segunda es *predicación*. La religiosidad monástica prefiere el silencio, pero si habla, es para hablar antes a Dios —o a sus santos en el cielo— que al prójimo humano y terreno; se trata de una espiritualidad que mira más a lo alto que a lo lejos, que se admira ante una realidad divina tenida por indubitable, por *res certa*, y consecuentemente la alaba y celebra, convirtiendo todo discurso en *laus*[30]. El escolástico-mendicante —sobre todo el dominico— no

[28] Para Zumthor integran de derecho el género de los *exempla* «dans une certaine mesure, les diverses collections de *Miracles de Notre-Dame*» (1972, p. 394), y añade acerca de los milagros: «Je ne saurais toutefois partager son opinion [de Uda Ebel] que ceux-ci constituent un "genre"» (p. 394).

[29] «Como narración corta, el milagro está muy cerca del ejemplo por su finalidad, que es también adoctrinar. Pero, en cuanto narración […] goza esencialmente de su propia independencia» (Krömer, 1979, p. 41). Si bien Krömer reconoce al milagro su independencia formal, al atribuirle una función doctrinal similar a la del ejemplo acaba en la práctica asimilándolo a este.

[30] Ya en la regla de San Benito la normativa acerca de las lecturas semanales en el refectorio estipula que la siguiente fórmula, prueba inequívoca del carácter principalmente laudatorio y orante de toda lectura —y de toda escritura— monásticas, debe ser dicha por el lector y repetida por todos al inicio: «[…] *dicatur hic versus in oratorio tertio ab omnibus, ipso tamen incipiente: 'Domine, labia mea aperies, et os meum*

se propone tanto orar cuanto predicar, no habla tanto a Dios y a los santos cuanto a los hombres que necesitan ser convertidos y adoctrinados; hay en él una misión y un carisma misioneros y apologéticos que no miran tanto a lo alto cuanto a lo muy lejos que puede y debe llegar su mensaje de salvación para alcanzar a la mayor cantidad de pecadores redimibles[31], y para ejecutar esta tarea no se recurre ya a la *lectio* orante, celebratoria y laudatoria conforme a una retórica divina, sino a la *quaestio* dialéctica y racional que mediante prolijos argumentos o eficaces ejemplos probatorios intenta convencer al intelecto y mover a la voluntad del prójimo para que este entienda, crea y obre conforme a la doctrina, doctrina no vista ya como indudable *res certa*, sino como materia —herejes, cismáticos e infieles a la vista— de controversia, discusión y enseñanza metódica. Si el monje benedictino ora y alaba a Dios cuando habla y escribe, el escolástico dominico predica y adoctrina al prójimo cada vez que alza su voz o su pluma para enseñar en la universidad, redactar un sermón o componer un tratado *pro fide*; si para el temple monástico todo se dice en definitiva para Dios, y por tanto todo constituye a la postre una alabanza, una *laus*[32], para el temple escolástico todo

adnuntiabit laudem tuam'; et sic accepta benedictione ingrediatur ad legendum» (*Regula monachorum S. Benedicti*, XXXVIII, 3-4, en línea).

[31] Las constituciones de 1220 de la Orden Dominica incluyen una declaración que reza: «Nuestra orden es conocida por haber sido fundada desde el principio para la predicación y la salvación de las almas, y nuestros esfuerzos deben dirigirse principal y entusiastamente al servicio de las almas de nuestro prójimo» (*apud* Tugwell, 2002, p. 33); «[…] para quien tiene el carisma de la predicación, la predicación debe tener prioridad sobre toda otra práctica espiritual, aun la oración y la celebración de los sacramentos. Sería un error que tal persona se abstuviera de predicar y prefiriera la vida tranquila del convento […]; la doctrina tradicional vinculaba el mérito con la gracia infusa de la caridad, pero la caridad se expresa precisamente en la preocupación por ser útil a los otros. Predicar es, en sí mismo, un acto que brota de la caridad. Domingo ansiaba volcarse totalmente a la salvación del prójimo, creyendo que solo así sería realmente un verdadero miembro del Cuerpo de Cristo» (Tugwell, 2002, p. 34).

[32] La misma concepción del relato histórico, incluida en este la especie de las historias milagrosas, revela la idea monástica de que los hechos narrables y narrados por la crónica histórica deben entenderse como *gesta Dei* cuya escritura y lectura constituyen modos de alabanza al Autor de tales hechos. Así lo expresa Pedro el Venerable: «*Cumque dicat Deo divinus psalmus: "Confiteantur tibi, Domine, omnia opera tua* (Psal. CXLIV)"; *hoc est laudare de omnibus operibus tuis, quomodo de illis operibus Deus laudabitur quae nesciuntur? Quomodo ab his, qui ea non viderunt, scientur, nisi dicantur? Quomodo in memoria recedentium et succedentium temporum permanere poterunt, nisi scribantur? et cum omnia sive bona, sive mala, quae vel volente vel permittente Deo in mundo fiunt, ipsius glorificationi, et Ecclesiae aedificationi inservire debeant, si ea homines latuerunt, quomodo de his aut Deus glorificabitur, aut Ecclesia aedificabitur?*» (*De miraculis*, *PL*, Vol. 189, col. 908B). Idénticos conceptos sobre el valor laudatorio de la crónica histórica entendida como relato de los hechos de Dios consigna Oderico Vital: «*Ad laudem Creatoris et omnium rerum iusti Gubernatoris chronographia pangenda est*» (*apud* Leclercq, 1964, p. 194, nota 23). Las vidas de santos, la historia de los milagros de los electos de Dios, son concebidas asimismo, más allá de sus posibles efectos didácticos, como parte de una alabanza cultual: «En estas leyendas aparece más claramente que en cualquier otra parte el doble fin del relato histórico, que es

se dice *ad maiorem Dei gloriam,* pero para los hombres, y por tanto todo constituye una enseñanza, una predicación, y, si se trata de una predicación por la narración de casos emulables o evitables, un *exemplum*[33]. Gonzalo de Berceo, aun viviendo y escribiendo en ese siglo XIII que ya ha asistido al nacimiento y a la afirmación de la nueva modalidad mendicante y escolástica, pertenece todavía por temperamento, circunstancias biográficas, formación y tradición a la anterior modalidad benedictina y monástica, y a la luz de estas circunstancias contextuales la definitiva conceptualización de su textualidad como más laudatoria que ejemplar se nos antoja avalada y ratificada (Leclercq, 1964, pp. 11-18, 187-229, 276-321; 2000a, pp. 431-441; 2000b, pp. 131-148; Pennington, 2000, pp. 223-235; Tugwell, 2002, pp. 33-47). También se explica desde las divergentes espiritualidades monástica y escolástica el hecho de que algunas de las historias narradas en los milagros marianos de Berceo, años más tarde, se encuentren bajo otros ropajes y otros

no solo instruir y exhortar con la evocación de las grandes acciones cristianas, sino también glorificar a Dios en el acto mismo del culto en el que será leído el texto. […] El deseo de alabar a Dios en sus santos lleva a la exageración; todo se hace admirable, y el relato se convierte en panegírico» (Leclercq, 1964, p. 200). En este marco espiritual, la misma teología, la ciencia de Dios, se concibe como oración, como admiración y como alabanza antes que como un conjunto de proposiciones demostrables o argumentables, según ocurrirá más tarde con los escolásticos: «Según la tradición, la *theologia* es una alabanza de Dios, y el *theologus* es un hombre que habla a Dios. La fórmula de Evagrio vale para todas las épocas: "Si eres teólogo, orarás verdaderamente, y si oras verdaderamente, eres teólogo". El teólogo es un hombre que ora, por decirlo así, sobre la verdad, en quien la oración está tejida de verdad. […] La teología monástica es una teología admirativa, y por eso, supera a la teología especulativa» (pp. 276-277). En síntesis, concluye Leclercq, todo producto cultural, todo arte, toda literatura, toda ciencia, todo texto escrito o leído, se enderezan a la liturgia y al culto y se obran o pronuncian como plegaria de alabanza a Dios: «Lo que Suger ha hecho en el campo de la arquitectura y de las artes decorativas, otros lo han hecho en el campo de la literatura; todos han tratado de emplear para la oración y la alabanza divina los recursos de la cultura. […] La liturgia es, a la vez, el reflejo de una cultura y su coronamiento. […] En el culto, todos esos recursos alcanzaban plenamente su fin, eran restituidos a Dios en un homenaje en el que se reconocía que venían de él. Acción de gracias, eucaristía, teología, *confessio fidei*, todos esos términos expresaban, en la tradición monástica, aspectos apenas diferentes de una misma realidad. En la liturgia, la gramática se elevaba al nivel de una realidad de orden escatológico, al tener parte en la alabanza eterna, que los monjes, asociados a los ángeles, comenzaban a dar a Dios en el coro de su abadía, y continuarían en el cielo. En la liturgia se concilian perfectamente el gusto por las letras y el deseo de Dios» (pp. 300-301).

[33] «En el siglo XIII, las conclusiones del Concilio de Letrán (1225), que recomiendan a los prelados una mayor atención a la instrucción del pueblo, impulsarán decisivamente la renovación del discurso homiliético, a cuya modernización contribuirán singularmente las órdenes mendicantes con su intensa labor predicadora y teorizadora, labor de la que son testimonio las compilaciones de *exempla* y los tratados que sobre su utilización florecieron a lo largo de los siglos XIV y XV. Del *exemplum* medieval ha podido decirse así y con razón que representa, dentro de la historia de Occidente y dos siglos antes de que se inventara la imprenta, el instrumento de lo que fue el primer intento por instaurar y desarrollar una auténtica "cultura de masas"» (Bravo, en línea).

propósitos en el seno de sermonarios o ejemplarios didácticos, algunos de ellos españoles como el *Espéculo de los legos* y el *Libro de los enxemplos por a. b. c.* (Montoya Martínez, 1981, pp. 59-74, 113; Cacho Blecua, 1986, p. 66, n. 49); esta circunstancia, que bien podría esgrimirse en favor de la tesis de la pertenencia del milagro al género del *exemplum*, en absoluto prueba ni abona la condición ejemplar de los milagros marianos de Berceo, porque es precisamente la diferente contextualización que aportan los respectivos marcos narrativo-discursivos el elemento que permite ratificar como laudatoria la funcionalidad del milagro berceano aun si admitimos la funcionalidad ejemplar de ese mismo milagro cuando aparece colectado en un sermonario o en un espejo. Ya hemos señalado que la fuerza ilocutiva, que permite definir el acto de habla básico del cual procede por expansión el entero discurso de los milagros berceanos como asertivo-laudatorio, radica en el prólogo alegórico, y que es esta condición asertivo-laudatoria que el prólogo hace explícita, mediante las imágenes de las aves cantoras que alaban a la Virgen y del poeta-romero que declara su voluntad de sumarse a dicho coro, la que se transfiere a cada uno de los microrrelatos en que consisten los veinticinco milagros y les confiere idéntico carácter encomiástico. Así, una misma historia milagrosa de María puede estar recogida en Berceo y en un ejemplario, con mínimas variantes fácticas o ninguna, y retenerse en el primer caso como *laus* y en el segundo como *exemplum*, en el primero como amplificación o ilustración narrativa y en el segundo como prueba narrativa, a partir de la clave interpretativa y de definición genérica que brinden los marcos o los macrodiscursos de cada obra[34]. No hace esto sino enfatizar aún más la enorme importancia pragmática que en los *Milagros de Nuestra Señora* ostenta el prólogo, que pese a este nombre o al más frecuente todavía de *introducción* con los que se lo suele identificar, no consiste en absoluto en un mero *pretexto* o, por decirlo con el tecnicismo al uso, *paratexto*, esto es, un constructo verbal auxiliar y subordinado a ese *texto* en que consiste de por sí el discurso[35]; se trata en nuestro

[34] «[…] un *exemplum* es una estructura semántica incompleta que solo se resuelve en el contexto enunciativo en que se utiliza. Fuera de contexto, un *exemplum* no es ni moral ni inmoral, y puede incluso decirse que ni siquiera es ejemplar» (Bravo, en línea).

[35] Según la definición canónica de Genette, la paratextualidad consiste en «la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso» (1989, p. 11); «[…] el paratexto, bajo todas sus formas, es un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto […]: siempre un elemento de paratexto está subordinado a "su" texto, y esta funcionalidad determina lo esencial de su conducta y de su existencia» (2001, p. 16).

caso, antes bien, de la verdadera y cabal radicación del texto, de la sede de la determinación macrotextual en que consiste el discurso, toda vez que es en el prólogo donde se manifiesta la fuerza ilocutiva del acto de habla básico de donde aquel surge y donde, en consecuencia, se define acabadamente su configuración pragmática, genérica y semántica. ¿Podemos entonces atrevernos aquí, en estricta fidelidad a lo que acabamos de señalar, a sugerir se descarten definitivamente las habituales denominaciones «paratextuales» y «subordinativas» de *prólogo* e *introducción*, y se adopten otras que hagan mayor justicia a la condición capital de las primeras cuarenta y seis cuadernas de los *Milagros de Nuestra Señora*, como *macrotexto* o *macrorrelato*, o acaso, en sintonía con la función en definitiva enmarcante y definitoria de la índole misma del discurso que asumen dichas estrofas, *narración de marco* o *secuencia dominante-envolvente*? Quedaría de esta manera perfectamente establecida, sin riesgo de equívoco, la relación real que se establece entre la sección inicial de la obra y cada uno de los veinticinco milagros que la siguen, que operan respecto de ella como microtextos o microrrelatos, como narraciones enmarcadas o secuencias secundarias-incrustadas[36], y como tales definen su funcionalidad pragmática y genérica a partir de dicha subordinación: no es el prólogo el que subordina su sentido y razón a los milagros, sino estos los que se subordinan a aquel, y no debe estorbarnos para el establecimiento de esta subordinación inversa el dato meramente cuantitativo de que la secuencia dominante o envolvente conste de solo 46 estrofas, y la suma de las secuencias secundarias o incrustadas ascienda en cambio a 864; no es en la *extensión* de un texto, sino en su *intención* e *intensión*, donde radican su fuerza y su sentido.

Del Texto a la Acción

Dedicaremos nuestras conclusiones a señalar una última y capital diferencia entre relato miraculístico y relato ejemplar, a cuya luz pueden cobrar renovado sentido todas las previamente apuntadas; se trata de una diferencia que ha quedado acaso sugerida o implícita en nuestros análisis de las dos modalidades textuales, y que se refiere no tanto al texto en sí, sino al extratexto que lo sigue

[36] «La *secuencia dominante* es aquella que se manifiesta con una presencia mayor en el conjunto del texto. La *secuencia secundaria* es aquella que está presente en el texto sin ser la dominante. Si la dominante se constituye como el marco en que otras secuencias pueden aparecer *incrustadas* se le llama *secuencia envolvente*. Así, el analista que pretende determinar a qué tipo pertenece un texto debe ser capaz de identificar las secuencias y sus combinaciones, la dominancia de unas sobre otras y el tipo de relación que se establece entre ellas, sea de concatenación, de alternancia o de dependencia» (Calsamiglia Blancafort & Tusón Valls, 1999, p. 267).

o rodea, o mejor, a la cuota de energía extratextual, de acción posible en el mundo real futuro, que ambos tipos de texto posibilitan y generan a partir de sus respectivas y divergentes recepciones. Se trata de una energía que es intensa y esencial en el *exemplum*, y moderada y eventual en el milagro. En efecto, en el relato ejemplar, que es parte o estrategia de un discurso deliberativo y didáctico, el cabal *sentido* del texto radica *fuera y después* de este, en el mundo posible al cual alude y tiende en cuanto realizable o actualizable mediante la puesta en obra de las normas o pautas de conducta exhortadas por la historia emulable o evitable que se narra; se trata de un sentido que, en última instancia, apenas *se incoa* en el texto y en las determinaciones estructurales y sígnicas internas de este, y *se consuma y completa* en la *acción* que el texto exhorta, enseña, desata, instaura en el mundo de la historia real a través de la conducta posible de sus receptores. Un texto ejemplar-didáctico *fracasa* latamente en su sentido, en su razón misma de ser, si no es capaz de generar acciones concretas ulteriores y exteriores a sí; esta afirmación, que ceñimos nosotros al texto ejemplar didáctico, la concibe cierta hermenéutica filosófica para todo tipo de texto, toda vez que ningún texto presenta su sentido completo, sino en las diversas posibles acciones que dan cuenta de cómo lo han leído, entendido y aplicado en la vida real sus distintos receptores. Es la gran sugerencia —que nunca llega a hacerse explícita en él, extrañamente— con que Paul Ricoeur corona su entera textología, cuando señala que «es *más allá* de la lectura, en la acción efectiva, ilustrada por las obras recibidas, donde la configuración del texto se cambia en refiguración» (1996, p. 866), siendo que la lectura «aparece, alternativamente, como una *interrupción* en el curso de la acción y como un *relanzamiento* hacia la acción» (p. 900)[37]. Es, asimismo,

[37] Explica Ricoeur en otro de sus trabajos: «Mi tesis en este punto es que el proceso de composición, de configuración, no se consuma en el texto, sino en el lector, y bajo esta condición posibilita la reconfiguración de la vida por parte del relato. Más exactamente, diría que el sentido o el significado de un relato brota en *la intersección del mundo del texto con el mundo del lector*. […] Un texto no es una entidad cerrada sobre sí misma; es la proyección de un universo nuevo, distinto de aquel en el cual vivimos. Apropiarse de una obra mediante la lectura significa desplegar el horizonte implícito de mundo que abarca las acciones, los personajes, los acontecimientos de la historia narrada. De ello resulta que el lector pertenece imaginativamente, al mismo tiempo, al horizonte de experiencia de la obra y al de su acción real. Horizonte de espera y horizonte de experiencia no cesan de enfrentarse y fusionarse. Gadamer habla en este sentido de "fusión de horizontes", esencial en el arte de comprender un texto» (2009, pp. 48-49). Pablo Corona, en su utilísimo libro sobre Ricoeur y el estructuralismo, desarrolla de manera más explícita esta seminal y potente idea del pensador francés: «Digámoslo así: a través de la lectura, el lector recibe aquella invitación del texto […]. No obstante, tal apropiación solo alcanza su cumplimiento, su realización final, cuando aquella invitación o propuesta recibida del texto *en* y *por* la lectura —entendida, como vimos, como orientación potencial— es actualizada, *más allá* de la lectura, en la acción efectiva. Es precisamente en ocasión de esta realización en la acción efectiva que la configuración

el principio sobre el cual Francis Jacques construye su teoría de la «referencia suspensiva», según la cual la realidad referida por la ficción no es el mundo real pasado —referencia propia del relato histórico— sino un mundo posible y virtual «en suspenso» o «diferido» que puede ser actualizado e instaurado en la historia real futura mediante la acción efectiva que en dicha historia real desata la lectura de la ficción[38]. En el *exemplum*, en efecto, y más que en cualquier otro tipo de texto, el sentido solo se obtiene en plenitud si se trasciende el texto en una acción exterior y posterior a él, ejecutada por el receptor del discurso conforme a las instrucciones, las enseñanzas o las inspiraciones recibidas del texto, y definida como una reconfiguración de las virtualidades de la historia narrada en la vida real: como el personaje del relato actuó, así actúa también —imitándolo positiva o negativamente— el lector en su vida, y al hacerlo imprime en ella la trama misma del relato leído, apropiándosela de una manera no solo cognoscitiva o perceptiva, sino existencial; si este proceso ocurre, el objetivo del *exemplum* se habrá cumplido y su significado habrá advenido a una completa patencia.

---

del texto deviene refiguración: la proposición del mundo proyectada por el texto se dirige al lector y es recibida por este como invitación en el marco de la intersección entre ambos mundos, el del texto y el del lector; el paso adelante que hemos dado consiste en que esta apropiación del texto por parte del lector se cumple finalmente más allá de la lectura, en la acción efectiva, en la cual propiamente acontece aquella refiguración del lector ya sugerida en la configuración de la obra» (2005, p. 178); «Pero tanto la proyección del mundo del texto cuanto la fusión parecen propiamente continuar la lectura —¿o son la misma en su culminación?— en un nivel aún imaginativo —el lector con su mundo se expone imaginativamente al mundo del texto y se fusiona con él—. Este momento de la imaginación se ha de continuar finalmente en la realidad de la acción. Así entonces parece que podemos discernir en la apropiación, como dos momentos, la fase de la imaginación y la de la acción. […] Así entonces, el "mundo nuevo" que resulta de la fusión del mundo del texto y del mundo del lector es sentido-orientación englobante de la vida (horizonte), abarcadoramente real —entonces en un sentido precedente y más raigal— en y con la realidad de cada una de las cosas —no objetos— con que nos las habemos en nuestras acciones reales: en tal *mundo*, de tal constitución, propiamente habitamos» (pp. 197-198).

[38] «*Ma conjecture est donc celle-ci: non pas tant créer une référence fictive ou quelque surréalité que simuler la consistance du possible et jouer sur son rapport différé au réel. Toute ressemblance avec des personnages réels… On s'attache à l'existence, au champ des possibilités humaines. On s'intéresse moins à ce qui s'est passé, qu'à ce que l'homme est capable d'être, de faire et de devenir. On ne comprendrait pas ce pouvoir, si l'on ne voyait pas que le réel commence ici par le possible, et que la référence au monde s'inaugure dans le texte sans s'achever: 'suspensive', le mot est bon, je crois. C'est à cette référence suspensive qu'il appartient d'expliquer le pouvoir de refiguration du monde que possède l'écriture romanesque*» (Jacques, 2002, pp. 66-67). Según esta teoría, como se ve, el texto ficcional no se desentiende enteramente de la referencia al mundo real, solo que este opera en aquel no ya como *terminus ex quo,* sino como *terminus ad quem*, como un horizonte al cual la palabra literaria alude y tiende, no como una fuente o modelo de donde procede (cfr. p. 69). Es por ello que la referencia suspensiva propuesta por Jacques conlleva una actitud interrogativa por la cual lo real no se postula, sino se busca o interroga a partir de lo posible (cfr. pp. 75-76).

Muy por el contrario, en el *miraculum* entendido como *laus* y encuadrado en el género epidíctico o demostrativo, el sentido del texto radica en forma completa y perfecta *dentro* del mismo texto, pues la fuerza ilocutiva básica asertivo-laudatoria que lo define como acto de habla se realiza acabadamente *en* y *por* el propio discurso. Aunque pueda contemplarse en el *miraculum* la eventualidad de un efecto perlocutivo de emulación de la alabanza y el acto devocional en que consiste por parte de algún receptor, este efecto no resulta necesario para que el texto advenga a su sentido pleno, y si ocurre, no añade nada sustancialmente nuevo o distinto respecto de aquello que ya es el texto de por sí, sino se limita a reduplicar, reiterar o reforzar —diríase— *ritualmente* o *coralmente* la misma y única alabanza o acto devocional en que el texto del milagro consiste. Vale decir entonces que, a diferencia del *exemplum*, cuyo sentido se consuma en una acción exterior y posterior al texto y desatada por este, en el milagro *el texto mismo es de suyo una acción*, sin que las eventuales o aleatorias prolongaciones de esta acción en acciones devocionales similares a cargo de los lectores puedan considerarse exteriores ni distintas respecto de ella; el *miraculum* se nos presenta de este modo como un enunciado *performativo*, como un tipo de acto verbal en el que coinciden el decir y el hacer (Austin, 1990, pp. 41-52, 73-74, 112-113): decir que María es loable, *es* loarla; narrar a la Virgen en su poder y piedad, equivale a rendirle culto de devoción y alabanza; proclamar la justicia de ese culto, es sin más ejecutarlo ritualmente. La radical diferencia respecto del *exemplum* no puede ser más clara, porque en este la proclamación verbal de una virtud o una norma de conducta no equivale en absoluto a ponerla en práctica, exhortar a obrar el bien y a evitar el mal no es lo mismo que obrarlo y evitarlo efectivamente, enseñar moral, en definitiva, no necesariamente constituye un acto moral efectivo.

Podemos, por tanto, concluir que el *exemplum* es solo un *decir*, un *texto*, una pura *locución* que de suyo define nada más que un *orden discursivo*, necesitado, para advenir acabadamente a su sentido, de completarse y coronarse con un *hacer* en el *mundo extratextual*, con una *acción* que defina un *orden operativo y entitativo*; por hallarse subordinado el texto ejemplar a esta acción extratextual, su valor no puede decirse más que *instrumental*. Contrariamente, el *miraculum* es un *decir-hacer* integrado y pleno, un *texto-mundo*, una *locución-acción* que define un condigno orden *discursivo-operativo-entitativo*; por ser insubordinable y encontrarse insubordinado a nada exterior a o distinto de sí mismo, su valor es decididamente *final* en el plano de la contingencia humana y terrena, y solo admite secundariedad o

relativización respecto del objeto celestial que proclama, celebra y alaba, la Virgen María, y a su través el propio Dios. La condición performativa, locutivo-activa y discursivo-operativo-entitativa del relato miraculístico y laudatorio aproxima notablemente esta especie textual a otro discurso en el que de manera eminente el decir y el hacer se identifican, y el orden verbal constituye de por sí un orden factual: la plegaria. En la plegaria perfecta —y Berceo consigna alguna muestra en su obra[39]— la palabra del orante no se distingue de la palabra del orado, la voz humana que se eleva y pregunta o implora es, asimismo, la voz divina que responde y concede, y por ser precisamente voz divina en íntimo diálogo con la humana, esa palabra no se distingue en su orden discursivo del orden mismo del mundo por ella instaurado y gobernado. Es esta máxima identificación de orante y orado, de voz y obra humanas y voz y obra celestiales, la meta a la que aspira el poeta-romero en el prólogo, cuando afirma que si logra cantar como desea sus laudes a María lo tendrá como un milagro más de esta: «Terrelo por miráculo que lo faz la Gloriosa / si guiarme quisiere a mí en esta cosa» (46ab, p. 104). El círculo se cierra admirablemente: el texto miraculístico juega su sentido y razón entre los polos de sus dos locutores, el terrenal, que emite los *verba*, y el celestial, que emite las *res* por aquellos referidas, pero incluso los *verba* se revelan al cabo, y en definitiva, como obra de María, que las inspira a la manera de otro milagro, porque en el discurso laudatorio —que, por serlo, es también orante— *verba* y *res* no se distinguen sino se identifican en la plenitud de la textualidad-mundanidad, la locución-acción, el decir-hacer.

Referencias Bibliográficas

Ackerman, J. E. (1983). The Theme of Mary's Power in the *Milagros de Nuestra Señora*. *Journal of Hispanic Philology*, *VII*, *1*, 17-31.

Alfonso X el Sabio. (1995). *Cantigas*. Edición de Jesús Montoya. Barcelona: Altaya.

Augspach, E. A. (2004). *The Garden as Woman's Space in Twelfth and Thirteenth Century Literature*. Lewiston-Queenston-Lampeter: The Edwin Mellen.

Austin, J. L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Compilado por J. O. Urmson. Barcelona: Paidós.

Baños Vallejo, F. (2003). *Las vidas de santos en la literatura medieval española*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

[39] Cfr. *Vida de Santo Domingo de Silos* (Gonzalo de Berceo, 1992, 158-162, p. 299). Analizamos este notable pasaje berceano en González, 2008, pp. 94-98, 329-335.

Bravo, F. (s. d.). *Arte de enseñar, arte de contar. En torno al* exemplum *medieval.* Recuperado 20 nov. 2011 de: www.geocities.com/urunuela28/bravo/exemplum.htm

Brémond, C. *et alt.* (1982). *L'exemplum.* Tumhout (Bélgica): Brepols.

Cacho Blecua, J. M. (1986). Género y composición de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. En *Príncipe de Viana. Homenaje a José María Lacarra* (pp. 49-66). Pamplona: Gobierno de Navarra.

Calsamiglia Blancafort, H., & Tusón Valls, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.

Campo, A. del (1944). La técnica alegórica en la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. *Revista de Filología Española*, *28*, 15-57.

Cicéron (s. d.). *De l'invention (De inventione)*. Texto bilingüe [latín-francés]. Revisión, traducción con introducción y notas de H. Bornecque. París: Garnier.

Corona, P. (2005). *Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad.* Buenos Aires: Biblos.

Covarrubias, S. de (1943). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición preparada por M. de Riquer. Barcelona: S. A. Horta.

Diz, M. A. (1995). *Historias de certidumbre: los Milagros de Berceo*. Newark (Delaware): Juan de la Cuesta.

Ebel, U. (1965). *Das altromanische Mirakel. Ursprung und Geschichte einer Literarischen Gattung.* Heidelberg: Studia Romanica.

Gautier de Coinci (1966-1970). *Les miracles de Nostre Dame*. Édition préparée par F. Koenig. Genève: Droz.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus.

Genette, G. (2001). *Umbrales.* México: Siglo XII.

Gerli, E. M. (1985). La tipología bíblica y la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*. *Bulletin of Hispanic Studies*, *62*, 7-14.

Gimeno Casalduero, J. (1988). Función de una alegoría: los *Milagros de Nuestra Señora* y la romería de Berceo. *Mester*, *17, 2*, 1-12.

González, J. R. (2008). *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo*. Buenos Aires: Circeto.

González, J. R. (2009). Dinámica binario-ternaria de los *nomina Mariae* en el prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. *Medievalia*, *41*, 19-41.

González, J. R. (2010). La metonimia como matriz retórica del prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, *23, 2*, 137-150.

González, J. R. (2011). La estructura ortogonal del prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, *75*, 311-312, en prensa.

Gonzalo de Berceo (1992). *Vida de Santo Domingo de Silos*. Edición y comentario de A. Ruffinato. En Gonzalo de Berceo. *Obra completa* (pp. 251-453). Coordinado por I. Uría. Madrid: Espasa Calpe.

Gonzalo de Berceo (1997). *Milagros de Nuestra Señora*. Edición de F. Baños Vallejo y estudio preliminar de I. Uría. Barcelona: Crítica.

Gonzalo de Berceo (2006). *Milagros de Nuestra Señora*. Edición, introducción y notas de J. C. Bayo e I. Michael. Madrid: Castalia.

Jacques, F. (2002). *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée*. París: Jean Maisonneuve.

Krömer, W. (1979). *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Madrid: Gredos.

Lausberg, H. (1966). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos.

Leclercq, J. (1964). *Cultura y vida cristiana. Iniciación a los autores monásticos medievales*. Salamanca: Sígueme.

Leclercq, J. (2000a). Formas de oración y contemplación, II: Occidente. En B. Mc. Ginn, J. Meyendorff & J. Leclercq (Dirs.). *Espiritualidad cristiana. Desde los orígenes al siglo XII* (pp. 431-441). Buenos Aires: Lumen.

Leclercq, J. (2000b). Monaquismo y ascetismo, II: Cristianismo occidental. En B. Mc. Ginn, J. Meyendorff & J. Leclercq (Dirs.). *Espiritualidad cristiana. Desde los orígenes al siglo XII* (pp. 131-148). Buenos Aires: Lumen.

Montoya Martínez, J. (1981). *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media. (El milagro literario)* Granada: Universidad de Granada.

Montoya Martínez, J. (2000-2001). El «milagro literario» en Berceo a la luz de la retórica medieval. *Incipit*, *20-21*, 13-42.

Pennington, B. (2000). El mundo religioso del siglo XII, III: Los cistercienses. En B. Mc. Ginn, J. Meyendorff & J. Leclercq (Dirs.). *Espiritualidad cristiana. Desde los orígenes al siglo XII* (pp. 223-235). Buenos Aires: Lumen.

Perelman, Ch. & Olbrechts-Tyteca, L. (1986). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.

Petrus Venerabilis Cluniacensis Abbas (s. d.). *De miraculis*. En J. P. Migne (Ed.). *Patrologia Latina Database* (vols. 189, cols. 0852-0964). [s. l.]: Chadwyck-Healey.

Prat Ferrer, J. J. (2007). El marco en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. *Humanista*, *9*, 83-109.

Quintilien (1975-1980). *Institution oratoire*. Texto bilingüe [latín-francés]. Edición y traducción de J. Cousin. París: Les Belles Lettres.

Real Academia Española (1963). *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. Madrid: Gredos.

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.

Regula monachorum S. Benedicti. Recuperado 20 nov. 2011 de: www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/jlv/02580516454693584321157/p0000001.htm#I_40

Rhétorique à Herennius. (s. d.). Texto bilingüe [latín-francés]. Revisión, traducción con introducción y notas de H. Bornecque. París: Garnier.

Ricoeur, P. (1996). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI.

Ricoeur, P. (2009). La vida: un relato en busca de narrador. En *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades* (pp. 43-55). Buenos Aires: Prometeo - Universidad Católica Argentina.

Romera Castillo, J. (1981). Presuposiciones en los *Milagros de Nuestra Señora*. (Hipótesis sobre el género literario). En C. García Turza (Ed.). *Actas de las Terceras Jornadas de Estudios Berceanos* (pp. 149-159). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

Rozas López, J. M. (1976). *Los milagros de Berceo como libro y como género*. Cádiz: UNED.

Stati, S. (1982). *Il dialogo. Considerazioni di lingüística pragmatica*. Nápoles: Liguori.

Todorov, T. (1996). El origen de los géneros. En *Los géneros del discurso* (pp. 47-64). Caracas: Monte Ávila.

Tugwell, S. (2002). Los mendicantes, I: La espiritualidad de los dominicos. En J. Raitt (Dir.). *Espiritualidad cristiana II. Alta Edad Media y Reforma* (pp. 33-47). Buenos Aires: Lumen.

Van Dijk, T. A. (1992). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.

Welter, J. T. (1927). *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*. París: E. H. Guitard.

Zumthor, P. (1972). *Essai de poétique médiévale*. París: Éditions du Seuil.

El Diluvio

Susana Villalba*

Nota del Editor

Este poema en prosa fue publicado por primera vez en el volumen *Plegarias*, editado por Mercedes Roffé, para Pen Press (Nueva York, 2002), y por Valeria Sorin, para La Bohemia (Buenos Aires, 2004).

Por mi culpa llueve, por mi grandísima sed, por tanto fuego que apagar, porque el vacío es el infierno invoca una materia celeste que lo colme, que ahora lo desborda, desvaría el agua. Estalla y truena. Y en la tierra no suena a derrumbe, sino a hueco, lo nunca levantado, concluido, el óxido que no creció en el tiempo, sino al nacer en abandono, en la pereza del desmoronamiento original. Un barro de ciudad que no respira, no pudre, no germina, no religa la pegajosa cercanía. Ese fastidio que se seca, se agrieta y cae. Supura lo que resta. Concentra el agua sobre sí como un tropismo a sumergirse, corazón de sed eterna.

Eso que suena a quebrarse, lo que parece azul que se desgarra no es lo que pretendió llegar al cielo. Es el rumor de lo que arrastra por llegar a tiempo con el mundo.

Tropieza, chapotea, se resbala, se adhiere en muchedumbre de pelos pegados a la cara. Si algo faltaba, llega el frío. Esa melancolía que es especie, como quien dice aquí nace el hornero, los mojados, los vientos, la tacuara, los que miran pasar un río inmóvil que, sin embargo, arrastra por su peso.

Pésame Dios mío un corazón municipal, la hilera de cajones, el raid, el ascensor, la página borrada igual que una mirada, la bruma del video que zumba como un tiempo de hotel al paso que mañana tampoco voy a dar.

Después, ahora es para siempre. La calle un río, los techos no se ven, el aire es agua, la ventana da a un cielo de agua. Al fin es todo el fin de una vez, definitivamente gris. Nada más que anegamiento, una saturación. Hasta que vuelva a aparecer una raza disputando la foto en una nota de color.

*Dramaturga, directora, poeta, periodista, gestora cultural. Obtuvo numerosos premios y distinciones. En 2011, obtuvo la Beca Guggenheim. Correo electrónico: adavil21@yahoo.com.ar

Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 228-231.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

El miedo al reptil, dice *Animal Planet*, es a nuestro pasado pisado el agua, caminado. Respirando por pasillos y trámites bancarios de neón en corredor inmobiliario.

Confieso no haber sabido derivados, nada estaba en su lugar, cada cuenta no daba, saldaba por mi culpa, por mi grandísima ignorancia remitía, sangraba por su margen, drenaba en acueductos. Confieso la fatiga de un lento alud horizontal.

Confieso vivir en una calle de adoquines con casa de regalos, almacén, tapicería, deambular en agua turbia, recuerdos que se empastan en una alcantarilla en remolino de papel. Pesa mirar el resto acumulado, nada se pierde, se transforma en la espuma grumosa de llantas y lavarropas arrumbados.

Me arrepiento del musgo, del reflejo en la pared, de los gatos durmiendo en guardabarros, de la botella rota, filo pulido en el run run, en un pulmón de arena. Me arrepiento del asma, de las piedras, de las gaviotas rebuscando en la basura, de su lengua chillona y de las hojas de otoño sobre el zinc. Me arrepiento de hablar y del silencio. Yo pecadora de murmullo confieso la desidia en lo que escurre, obsolescencia, laxitud, la grasa de los días en el vidrio.

Por mi grandísima ausencia de sentido de proporciones con la tierra pido a las nubes una pausa, al cielo luz, al agua aire. El mundo no entra en caja, no da, todo el paisaje no cabe en una inspiración, no tengo nada que decir que no se haya viciado, vaciado en un hastío programático.

Pantallas refractaban en un campo tan feudal, un descarrilamiento de fibra óptica, es demasiado tarde, demasiado pronto, ropa usada de *mother*, sistema clonado a otro pirata, decimal, decimonónico en su forma de medir lo majestuoso por el modo de caer, como la tempestad.

Confieso que Dios estaba harto de nosotros hartos de no ser más que nosotros. Fue el diluvio. Cayó el cielo como cae un mundo de agua para borrar no la vergüenza de su crimen, sino de su evidencia. Hartos del mar, revueltos en la arena, perdida la posibilidad de decidir de qué se es náufrago. Pasillos de hojas, ventanillas, colectivos, sucesiones, nichos, subtes, cajeros automáticos. Estalla una burbuja y surge otra. Los cómplices torpes, los hinchados. Manada de búfalos corriendo hacia su propia costumbre de correr, hacia el agua hasta que el agua se sature de nosotros.

Fue diluvio, confieso haberlo visto desde un octavo piso, después en el cable, en diferido ahora por la noche confieso no poder dejar de repetirlo, desear que no termine hasta empezar, si la palabra empezar fuera completamente

sola. Un virus terminal en el lenguaje hasta que surja alguna novedad. No tengo nada que decir, confieso ser vulgar, contarme historias con la punta de la almohada apretada entre los dedos en medio de la noche que cada noche cae un poco más.

Confieso agazapada la violencia del reptil, su misma frialdad, su límite de barro, el terror si no aparece el sol en todo el día. La tormenta ni siquiera interrumpía alguna idea que no había sobre algo mejor que hacer o no. Y ni siquiera fue el diluvio de verdad. Todo a medias en medio de otra historia en que los tiempos no coinciden. El tiempo del alcohol, el de los viajes, el de una inundación en Laferrere, el tiempo que se tarda, dice el diario, en llegar del Ñunquijo al hospital, solicitan un caballo. Me pregunto el tiempo que tarda en escurrir el palier de planta baja. Me pregunto cómo se ve la lluvia en el medio del mar. Miro los peces en escuadra y ni una sola palabra armó la formación.

Ni un solo pensamiento, todo es agua, la nieve amarilla de los plátanos, el kiosco, el cartel de Interama, la parabólica montada en la autopista. Los autos comienzan a flotar. De pronto, me doy cuenta de que el sauce no cayó, sino que lo cortaron y el mundo se vacía un poco más. Nada está quieto y nada va ni desemboca ni el río es más que un discurrir sobre los cuerpos en el fondo. Cada naufragio hizo su costa de aguas movedizas y del agua para acá solo la idea de que somos los que estamos.

Detenidos en el barro. Empantanados en creer que el pensamiento se sostiene bajo el viento. El alma hace en la casa mundo y fuera un barrio volviéndose dibujo impresionista. Borroso por la lluvia el diario de una vida en intersticio en que los tiempos precipitan al cielo a pronunciarse: Si se escribe una ley es porque existe un corazón con dientes de caimán.

Mientras tanto el *big bang* transmite en vivo, el universo se despliega cuando ya se desintegra en otra parte. La cabeza, la boca, el coletazo del pasado, de mañana la mordida. La noche es una piel que el día va dejando. La noche se estrangula, el vacío se expande como pantalla que se apaga de pronto el mundo termina como empieza, con un corto circuito.

Una tormenta sobre otra, bajo los pies y sobre la cabeza agua como noche. Un tiempo en el costado de la sombra. La vieja historia de llegar cuando apagan las luces, cuando empieza a llover, caer como una vieja película quemada. No es la memoria, sino estado de conciencia de ser cuerpo, barro, orilla de un confín, precisamente ahora, siempre. Nunca. No diluye, concentra el momento de nosotros: siempre nunca.

Confieso haber creído que la lluvia se empoza en la mirada. No es el que mira, la lluvia es un lugar que solo entiende un cuerpo sin término de sitio, un alma sin orilla. Una manera del mundo suspendido refluye en un sentido propio. Y no es nosotros. Y es, en el sentido de que el agua devuelve la parte que no traga.

Pésame de cada corazón lo que se encharca, los sueños ofendidos, la tierra merecida, la palabra perdida por obra u omisión, pero de todo corazón me pesa el cielo que boquea.

Yo me confieso intrascendente, breve, líquida, revuelta, inconsistente en este ahora y en el agua herrumbre innecesaria, cruz en el mapa de un viaje que siempre está empezando en su final.

Poemas

Pablo Gabriel Varela*

Nota del Editor

Dos poemas inéditos del autor, quien los ha cedido generosamente a nuestra revista.

Ab Initio

Un torrente de sangre fluyó
huidizo y meandroso,
nutriendo esqueléticos terrenos yermos
de avidez superficial
y necesidad incendiada de melancolía.

El suelo feraz se compungió
con el sacrificio
de carnes inmoladas por
un tiempo extranjero
de altas latitudes.

Los coros de disfonías monocordes
susurraban agónicos cánticos
de imprecisos orígenes subterráneos
e idiomas incomprensibles mezclados
de sórdidos sonidos guturales.

Todo parecía presagio e historia.

Todo se oscurecía como en un principio.

Todo se marchaba.

* Profesor y Doctor en Geografía. Autor de *Alfa Poética* y numerosos poemas y cuentos para diarios y revistas culturales. Correo electrónico: pvarela@usal.edu.ar
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 232-234.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

Nada regresaba de esa marcha

Todo y Nada
se embebían
en una dilatada
sombra humana.

Última Nota

Como consuelos consecutivos las notas
dieron a luz melodías
sin sonidos,
sin acústica,
sin compases
melodías.
Falsos pentagramas pretendían
apropiarse
de notas fugaces,
huérfanas de melodías,
de sonidos opacos,
sordos,
aunque sean de estridencias, supuestas.
No había música.
Solo notas agotadas.
Solo notas mudas.
Solo la ausencia de sonidos.
Alguien piensa
en algunas consonancias
en cadencias,
en unos silencios que generan
más silencios,
en unas melodías
que se silencian.
La música piensa al hombre.
La nota lo construye.

La melodía lo desarrolla.
El silencio,
lo piensa nuevamente.

Poemas

Daniel Del Percio*

Nota del Editor

Estos poemas pertenecen a una serie inédita del autor, quien gentilmente los ha cedido a nuestra revista.

-1-

¿dónde estás?

hay una patria de nieve en el cielo

yo soy el extranjero,
el fuego que envejece hasta regresar
a la semilla del árbol

no te preguntes por el mundo

la vida es solo música
en busca de su silencio

-2-

estoy a la intemperie

la lluvia ha muerto
y ha dado a luz
trinos

* Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Es docente de Literatura Italiana I en la USAL y Profesor Adjunto en las cátedras de Literatura Italiana y de Metodología de la Investigación Literaria en la Universidad Católica Argentina. Correo electrónico: Dh3.1416@yahoo.com.ar
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 235-236.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

aquí, estoy en mi casa

pobre de mí si no te escuchara
corazón

-3-

¿dónde estás?

sobre el árbol
crece el desierto
azul

dame la palabra del que se busca

mi respuesta duerme
en tu mano vacía

-4-

¿quién será aquél que sembrará mi corazón
en la tierra desconocida?

El Desierto

Adolfo Colombres*

Nota del Editor

Este relato formará parte de un nuevo libro que el autor tiene en preparación y que verá la luz a mediados de 2012. Nuestra revista lo presenta como adelanto exclusivo.

Hacia el final de una pesadilla que tuvo en uno de esos hoteles sin nombre de los valles, la sobresaltaba el mugido de la locomotora de un tren que hendía la oscuridad eterna, colmado de pasajeros que se marchaban al sur, abandonando sus caseríos desamparados. Ante el aviso repentino de que en él viajaba su madre, se incorporaba de la cama de un salto y corría hacia la estación en la que se había detenido. Se sumergió así en la multitud de siluetas que se conglomeraban en el andén, procurando reconocerla en ese tumulto o entre los rostros hieráticos que observaban la escena a través de los vidrios sucios de las ventanillas, apenas delineados por la luz pálida de los vagones. Despertó entonces en medio de la noche, agitada y al borde del terror. Al rato, rompió en llanto, desconsolada como una huérfana. Compadecida de ella, su bullente memoria la relevó de interpretar estas visiones, trasladándola en un instante hacia un desierto de sal, en la última tarde del milenio, cuando el mundo suspendía el aliento como si todo fuera a terminarse.

Con el permiso de Faustino, su amable anfitrión, se afanaba en convertir uno de sus conos de sal, junto a la larga hilera de piletas rectangulares, en la escultura de una niña, usando como modelo una foto que su madre le tomara poco antes de morir. Desde ya, no el cuerpo entero, sino tan solo el busto, con dos trenzas rematadas por una cinta celeste como detalle realista. Vio pasar entonces por el costado de la carretera a doña Modesta Calpanchay, la mujer de Faustino, llevando una carga de plantas leñosas sobre el lomo de Lázaro, un burro pardo al que contaba entre sus amigos entrañables, al igual que el Uriel, un perro flaco, puro cuero y de mirada triste, el que esta vez no la seguía.

* Narrador y ensayista. Se graduó en la Universidad de Buenos Aires (UBA) en Derecho y Ciencias Sociales. Realizó estudios de Filosofía, Literatura y Antropología. Correo electrónico: adcolombres@yahoo.es
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 237-242.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

Suspendió el trabajo y fue a su encuentro, pues era hora de volver a casa y prepararse para la solitaria despedida del milenio que había urdido. Al llegar junto a Modesta, se quitó los gruesos guantes que le prestara su marido para no arruinarse las manos, y caminó a su lado en silencio. Había comenzado a soplar el viento vespertino, llevándose las pocas palabras que ambas alcanzaron a pronunciar en esa ocasión, o sea, las más humildes y trilladas, pues las otras, las que se originan al mirar el mundo con afán de desentrañar sus secretos y llenan el pecho al pronunciarlas, se guardan para momentos especiales y, en verdad, no pertenecen a nadie en particular, tras haberse desgranado en millares de bocas que ya son polvo y hasta buscar refugio en amarillentas y quebradizas páginas de libros que las engañaron con su falsa promesa de inmortalidad.

Descansó media hora en su camastro y luego se lavó y vistió con su mejor ropa, como si fuera a asistir a una fiesta y no a un acto por demás excéntrico, cuyo sentido escapaba al sano entendimiento de sus anfitriones. Ella misma se sentía extraña con su vistoso saco de terciopelo color guinda, el que a pesar de los años de uso mantenía su nobleza. Antes de partir, Faustino le acercó un plato de latón con un suculento guiso de charqui de cordero y una rodaja de pan. Le prestó también un poncho de lana de llama, advirtiéndole que el frío sería intenso, algo que (ya) había podido experimentar en las noches anteriores, aunque sin exponerse demasiado a su inclemencia.

Cuando salió al camino, vio el resplandor blanco del desierto palpitar bajo un viento cargado de urticantes granos de arena, los que crujían bajo sus pies. El crepúsculo empezaba ya a ensangrentar el cielo, por encima de las montañas. El fuerte amor propio que experimentara momentos antes, por su disposición a encarar tal aventura, se fue desvaneciendo ante el acoso de esa soledad inmensa, y otra vez se sintió arrastrando su pobre pellejo como un perro callejero. Pero al neutralizar así este atisbo de vanidad, pudo comunicarse mejor con la historia íntima de aquella tierra, con las desdichas de quienes padecieron sus soles y sus hielos. Y no solo con los que mantenían aún su cuerpo erguido, sino también con las almas sin reposo, que habían olvidado la razón de su peregrinaje sin rumbo.

Encaramada ya en la plataforma que acondicionara sobre un gigantesco morro de sal para tener un mayor dominio del paisaje, clavó la vista en las cumbres que se alzaban en el horizonte, teñidas con unos tonos violetas y púrpuras nada excepcionales, como si se tratase de un atardecer cualquiera. Cuando estos tonos pálidos se diluyeron, absorbidos por las sombras negro azuladas de las

montañas, se sintió de pronto envuelta por el aura de lo sagrado. No temió entonces convocar a los nombres antiguos que flotaban en el aire, tanto a los que eran ya sonidos puros que se habían liberado de toda materia, como a los que sin haber completado aún el proceso se paseaban como espectros desarrapados por un desierto de tolares y pajonales secos. Estaba dispuesta a compartir con ellos esa noche mágica, que bien podía significar el advenimiento de la tan esperada hora de la resurrección, en que volverían a ser lo que fueron, ya para siempre y con felicidad plena, o al menos sin las abundantes miserias de esta tierra.

Concentró ahora sus sentidos en los últimos resplandores del milenio. Desde semejante atalaya, se sintió otra vez una diosa de una religión abolida, cuya mirada era capaz de separarse de sus ojos, en su afán de crear significados y repartirlos entre los seres y las cosas. Enfocaba el salar con su cámara y estudiaba en el visor los caprichos de las luces crepusculares, como si cada temblor o la más leve mutación del paisaje albergara grandes revelaciones. Las fotos que tomó no fueron muchas, pero sí, a su juicio, dignas de la exposición que proyectaba realizar, y, en especial, las del naufragio del último sol del milenio tras la cordillera.

Embarcada en tal fascinación no advirtió que ya se había instalado la noche, pues no restaba color alguno en el cielo y era el turno de los astros. Se preguntó dónde estaría Alción, a la que llamaban la estrella de las reencarnaciones, por la variedad de sus formas. De pronto, en la agitación de las sombras circundantes, alcanzó a percibir figuras indefinidas, e intuyó puños secos y vindicativos, cuencas vacías que la escrutaban de un modo insultante, como si ella fuese la culpable de sus males, y también otras cuencas tan llenas de humildad que ni siquiera la observaban, pues parecían volcarse hacia adentro, hacia la poca materia que les restaba, ya vecina a la redención piadosa de la nada. Aunque se había cubierto con el poncho, los estremecimientos del frío surcaban su médula, mezclándose con un oscuro temor que crecía traduciéndose en sonidos, en algo así como murmullos que le paralizaban el corazón. Volvió a sentir la fragilidad de su carne, a interrogarse sobre su identidad, y si alguien podía ser algo ante esa noche infinita, colmada de constelaciones cuyos nombres desconocía. Nada quedaba de la diosa olvidada de la tarde, y no sabía qué hacer con esos fantasmas, cómo mitigar sus tristezas o hallar al menos palabras que entibiaran su esperanza.

Como estaba helándose, se bajó de la plataforma para tumbarse sobre el morro de sal, para reducir así su exposición al viento. Bastó esta leve tregua para que su alma desertara del horror, guareciéndose otra vez en los enmarañados rincones de la infancia. En esta dulce deriva atravesó la barrera del milenio,

sin que ningún estallido alterara la gravitación del silencio ni el cielo le enviase señal alguna, indiferente a las pueriles divisiones que los hombres hacen del tiempo, partiéndolo en minutos y segundos, y no en miles y millones de años, como corresponde a la historia del universo.

Los fantasmas debieron dispersarse, desconsolados, pues desaparecieron, de pronto, las señales de su presencia. Sin preguntarse por este misterio, empezó a descender del morro con cuidado, alumbrándose con una linterna que antes no se atreviera a encender, por temor a lo que el haz de luz pudiera revelar. Caminó luego hacia la carretera, por la que ningún vehículo había transitado en esas horas, y una vez sobre ella redobló el ritmo de su marcha, como una manera de entrar en calor y no desvanecerse a causa del frío, en cuyo caso moriría congelada.

Pero al tomar la huella que conducía al caserío de Tres Pozos, una pequeña sombra se le aparejó, y no quiso encender la linterna para no deshacerla, y menos aún apelar a la estridencia de las palabras. Dejó nomás que la acompañase sin destinarle siquiera una mirada de soslayo, para no violar su intimidad. Nada tenía de amenazadora, desde que se parecía más a una niña tierna y triste que a un duende hostil. Y ella la tomó como si fuera una hija, sin temor alguno. Desapareció al acercarse al caserío, cuando Uriel, que la había estado esperando, salió a recibirla y ladró para avisar de su llegada. Tras desvestirse sin hacer ruido, se tumbó en su yacija, echándose encima todo abrigo que pudo encontrar, y apagó la vela de un soplido. Durmió luego como un leño, sin soñar nada.

En la mañana siguiente, decidió fotografiar al burro Lázaro como si fuera su hermano de infortunio y se dirigió al corral, donde lo encontró ramoneando unas briznas de paja, a las que el viento se hubiera llevado de no ser por el alto cerco de adobe. Al enfocarlo con la cámara, su ser se expandió hasta adquirir un peso abrumador, por lo que después de tomar su cuerpo entero lo partió en múltiples fragmentos, captando la resignación que brillaba en sus ojos, sus largas orejas erectas, cual si percibieran sonidos diferentes, su lomo curvado por las innumerables cargas y con costras de viejas heridas, sus cascos astillados por los eriales, incluso sus cuartos traseros con la cola inmóvil, que anulaban su presencia animal para acercarlo a la naturaleza insensible de un cuero seco. En algún momento, vencida, afirmó la frente en sus visibles costillas y lloró, sin saber exactamente por qué. El burro Lázaro debió pensar, de ser capaz su cabeza de semejante proeza, que esa dicha no estaba concebida para él, un despreciable cuadrúpedo.

Fue luego el turno de Uriel, el perro, lo que no resultó algo fácil ni tan emotivo, pues no dejaba de moverse, como si todo en la vida fuese juego, un correr detrás de las apariencias y bondades hasta que lo comiese la tierra. Pero en algún momento se aquietó, mirándola como si le preguntase a dónde quería llegar con eso. No eran ojos de alegría, sino de resignación, como si al fin entendiera su insignificancia, o sospechase que su materia no tardaría en disgregarse, algo que efectivamente ocurriría pocos días después, antes de que ella partiera rumbo a Casabindo. Pero ahí quedaron esas imágenes sólidas, despojadas, de falsa simpleza y con una luz especial, pues la había medido cuidadosamente con su fotómetro manual.

Por la tarde, volvió a las piletas con el propósito de terminar la escultura de la niña, que pensaba dejar a los salineros como un recuerdo de su paso, pero se encontró con que alguien la había desarmado, devolviendo al cono de sal su forma anterior. Se le estrujó el alma como si le hubieran arrebatado una amiga entrañable, y algo de verdad debía haber en esto, porque nada duele en vano: todo tiene su razón. Pero luego se preguntó si la magia del cambio de milenio no habría convertido esa tosca escultura inconclusa en la sombra que la acompañara en la noche anterior hasta el caserío, como una niña abandonada en busca de un hogar y un regazo materno.

Estremecida por este misterio regresó al caserío, donde ni Faustino ni Modesta pudieron darle una explicación. Las luces excepcionales de aquel atardecer, que teñía los adobes de la choza de un encendido tono cobrizo, la alentaron a poner en práctica una idea que venía alimentando desde su llegada: la de hacerle a Modesta un estudio fotográfico. Se lo propuso y ella rió, mostrando sus pocos dientes. Sin duda, esto le pareció descabellado, acaso una broma, pero al comprobar que hablaba en serio accedió, adosándose a la pared y exponiéndose ante la cámara sin temor ni coquetería alguna, pues lo único que hizo para mejorar su imagen fue cerrar la boca en un gesto de gran dignidad y sujetarse el pelo que el viento revolvía. Cuando le había tomado (ya) varias fotos, apareció Faustino con un Cristo de escayola al que le faltaban las manos y se lo entregó cuidadosamente a su mujer, quien lo apretó contra su pecho en un acto rebosante de piedad.

Ya el sol se había hundido por completo y las sombras se levantaban tambaleantes, como quien durmió de más, y bajo su amparo debió venir la niña, a la que ella no vio esa noche, pero otros sí, y llenaron el caserío de rumores dispares, que la presentaban como un ángel y también —porque nunca faltan

los que envenenan el juicio— como un espíritu maligno. En eso murió Uriel, el perro, vaya a saber de qué, y algunos vieron a la niña vestida de blanco y sin abrigo, indiferente al frío de la noche, abrazando ese pequeño cadáver sin mundo y llorando por las callejas desiertas, como si quisiera devolverle la vida. Hay quien dice que la acompañaba la música de un violín, aunque nadie vio al violinista, empezando por el hecho de que no quedaba en Tres Pozos quien tocase ese instrumento desde que murió Tomás Quipildor, un nombre que el viento aún lleva y trae, con el respeto que su arte merecía.

Abrumada por tantos decires, pues hasta mentaban que esa niña era hija suya y se ocultaba en la casa de Faustino durante el día, salió a buscarla con la linterna la noche anterior a su partida, y si bien escuchó un llanto misterioso, solo halló la sombra escurridiza de un hombre alto, corpulento y sin más cara que unas grandes gafas redondas de metal, que se alzó junto a un cerco de adobe como una amenaza. Estuvo a punto de pegar un grito, pero le volvió la espalda en silencio y echó a correr hasta quedarse sin resuello rumbo a la casa de Faustino, buscando la protección de su sensatez. Ese ha de ser el Valentín, un valentón que ya es finado, afirmó Modesta. Vino del sur a rebuscarse con la sal, y andaba con revólver, mirándonos con sus ojos torcidos, como si precisara defenderse de nosotros. Se alababa de su buena puntería, pero una tarde, estando machado, le disparó dos tiros al Uriel para demostrarlo, y no le acertó. El perrito movía la cola, burlándose de él. Debió venir enfermo, pues se fue muriendo aquí de a poco.

Se cubrió entonces con mantas y pellones y se refugió otra vez en el sueño, pero también allí fue a buscarla la niña. No llevaba ya al perro en brazos. Vestida como un ángel bajo los remolinos de polvo, indiferente al frío, alzó la mano a modo de despedida. Parecía llorar, aunque el tiempo no pasaba por ella.

El desierto es una enorme espera de algo indefinido, alcanzó a escribir en su cuaderno antes de que el salar se desvaneciera para siempre, como unos trazos de tiza bajo la lluvia.

Pueblo Sepia

Maridé Badano*

Nota del Editor

Este cuento inédito de la autora forma parte de un volumen titulado *Galería de Sombras* (Tercer Premio en el Concurso Nacional «Héctor Murena» de la Sociedad Argentina de Escritores), que incluye numerosos relatos, muchos de ellos premiados en concursos literarios municipales y nacionales.

…la sombra de un compás tendiéndose
sobre la esterilidad de la arena.
Rodó, Ariel.

Por eso llegamos hasta quinto grado nomás. El maestro de entonces, el nuestro, que era un hombre bastante joven, con una linda familia, una persona normal, ¿sabe señorita? como cualquiera de nosotros, un día, y a la vista de todo el pueblo, enloqueció.

Salió huyendo por el campo como si escapara de algo. Todavía me parece verlo corriendo por el campo, el saco de su traje marrón abierto y embolsado por el viento sur. No se detuvo. Y lo vimos desaparecer entre los pastizales, todos; los chicos, también. Cuando huyó el maestro, el pueblo lo esperó pensando que, de la locura, se vuelve y por qué no podría él volver algún día, ¿no?

Pero pasaron unos meses, un año y su mujer lo dio por muerto. Un día se vistió de luto, de la cabeza a los pies, y le puso a la hija un moño negro en la cabeza y al hijo un brazalete de seda negra. Fueron el comentario general por un tiempo, hasta que todos pensaron que, si la mujer —que era devota como madre y esposa— lo había enterrado, ¿por qué no dejarlo descansar en paz, nosotros también? No lo esperamos más y se pidió otro maestro a la Capital.

Tardaron en mandarlo, pero, de todas maneras, cuando llegó nadie quiso ir a la escuela. No era lo mismo que con el otro, el desaparecido, ¿sabe? Los que lo conocieron, porque a los de mi casa no nos dejaron conocerlo siquiera, dicen que era un poco amanerado, que usaba camisa rosa y esas cosas. Sabe

* Escritora, Licenciada en Filosofía y Secretaria Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: maria.badano@salvador.edu.ar
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 243-245.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

cómo es el pueblo. Si a alguno le entra una idea en la cabeza, no se la sacan ni a palos. La verdad, señorita, es que el reemplazante se empeñaba de veras en llevarnos a clase. Un día hasta organizó un festival. Fue casa por casa invitando a la gente, pero en la mía no entró: mi mamá se plantó en la puerta a recibirlo, todo con tal de que no lo viera mi papá, que desconfiaba de los maestros y de los curas. La gente se retrae, siempre es la misma, ya ve. Hoy, sin ir más lejos, cuarenta años después.

Algunos volvieron a la escuela. Entre ellos, mi primo, que hoy es dentista en la Capital, pero le costó una pelea con mi tío. Como mi papá, mi tío pensaba que el maestro no le iba a enseñar nada bueno, pero mi primo, que era testarudo, se enfrentó a él diciéndole que el nuevo maestro sabía mucho, que no quería ser burro como nosotros y todas esas cosas que se dicen para convencer a otro. Así fue, ¿sabe señorita?, al final, mi primo continuó yendo a la escuela y, por eso mismo, durante años tuvo prohibida la entrada en la casa, no fuera cosa de que nos contagiara su obstinación y nosotros decidiéramos imitarlo, hasta que papá se enfermó de la cabeza y se le mezclaban las ideas, el pasado y el presente se le hacían uno y no estaba seguro ni de cómo se llamaba.

Para entonces, nosotros seguíamos sin estudiar y se nos había hecho una costumbre. A esa altura, ya estábamos crecidos para empezar de nuevo; pero mi primo sí, él no paró hasta ser dentista. Después del primer reemplazante, creo que vinieron otros a nuestra escuela. Pero todos, con poca suerte. Hicieron todo lo posible. Uno ofreció merienda a media mañana para los chicos que vivían lejos y venían sin desayunar, decía, pero el pueblo no picó el anzuelo. Es un pueblo fuerte el nuestro, no se deja convencer tan fácil. Al principio fueron algunos chicos, pero al tiempo, como pasa siempre por aquí, se unieron al resto que se empeñaba en no ir a la escuela.

Y llegaron otros maestros, hasta hubo una maestra. Pero como era jovencita y linda se pensó que no debía saber nada, como las chiquilinas, ¿vio? que solo se meten en líos porque justamente no saben nada.

Por eso le cuento, señorita, que a usted no le va a ser sencillo que la gente le mande los chicos a la escuela, si bien a usted se la ve seria y entendida. Perdone si la aburrí con tanta charla, pero es que usted me cae en gracia, ¿sabe?

Le agradecí la molestia que se había tomado en contarme la historia de su vida y la de tantos más. La vi levantarse de la silla donde se había apoltronado como una gallina, para hablar cómodamente.

Me levanté al verla decidida a irse. Nos dimos la mano, y sentí una mano flácida que apenas apretaba la mía, como al pasar. Esa costumbre de campo, pensé. Llegó hasta la puerta de la escuela, y salió a la calle polvorienta, para unirse al sepia del paisaje.

Acomodé las sillas, los bancos, las flores que había cortado para el jarrón del escritorio, con el ánimo de hacer más placentera mi mañana en ese pueblo donde los pocos alumnos la miran a una como si no estuviera allí. Guardé la lata de galletas que siempre llevaba con la ilusión de que algún día una bandada de chicos llegara a vaciarla. Barrí el piso del aula que siempre se cubría de polvo, porque el viento sur no paraba de soplar, y cerré la puerta de la escuela hasta la mañana siguiente.

De vuelta en casa, por el camino de las afueras del pueblo, que lindaba con el campo abierto y verde, como un mar de esperanza, movido por el viento sur, me detuve un momento. Pensé que ese era el lugar donde el maestro había desaparecido, hacia lo desconocido, con su saco embolsando ráfagas de viento, sus ágiles pies y su carrera desordenada.

Sentí ganas de dejar el bolso con mis libros, el sacón de lana y hasta mis zapatos, y correr por el campo dejando atrás mis mediocres ambiciones, el silencio del pueblo en sepia y todo el polvo.

La inmensidad me atraía, y me envolvía, con un llamado irresistible.

El cambio

Nicolás D'Andrade*

Nota de Editor

Presentamos este relato de un alumno de la carrera de Letras, a quien acompañamos en su inicio en la creación literaria.

No sé cuántos más podré, ni cuántos fueron ya, hasta el día de hoy. Tal vez fueron diez mil, como pueden haber sido cuatro mil. Hoy es la quincuagésima vez que decido dejar de fumar, y espero que sea la última. Quiero prometer que este será mi último y quizás el más preciado de los cigarrillos que fumaré. Los nervios bailan, drogados de frenesí, en mi cuerpo. Los pulmones se quedan sin aire y se agotan. Y por más que desee hacer otra actividad como, quizás, comer, practicar algún deporte, estoy seguro de que no encontraré ninguna ocupación que tome tanto tiempo de mi vida como el fumar.

Trabajé por más de dos años, en una oficina, sin gastar un peso de lo que cobraba, y viví en casa de mis padres, a lo largo de ese tiempo. Aunque no estoy muy orgulloso de estar viviendo con ellos a los treinta y cinco años, sigue siendo fabuloso. Logré conseguir ahorrar, en los últimos dos años, suficiente dinero para pagar unas vacaciones de un mes en unas playas lejanas de Costa Rica.

Hoy me encuentro en el hotel, sentado en la cama, escribiendo en unas pocas hojas de papel amarillento que traje de casa. Sin duda, esas hojas se remontaban a la época cuando mamá iba a la escuela, de allí el color. Me propuse a escribir mis experiencias sobre cómo dejar de fumar y sobre cuán placentero podía ser. El problema era que tuve que intentar dejar de fumar por diecisiete años, para poder escribir el libro que nunca se escribió. Imaginé que podría ser algo interesante y, a la vez, retrospectivo. De la misma manera, sufrí mucho al evocar las discusiones con mis padres. Escribo unas palabras y duermo una siesta; me despierto y veo esas hojas de papel sobre mi pecho desnudo en la cama para

* Estudiante de segundo año en la Licenciatura en Letras de la Universidad del Salvador y Corrector Asistente de la revista *Gramma*. Correo electrónico: nico.dandrade@gmail.com

Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 246-250.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

uno. Obviamente, nadie, en Costa Rica, estaba tan loco como para pagar un hotel y, encima, ir solo.

Esta siesta, que recién tomé, fue mejor que la anterior. Duró unas dos horas. Me desperté y me levanté, las hojas cayeron en la cama, y una de ellas se deslizó por el borde entre el colchón y la pared pintada de un color claro como la piel de una cebolla rosada que, francamente, asqueaba. No estaba del todo despabilado como para ir por ella. Caminé descalzo, sobre la alfombra mullida, hasta el espejo de un metro y medio que estaba sobre la pared, frente a mí. Me miré en él. Las ojeras que colgaban de mis ojos me recordaban a mis amigos cuando hacían *bungee-jumping*. Esto se debía a que había dejado de fumar y no a que había fumado por diecisiete años, pensé, pero me reí, pues ni yo podía creer en tal absurdo pensamiento. Todo se debía a esos cigarros: irritantes, desalmados y crueles cigarros, a esos placenteros cigarros, y a ese exorbitante gusto a nicotina que excitaba mis papilas gustativas diariamente. Fui al baño y me lavé la cara. Volví a la cama y busqué esa hoja que se encontraba en el piso, debajo de ella. Miré los renglones e imaginé que eran varios *puchos* apilados en líneas grisáceas, delimitados por la tinta azul. No escribí nada.

Esta condenada promesa que hice de escribir sobre el dolor más intenso de dejar de fumar me jeringuea día a día. ¿A quién engaño? Pasaron dos días desde que estoy en Costa Rica y lo único que quiero es fumar uno. Sentir esa almohadilla entre mis resecos y rojizos labios, e intentar no mojar el cigarrillo con saliva es lo que más anhelo. Dos días encerrado aquí dentro. Podría salir. Iré a la playa.

Volví, tomé dos *shots* de vodka y no me embriagué, aunque yo creía que mi resistencia alcohólica era parecida a la de un niño de doce años. Vi una mujer en la arena que encantó mis ojos. Era la suma de todos los colores primarios y de todos los colores del mundo, pero que no se convertían en un marrón oscuro, como la profesora de jardín de infantes había explicado, ni en un alma deshecha, sino que se mezclaban y emergían en un nuevo color: uno que contenía todo lo bueno de todos los colores. No recuerdo sus ojos, no recuerdo su cabello, no recuerdo el color de su bikini, ni el de sus sandalias, ni el de su bolso. Solo sé que ella estaba allí y yo también.

Ya van tres días que no fumo. Quiero salir de este hotel y descubrir el mundo. Tengo miedo de salir y encontrar un kiosco, o a un vendedor con cigarrillos, o a alguien que esté fumando. Estoy aterrado de ver otras personas fumando y que esto pueda inducirme a fumar nuevamente. Quiero dejar este peso, quiero dejar de inspirar y espirar un aire con restos de humo. Quiero toser porque me atraganté comiendo rápido y no porque caminé dos cuadras y el oxígeno es insuficiente en mis pulmones. ¡Qué lo parió! ¡No aguanto más! Aborrezco el hotel, será mejor que salga de aquí.

La vi de nuevo. Y esta vez sí recuerdo el color de su cabello, y el de sus sandalias, y el de su bikini, y el de sus uñas, y el extenso de sus pestañas; como, también, el color dentro del fondo de color que tenían sus ojos. Recuerdo su bolso de playa, que honestamente, podría llevar ladrillos allí dentro. Recuerdo el lugar donde están las marcas en forma recta, que el sol y sus anteriores bikinis dejaron cuando, acaso, se acostó a tomar sol. Aún así, sigo pensando en fumar. Sigo quejándome, pero de alguna forma ya llegué a los seis días. Mañana será una semana. Mañana es sábado.

Hoy saldré de noche. Iré a un boliche muy conocido, donde la gente baila salsa y música electrónica. Según el muchacho que me ayudó a subir el bolso a mi habitación el primer día, el lugar es muy famoso. Él también fuma, y es que lo he visto en la parte trasera del edificio del hotel fumando con sus compañeros. Es tan solo un muchacho, y me recuerda a mí cuando empecé con esta mugrosa basura. Yo, únicamente, quería que esa chica me mirara, quería sentirme grande, quería sentirme importante, y ahora me siento pequeño, enfermo, débil e ínfimo. No conseguí que me mirara, pero sí conseguí un vicio. Recordar la adolescencia es el peor daño que puedo hacerle a mi alma.

Bailé con todo el mundo. Bailé con mujeres, y hasta con un hombre o eso creo que era. No me importó, solo quería divertirme. Solo quería bailar. Solo quería olvidarme de ese rollito de papel con nicotina y tabaco. Y así lo hice, me olvidé de él y la conocí a ella. Así es, conocí a la mujer que había estado viendo en la playa. Su nombre era Ignacia. Me dejó pasmado, pero no de miedo, sino de alegría. Su cabello era rizado con puntas negras y doradas; era costarricense. Su tonada me hizo sonreír más de una vez, y ella se dio

cuenta. No se enojó. Hasta se rió de mi dialecto, y me preguntó qué se sentía. A mí no me importó en lo más mínimo. A ella tampoco. Escribió su número de teléfono en un papel que me había servido de posavasos, minutos antes, para mi bebida, y lo guardé en algún lugar del pantalón. El color de su piel se asemejaba al de un cedro, intenso y salvaje, mientras que sus blancos y bien lavados dientes contrastaban con su rostro. ¡Qué bello rostro! Llevaba puesto un vestido ligero de diversos motivos que dispersaban las miradas del lugar y las atrapaba en un solo instante, en un solo momento, y las dirigía a sus curvas irracionales, erróneas, espectacularmente sensuales y humanas, dignas de una mujer latina. Le invité unos tragos, pero me dijo que no bebía alcohol, ni que tampoco fumaba. Tal vez, fue una señal, pues no lo sé; tampoco me importó. Bailé con ella y tomamos una gaseosa en la barra. Supongo que se divirtió, porque sus dientes salieron a modelar sobre sus fibrosas encías con mucho agrado y sin miedo, varias veces. Su mirada me perseguía, y sus rodillas, mientras estaba sentada, disparaban a las mías como el cañón de un cazador forma una línea recta hacia el núcleo de su presa. ¿Era yo su presa o era ella la mía?

Volví a las seis de la mañana y el muchacho del hotel estaba ahí afuera fumando. Le dije que hay cosas más bellas en el mundo que un humo gris y un mal aliento ahuyentador de bestias femeninas. El chico sonrió y tiró el *pucho*. Lo pisó y se apagó.

Una semana y media pasó ya. No fumo hace una semana y media, y hoy iré a bailar nuevamente. Ya me vestí, ya me perfumé el cuerpo, como indican los maestros: sobre las grandes arterias para que el espesor de la esencia se esparza sobre mí. Pero hoy no bailaré con mujeres, ni con hombres. Hoy bailaré con ella. Está aquí a mi lado, arreglando esos obstinados rulos, mientras yo escribo y borro, escribo y borro, escribo, repito y borro en este pedazo de papel. Me equivoco una y otra vez, porque esta dulce mujer está semidesnuda mirándose al espejo y yo me distraigo. El cigarrillo está lejos de mí, y allí se quedará.

Puedo ir a bailar, volver y seguir estando con ella, y nada cambiará. Yo seguiré siendo el mismo, y ella seguirá siendo quién es. No conozco más que su nombre: Ignacia.

Un día más, y sigo contando. Esto se está poniendo divertido. Dejar de fumar fue, definitivamente y lejos, lo mejor que he dejado de hacer en mi vida o lo mejor que he hecho en mi vida. La peor decisión fue empezar. Hoy miro hacia atrás y veo una obsesión y una adicción. Una locura, una demencia. Mi avión saldrá en unas horas y volveré a casa sabiendo que no fumaré más.

Y hoy: no sé cuánto más podré, ni cuántas veces habrán sido ya hasta el día de hoy. Tal vez fueron diez mil, como pueden haber sido cuatro mil. Hoy es la quincuagésima vez que solo le quiero dar un beso y termino haciéndole el amor. Quiero prometer que esta será la última vez que lo haremos, y la más preciada vez que lo haga. Los nervios bailan, drogados de frenesí, en mi cuerpo. Los pulmones se quedan sin aire y se agotan. Y por más que desee dejar de acariciarla, como mirar las marcas de sus anteriores bikinis con el fuerte sol dejando sus huellas sobre su columna, estoy seguro de que no encontraré otra ocupación que tome tanto tiempo de mi vida como el amor.

Tercer Encuentro: ¿Se Puede Hablar de Poesía Regional en Argentina?

Literatura y Región

Enrique Solinas*

El propio término «región» es de naturaleza imprecisa y se aplica a ámbitos diferentes. Circunscripto al campo literario, refiere a aquella producción realizada en una nación. Así, mientras que esta comprendería a todas aquellas manifestaciones originadas en el interior de un país, una literatura regional se circunscribiría a los límites de un área más pequeña, como podría ser la «del NOA» o de «La Pampa».

Desde hace tiempo, se ha venido demandando una mayor visibilidad de la elaboración propia de cada provincia, tanto en su vida cultural como en los programas educativos. Tal vez esto se deba a que estas encuentran pocos focos de difusión ante una mayor que niega diferencias y particularidades zonales. Al mismo tiempo, la literatura regional es reivindicada por quienes consideran que la globalización amenaza con aniquilar las particularidades culturales, y entienden que la potenciación de las expresiones localistas pueden ayudar a conservar los rasgos identitarios ante ese proceso homogeneizante de la globalización cultural.

Hay quienes califican a este tipo de expresión como una manifestación menor, que no ha logrado trascender sus propios límites por aferrarse a su color local, e impide una lectura universal de su expresión. Lo cierto es que hoy podemos ver en ella una literatura de resistencia que, poco a poco, sale del margen en el que fue encasillada para ocupar el centro de la escena humanística-contemporánea.

* Poeta y Licenciado en Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA). Desde 1989, colabora con publicaciones de Argentina y del exterior, es docente y forma parte de grupos de investigación (CONICET). Correo electrónico: enriquesolinas@hotmail.com

Gramma, XXII, 48 (2011), p. 253.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

La Diversidad en la Integración

Santiago Sylvester*

El título de este trabajo propone dos términos complementarios:

«Diversidad, que es un hecho»

«Integración, que es un proyecto»

Hay que decir que ambas cosas se han ido reformulando de manera continua a través del tiempo, porque lógicamente ninguna es nueva, aunque ahora hayamos tomado conciencia de ellas y se hayan hecho más agudas, y por lo tanto, más actuales.

En la región del Noroeste, que es la mía, hubo sucesivas diversidades e integraciones, algunas preexistentes a la conformación de las provincias, incluso de los países, porque ya existían con características propias (algunas de las cuales subsisten hasta hoy), antes del descubrimiento de América. Y es probable que lo mismo se repita en muchos lugares de Latinoamérica.

La región amplia, supranacional, estuvo delimitada por el Imperio Incaico. Yo solo consignaré sobre el período precolombino que la integración, además de política, estuvo configurada por un cúmulo de costumbres, artesanías, creencias, música, gastronomía, formas de la diversión y del aburrimiento, y por la difusión del quechua que sirvió de «lingua franca», del mismo modo que el latín sirvió en Europa durante siglos. En el período incaico existió gran diversidad lingüística, pero el quechua era la lengua del comercio y la política; y dejó una base lingüística que perdura hasta hoy. Yo siempre digo que en el norte argentino hablamos quechua sin saberlo, por la gran cantidad de palabras de ese idioma que están incrustadas en el español.

He señalado entre los elementos que integran una identidad regional algunas cosas que pueden parecer accesorias, como las artesanías, la música o la gastronomía; quiero recordar que Eliot, en sus «Notas para la definición de la cultura», dice que una prueba de la decadencia de Inglaterra es la indiferencia

---

* Poeta y ensayista salteño. Ha recibido numerosos premios, entre ellos, del Fondo Nacional de las Artes; Nacional de Poesía; y Gran Premio Internacional Jorge Luis Borges. En España, el premio Ignacio Aldecoa (cuentos), y el Jaime Gil de Biedma (poesía).
Correo electrónico: santiagosylvester@gmail.com
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 254-262.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

inglesa por la cocina. Una indiferencia que al parecer es proverbial y antigua, puesto que Thomas De Quincey recoge el comentario de un francés que pasó por Londres a comienzos del siglo XIX; aquel viajero no acababa de entender cómo una sociedad podía tener cincuenta y nueve religiones y una sola salsa. En el Norte, aquel francés no se hubiera asombrado por la falta de comidas regionales: hay una verdadera cultura gastronómica, especialmente la cultura del maíz que, además de su propia variedad de cocina, tuvo hasta una bebida sagrada que, ya sin el aspecto sacramental, se sigue fabricando hasta hoy: me refiero a la chicha.

La integración preexistente, y el hecho de que se haya mantenido la región cultural hasta hoy, me parece fundamental, porque la formación de una cultura, es algo que muy difícilmente se pueda conseguir a puro proyecto. No digo que sea imposible, pero sí señalo una extrema dificultad en lograr, a partir de un plan deliberado, la creación de una región, en la que cuajen los distintos elementos que la integran. De modo que la existencia de esta región es algo que debemos agradecer y cuidar.

El planteo de la diversidad en la integración toca de lleno el tema de la identidad; y me remite a la conversación que tuve hace algunos años, en Madrid, con el novelista español José Avello. Se asombraba mi amigo de la persistencia argentina, sobre todo porteña, en preguntarse por su identidad: obsesión por el origen, por saber quiénes somos, qué hacemos aquí, y qué explicación daremos a nuestros triunfos y fracasos. Es un asunto que, como se sabe, ha ocupado extensamente el pensamiento nacional; se han organizado simposios sobre el tema, se han escrito libros, monografías y se han elaborado teorías especiales para explicar en qué consiste ser argentino. Borges ha ido por el atajo y ha opinado que ser argentino es un acto de fe.

Tal vez convenga recordar que la palabra «argentina», referida a nuestro país, proviene de un poema y de un equívoco. El poema es *Argentina y conquista del Río de la Plata, con otros acaescimientos de los Reynos del Perú, Tucumán y estado del Brasil*, de Martín del Barco Centenera, un arcediano nacido en Logrosán, que escribió este poema a modo de crónica imaginativa, y muchas veces embustera, para deslumbrar a sus compatriotas contándoles lo que vio en su viaje por estas tierras. Y el equívoco está en que, como se sabe, *argentum*, en latín, significa plata; y las minas de plata a las que hace mención la denominación están al norte, en lo que nunca fue estrictamente Argentina, y ahora es Bolivia. Basándonos en estos datos, no es casual que una de nuestras preguntas reiteradas

sea precisamente por la identidad. Sin embargo, mi amigo español llegaba a una conclusión distinta: si los argentinos —decía— supieran cuán distintos y particulares resultan vistos desde fuera, se dejarían de fastidiar con su obsesiva pregunta por la identidad.

Por supuesto, esta es una pregunta que se seguirá haciendo, pero la opinión de Avello apunta a algo revelador: la identidad está dada, en gran medida, por la mirada del otro. Es decir, el reconocimiento ajeno a la identidad propia resulta, al menos, tranquilizador respecto de esta cuestión. No digo que calme la angustia acerca de qué haremos con nosotros mismos, pero, por lo menos, nos trae el alivio de comprobar que alguien sabe que existimos, y que somos reconocibles.

Pero tomo un aspecto más cercano y más concreto de este asunto. Me referiré rápidamente a la región que me implica, el noroeste argentino, y sobre todo a mi área de conocimiento, que es la literatura.

Durante muchos años, en Argentina ha existido, y todavía perdura, la conciencia de que, ante un poema, un cuadro, una expresión artística determinada que reuniera ciertos elementos, se estaba ante una obra del noroeste; que era como decir, ante un producto regional. La pregunta consiguiente es: ¿qué se veía para llegar a una conclusión como esa? O dicho de otro modo: ¿cuáles eran los elementos constitutivos de esa experiencia artística para que sea reconocida como norteña? Yo diría que básicamente dos: descripción del paisaje rural y celebración de lo que en él se da: fauna, flora, trabajos, sabiduría popular, tipos humanos, etc. Estos han sido los elementos específicos que, tanto para las manifestaciones folklóricas, como para la llamada literatura culta, han ayudado a caracterizar la producción regional.

Sin embargo, conviene preguntarse si siempre ha sido así, y sobre todo si continúa siendo hasta hoy. La pregunta no es mera curiosidad histórica, sino que indaga por el núcleo del asunto: por la identidad, por cómo se configura, por qué elementos se incorporan y qué elementos se abandonan en el transcurso histórico de una comunidad. En el fondo, esta pregunta procura descubrir la tradición de un pueblo.

Me parece importante recordar que la palabra tradición significa etimológicamente entrega. *Traditio*, del latín, entrega. La tradición es, pues, la entrega histórica que una generación, o una sucesión de generaciones, hace a la generación presente. Se trata, desde luego, de una entrega en bloque: un conjunto complejo, como un material de arrastre formado por modos,

costumbres, rituales, acontecimientos, memoria y trabajos realizados. En esa entrega vienen, como no podía ser de otro modo, cosas útiles e inútiles, cosas que sirvieron para un momento determinado y que resultan inviables en otro, y también llegan las bases más sólidas sobre las que se construye la permanencia necesaria de un grupo humano. Desconocer la tradición, puede ser suicida; y respetarla a rajatabla, estéril. El problema, como siempre, es qué uso se hace de los dones recibidos. Albert Camus tiene una frase que, citada de memoria, y repitiendo un conocido formato, viene a decir que la tradición es algo demasiado importante como para dejarla en manos de los tradicionalistas. Además de la ironía, la frase apunta a una distinción tajante: la tradición, en manos de un tradicionalista, es un cuerpo muerto, un lastre que tiende a inmovilizar; mientras que, con una visión activa, la tradición sirve para trabajar con ella, hacerla útil y darle continuidad. La tradición, en manos de un tradicionalista, termina siendo un decorado, pomposo y no exento de belleza, pero sin vida adentro, habitada por sombras y fantasmas. Mientras que concebida con una intención de progreso, sirve para la vida actual. Entiendo que la diferencia se basa en el lugar en el que nos situemos: el tradicionalista está instalado en el pasado, y desde allí concibe la realidad actual; el progresista se sitúa en el presente y, desde aquí, analiza y selecciona aspectos del pasado. La consecuencia de una actitud y otra tiene rasgos radicalmente distintos: uno, recibe el bloque tradicional sin retaceos ni inventario previo; el otro analiza la entrega, discierne sobre el contenido y elige finalmente lo que le conviene. Para uno, la tradición adquiere un sesgo peligrosamente sacramental, la mira con veneración y suspende todo juicio sobre ella, como no sea la aceptación a libro cerrado; y el otro se permite la libertad de optar.

En este sentido, quisiera decir que los grandes hitos de la literatura del norte han estado marcados por una mirada atenta a la tradición, pero también al viento de la época; y esto ha permitido sumar a la realidad norteña, en esos momentos de más creatividad e importancia objetiva, una comprensión abierta del mundo. Un breve repaso por algunos de ellos nos permitirá, a través de los ejemplos, analizar sus contenidos.

Hay un primer período de consolidación de la literatura del norte que está marcado por la poesía de Joaquín Castellanos y la prosa de Joaquín V. González, entre otros. Es el de fines del siglo xix: Castellanos nació en 1861 y González en 1863; y en ese momento la región no es prioritaria para la literatura. Aun cuando *Mis montañas*, de González, y un largo poema de Castellanos, *Tierra*

madre, se refieren específicamente a la región, el decorado de fondo es el romanticismo decimonónico. Sin embargo, sirvieron de fuertes antecedentes para que viniese poco después un grupo de escritores que se dedicaron, ya de un modo deliberado, a ocuparse de ella.

El primero de estos fue Juan Carlos Dávalos; y poco después llegó su cuñado Daniel Ovejero, que era unos años menor. Dávalos nació en 1887 y Ovejero en 1894. Ambos tratan la región y lo que en ella acontece de un modo deliberado y casi excluyente: se dan cuenta de que tiene suficiente prestigio como para darle jerarquía literaria; son los que por primera vez abordan los temas populares y territoriales. Esto ya lo había hecho, por supuesto, la poesía anónima y popular: señaladamente, la copla, que tiene un protagonismo impresionante en las recopilaciones de Juan Alfonso Carrizo, Orestes Di Lullo, etc. Pero en la literatura más elaborada, Dávalos, y luego Ovejero y Ricardo Rojas, son los primeros que se ocupan sistemáticamente de la zona.

El caso de Dávalos resulta sugerente porque se trata de un poeta que no vio, ni le interesó ver, la literatura de su contemporaneidad. No olvidemos que a principios del siglo XX hizo eclosión el movimiento literario que se conoce como vanguardia: el dadaísmo, el surrealismo, el ultraísmo, la incorporación del inconsciente, de la libre asociación, y la ruptura formal. En Argentina también este movimiento, «la belleza convulsa», como la nominó Breton, tuvo representantes importantes: Borges y su generación, y un poco antes Ricardo Güiraldes que había publicado poesía vanguardista, muy afincada en su momento. Dávalos no atendió a su época, mas bien la ignoró por sistema: estuvo formalmente asido al pasado, a la poesía española del siglo XIX, al siglo de oro, e incluso a poetas anteriores, como Manrique y el Marqués de Santillana. Incluso dejó escrita su protesta en 1917: «Y si el público argentino entiende a ciertos provincianos que suelen pensar en francés, aunque versifiquen en español, ¿por qué ese público no le ha de entender a un provinciano que piensa en salteño y escribe en español?» Con la socarronería que usaba Dávalos, me parece ver que «esos ciertos provincianos» (de actitud provinciana, en realidad) eran los poetas rioplatenses, con su deslumbramiento un poco *snob* por todo lo que llega de afuera.

Ovejero, en cambio, tuvo una predisposición distinta, más abierta que su cuñado, hacia la época que le tocó vivir. Seguramente influyó su vida en Buenos Aires, fue buen abogado allí y Profesor de la Facultad de Derecho; dejó en su correspondencia una atención bastante fuerte a la literatura europea de

ese tiempo: ahí están las cartas que se escribieron con Teodoro Sánchez de Bustamante, publicadas por la Universidad de Jujuy, en las que considera con nostalgia a la cultura europea y llega a lamentarse de vivir en un país donde, dice, lo más importante son las vacas. Lo expresa con más crudeza en *El arte de envejecer*: «…resulta una verdadera tragedia tener que vivir en un país de vacunos estúpidos, sórdidos e ignorantes». Pero también es cierto (literariamente más cierto todavía) que Ovejero no incorporó en su literatura los aportes europeos (formales) de la época.

Y, sin embargo, hay un hecho fundamental, que no es posible soslayar: cuando Dávalos y Ovejero empezaron a escribir, en Latinoamérica había comenzado a desarrollarse, años antes, un movimiento que tuvo amplia difusión y exponentes extraordinarios: la «literatura de la tierra». Se trataba, en un principio, de una corriente de nacionalismo romántico, que rápidamente se ramificó en varias direcciones, que se especializó en dar cuenta de la temática local, con fuerte presencia de lo rural. Desde México a la Patagonia se implantó la necesidad de dar testimonio, y estos escritores se incorporaron de una manera natural a esa corriente. De modo que, si bien en lo formal prescindieron del entorno mundial, no hicieron lo mismo en cuanto a los contenidos: los asuntos que fueron obsesión de estos autores eran los propios de buena parte del continente americano. Un repaso rápido nos recuerda a José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Mariano Azuela, y ya en la Argentina a Roberto J. Payró, Benito Lynch, Horacio Quiroga, Mateo Booz, Alfredo Bufano, Adán Quiroga, Carlos B. Quiroga, Ricardo Güiraldes y, específicamente en Salta, a Federico Gauffin.

La «literatura de la tierra» tuvo presencia definitiva en la conformación cultural de los años siguientes. Recordemos que el grupo *La Carpa* nació, por los años 40, con el propósito explícito de celebrar el paisaje, el hombre en su hábitat, y de dar testimonio de la región, eludiendo el folclorismo. (Esto es casi un extracto de su manifiesto). Los poetas de *La Carpa*, y otros poetas que no integraron este grupo, pero que se adhirieron a sus propuestas, sí estuvieron, contrariamente a la actitud de Dávalos, atentos a las renovaciones formales de su época. La influencia de Neruda, Vallejo, la generación española del '27 y, en general, los aportes de la poesía de vanguardia, estuvieron presentes de distinto modo en todos ellos. Además, este grupo nació, significativamente, con una intención que no se limitaba a lo local, sino que abarcaba la región. Su importancia consistió, no solo en el valor literario de buena parte de sus integrantes, sino en el hecho inédito hasta entonces de que un conjunto de

escritores, por primera vez, y como base de su programa literario, dijo «somos una región». Sería necesario agregar que, hasta hoy, es el único grupo del país que abarcó programáticamente toda una región, lo que no ocurrió en ninguna otra zona, ni volvió a ocurrir en el Norte.

La adscripción evidente a la «literatura de la tierra», más la eclosión extraordinaria del folklore por esas fechas, fue determinante para que ocurriera ese fenómeno que señalé al comienzo: la identificación de un tipo de expresión (celebrante y referida al paisaje) como literatura arquetípica de esa región. Esto, desde luego, solo fue posible con el aporte de varias circunstancias; señalo dos: la calidad indudable de esos escritores y la necesidad social de los asuntos que trataban. La literatura que escribían fue recibida como algo con lo que era posible identificarse; es decir que, además de haber sido en muchos casos ejemplo de literatura (poesía) social, también fue una poesía que cumplió un papel importante en la sociedad.

La creación literaria posterior viró hacia otros rumbos. Creo, sin embargo, que *La Carpa* (con algunos otros grupos de distinta importancia, como *Tarja* y *Calíbar*), marcó un antes y un después en la literatura del Norte; y en buena medida, a partir de entonces, se escribió bajo esa estética que delimitaba el terreno, e incluso los que escribieron «en contra» de esa estética tuvieron que tenerla en cuenta para avanzar en la dirección que buscaban. No creo que la literatura se haya desligado del entorno, mas bien es evidente que éste se modificó, la vida cambió en la ciudad chica, y tenía que generar otros resultados. En primer lugar, hay menos proximidad rural, las tareas del campo son más técnicas y desprovistas de mística; y, por otra parte, los problemas generales de la gente, hoy por hoy (y desde hace varios años), son urbanos; todo ello ha tenido lógica consecuencia en la cultura local. Es decir, las ciudades han crecido.

Volviendo al comienzo, diría que si algo caracteriza al momento actual es precisamente la diversidad. Es el hecho más visible, y en cualquier lugar. Pero también me parece evidente otro hecho fundamental, que la propia época diversa está creando: la fusión, eso que se designa como integración. La época es integradora de variantes y diferencias: son dos caras de la misma moneda. Las minorías tienen conciencia de su presencia social y de su valor, y reclaman el lugar que les toca en el tablero. Y este hecho, el de la autoconciencia, y el reclamo consiguiente, forman parte también del hoy. Por eso creo que hablar de diversidad e integración expone uno de los proyectos de la actualidad, y en los debates consecuentes no se suele discutir su importancia sino, en todo caso, cómo conseguirlo.

Lo que en todo caso me parece una alarma actual, es la forma a veces arrolladora de la integración, que no incluye una cultura como dato de interés, de verdadero aporte, sino como parte de la cultura de masas, lista para ser mostrada en una decoración más o menos frívola y televisiva. Es una aplanadora que también pertenece a la época, y las regiones de cultura arraigada, como el Norte, tienen que tener, a pesar de su fortaleza siempre relativa, una respuesta para no desaparecer en el gran magma, o quedar como muestra insulsa para solaz de alguien cuya cara no veremos nunca.

Cómo hacer esa integración de modo que no desaparezcan los aspectos fundamentales de la diversidad, me parece que es el núcleo del proyecto contemporáneo.

Se puede ver que la identidad cultural en nuestra región, y posiblemente en cualquier otra, es algo que se ha ido trastocando, no solo por el devenir, sino también por la movilidad de quienes la conforman. La identidad de algo o de alguien no está fijada de una vez para siempre, está en gestación. Y si vuelvo al tema, es porque de ella salen los elementos diversos que hay que integrar. La identidad no *es*, sino que *se está haciendo*; es un largo proceso y, como tal, no nos permite confiar solamente en lo que ya está hecho; tenemos que tomarnos el trabajo de seguir haciéndolo. Porque el problema por resolver es, siempre, el presente; que es como decir, el problema de siempre es cómo haremos nuestra tarea. Sobre el pasado ya existe «cosa juzgada»: ya tenemos opinión, ya está hecho y, a lo sumo, cada cual lo maquilla a su gusto. El futuro, por su parte, no existe sino como proyecto que se disputa hoy. Mientras que el presente se mueve, no tiene orillas fijas, nos presenta todo mezclado, tenemos que ser nosotros quienes separemos lo válido de lo desechable, y, para más complicaciones, tenemos que hacerlo todo el tiempo.

Cuál es, pues, la identidad actual de la cultura del Norte, y por lo tanto qué diversidad debemos integrar, es una pregunta que puede tener una respuesta tentativa y arbitraria. Contamos, sin embargo, con algunos datos sólidos: las obras de los escritores y grupos que he venido nombrando más los que no he nombrado, las artesanías, que tienen cada vez más interés y difusión, la gastronomía, que se ha conservado con una calidad extraordinaria; los conocimientos populares que conviene preservar. Lo más complejo sería señalar la dirección, hacia dónde va, y cuáles son los nuevos aportes de las generaciones más recientes, el sentido de sus preocupaciones. Lo único que se me ocurre señalar, y que es consecuencia de todo lo que he venido diciendo, es

que no podemos olvidar que los mejores momentos culturales que ha tenido el noroeste han provenido de la apertura. La endogamia ha sido siempre un mal proyecto; lo peor que podría pasar sería caer en el autoconformismo, en la alabanza recíproca, como si una cultura fuera una sociedad de socorros mutuos. La tradición cultural de la región es fuerte y de buena calidad, de modo que debemos usarla a favor: engarzándola en el viento de la época, dado que el viento, por su naturaleza, sirve para ventilar.

Tahona Estuosa

Jorge Aulicino*

Un patrón para medir, incluso definir, lo regional es cuánto tiempo puede permanecer un usuario frente a una página de Internet. He visto algunos que les conceden varios minutos a una misma página, otros que apenas lo hacen unos segundos y no se fijan en ninguna.

Esto puede tener variaciones territoriales, y si eso es así, se puede suponer que es debido a los ritmos distintos que todavía se atribuyen a las ciudades grandes y a las ciudades chicas, a los pueblos y a las casas solariegas. El efecto de estas variaciones en la poesía y el arte es menos apreciable. Y lo que, finalmente, une a los usuarios de todo un país, incluido este, es que casi todos recorren la red, y que, aunque no lo hagan, están incluidos en el mismo universo audiovisual.

Sabemos que el mundo virtual es global, y a la inversa. El efecto que produce vivir en este mundo es que sus contornos, iluminados por las mismas imágenes, se diluyen, y en muchos casos se distorsionan, de manera tal que se da por presente lo que está lejano y por lejano, lo que está presente.

De este modo, el concepto de literatura regional se amplía para hacerse casi nacional, para abarcar la nación, o el conjunto de culturas, que intentan preservar sus características ante una globalización de la cultura en su conjunto.

Antes de que este concepto de lo regional se divulgara se habían librado ya algunas batallas contra el carácter avasallador de la cultura global. Pier Paolo Pasolini, en los setenta, percibía en esa globalización una voluntad hegemónica: la de Estados Unidos. Pero no se trataba de la dominación de la cultura estadounidense, sino de las imágenes dictadas por el consumo de mercancías, que en opinión de Pasolini, moldeaba los cuerpos y las mentes. En este sentido, la predicción de Pasolini se cumplió, en tanto la circulación de mercancías moldeó la apariencia, determinó que las mismas ropas y las mismas modas y modos, las mismas marcas e incluso las mismas mercancías se consumieran y reprodujeran en todas las latitudes.

---

* Poeta, periodista, crítico y traductor argentino. Es subdirector y columnista de la *Revista Ñ*.
Correo electrónico: jorgeaulicino@gmail.com
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 263-266.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

La enorme feria de mercancías de imitación que se extiende al sudoeste de la ciudad de Buenos Aires, llamada «La Salada», es un casi monstruoso resultado local y un emblema de esa globalización, de ese sistema de producción y reproducción global. Lo auténtico y lo «trucho» es allí indiferente. Pues se sabe que todas las prendas de marca que se venden son falsas. Y, a la vez, se sabe que difieren muy poco del original y hasta tienen la misma calidad del original. Lo falso, lo inauténtico del consumo global, que denunciaba Pasolini —el hecho de que un muchacho africano pudiese usar un pantalón típicamente estadounidense, como el *jean*—, se diluye, se banaliza, y de algún modo se legitima en «La Salada». A una distancia relativamente corta de «La Salada», en el barrio porteño de Mataderos, se abre todos los fines de semana la feria de tradiciones, que incluye comidas y prendas. Allí compra un vestigio de tradición —un cinturón de piel de carpincho, un poncho, una chalina— la clase media de la Capital Federal; allá, en «La Salada», compra prendas falsas la clase trabajadora, en gran parte conformada por inmigrantes internos, por gente venida del llamado Interior.

En estos y otros espacios, en villas y urbanizaciones, en los márgenes de la carretera, en los suburbios de cualquier ciudad del país, se mezcla no solo la gente, sino las ideas para el observador. La gente llegada a la villa no está en su sitio, pero mantiene en escasa medida su cultura de origen. En todo caso, las fiestas regionales o comarcales se reproducen en un ambiente donde se incorporan los usos y los atavíos de la gente de la ciudad capital. Y como toda capital es cosmopolita por vocación y por fatalidad de mercado, el provinciano se globaliza en esa aclimatación.

Pasolini veía la vigencia del mito antiguo en el subproletariado urbano. Allí percibía la existencia del gesto y el contenido arcaico. Hoy, un poeta urbano, un poeta argentino, todavía joven, como Juan Desiderio, titula *Barrio trucho* un libro suyo hablado en la marginalidad. Ya no encuentra Desiderio un rastro antiguo, una persistencia poética, lírica, la ritualidad, la vida dionisíaca en la multitud apiñada en la villa. El barrio entero es *trucho*, es falso. No es ni un barrio urbano ni un reducto de la tradición rural.

Todo, incluso los barrios bajos, ha sido absorbido por la globalidad y por la estética de la globalidad, que son la publicidad y el marketing. Los ambientes bajos son el escenario, muchas veces, de esa larga historia de aclimatación, de realización, de la mercancía que cuenta la publicidad. Ambientes ásperos pueden ser la utilería de, por ejemplo, una producción fotográfica de ropa o de zapatos, de autos o de motocicletas. Del mismo modo, lo son los paisajes no urbanos, el

otrora dominio absoluto de lo regional, en el que se deslizan raudas y globales camionetas *4 x 4*.

La poesía se desenvuelve en ese mundo ambiguo al que, cuando es honesta, se debe, en el sentido de que toda poesía tiene una voz arraigada en la materia, en el mundo circundante, ponga o no el foco en esto, y sea la materia concreta o virtual. Esa materia se expresa, sin embargo, en nombres.

¿Qué significa hoy, para un poeta, decir Argentina, o Jujuy, o América Latina? Desligada América Latina del concepto de emergencia en la que se la envolvió hace cuatro, cinco décadas, ¿cómo se la pronuncia actualmente? (Digo emergencia en el sentido de continente que emergía, nuevo, revolucionario y hasta violento). ¿Cuáles son las actuales preocupaciones de un poeta de Buenos Aires, de Tilcara o de Bogotá? ¿En qué difieren entre sí? ¿Dónde se cruzan? ¿Tiene, cada uno, una lengua materna?

Esta última pregunta es clave. El poeta establece un vínculo profundo con su lengua de cuna, en tanto su trabajo consiste en utilizar a fondo su principal bagaje cultural, el idioma de cuna. Si en él se mueve con aptitud, no hará falta que sus datos biográficos completen su obra. No hará falta ninguna nota al pie de sus poemas: la topografía es, diría, inevitable para el poeta y lo identifica. En la topografía, la *parla* materna, sea caduca o neococoliche, no puede fallar. El Paraná se llamará Paraná y evocará lo que el lector evoque, sea argentino o egipcio. «¿De qué habla este?», se podrá preguntar un extranjero lejano, pero el topónimo le dirá algo. Allí la poesía hace su nudo idiomático indestructible. Su contexto lingüístico inevitable. Hay colinas y pájaros que se dicen en el habla de la manera en que siempre se dijeron. Santiago Sylvester llama «chalchalero» a un pájaro que aquí creemos que es el zorzal. No puede evitarlo. No por afán pedagógico, sino porque un esqueleto de nombres persiste en toda lengua, y persistirá en tanto no se cambien los nombres de los ríos, de las montañas, de la flora y la fauna.

La vanguardia cosmopolita es hoy un patrimonio de la poesía en todas partes. Pero en su origen, libró, al menos en estas latitudes, una batalla íntima. Así Vallejo, que parece hacer estallar el idioma en *Trilce*, hace uso de términos que son andinos, en tanto fueron preservados en la región andina de Perú, en su significado remoto. «Tahona estuosa», dice, y no panadería caliente o calurosa, porque aquella tahona y aquel sentimiento de lo caliente, o simplemente lo cálido, como estuoso, pervivía tal vez en él, pero sobre todo, pervivía en la lengua que estaba haciendo, supuestamente, estallar.

Hay palabras que nos han dicho algo de una vez y para siempre. De ellas no se puede desprender el poeta, aventurero en su lengua, pero también entomólogo en su lengua. No es un acto de voluntad, es solo su trabajo cuando comprende que su materia prima es la lengua, toda la lengua, incluida la propia: la de su cartografía, la de su libro de pájaros locales. Al influjo de la lengua global, puede que una vez hablemos de lejía y otra de lavandina, y algunas veces usemos incluso palabras inglesas —también aprendidas ya desde la cuna—. Pero al Paraná le llamaremos siempre Paraná. Las calles cambian de nombre, los ríos no. Y aun así, la calle Corrientes será, me temo, siempre la misma, aunque es avenida desde hace ochenta años.

Las Casas

Santiago Sylvester*

Nota del Editor

El siguiente poema fue cedido por el autor a nuestra revista. Fue publicado anteriormente en *Libro de viaje*, por Ediciones Libro de las Estaciones (Madrid, 1982).

Las casas se pusieron inhóspitas
y tuvimos que abandonarlas a su suerte.

Primero fue la casa de los patios
donde la infancia ponía expectativa en ciertas plantas
que todavía ofrecían protección
y en una muy querida forma de llamarnos a la mesa.
En otra casa las chirimoyas ordenaban una majestad
y el juego de los hermanos se escuchaba
como una premonición que sería demasiado dolorosa
si alguien insistiera ahora en recordar.
Después fue la casa donde la humedad del río
se nos pegaba al cuerpo como las piernas
de una mujer que nos enloquecía,
y hasta la sombra crujía de deseo, y una lengua
nos buscaba la lengua
con la voluntad desesperada.
Y las otras casas, con amigos hasta el amanecer,
con hijos, con poemas,
con pequeños olvidos (apenas distracciones
que sin embargo después
venían a buscarnos desmesuradamente).

* Poeta y ensayista salteño. Ha recibido numerosos premios, entre ellos, del Fondo Nacional de las Artes; Nacional de Poesía y Gran Premio Internacional Jorge Luis Borges. En España, el premio Ignacio Aldecoa (cuentos), y el Jaime Gil de Biedma (poesía).
Correo electrónico: santiagosylvester@gmail.com
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 267-268.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

De todas las casas nos hemos ido.
Y cuando creíamos que ya nada quedaba de ellas
apareció una hoja en el suelo, un grito subrepticio
en un cajón, el cuaderno de la escuela
con los cuidados de la madre, un botón, el canto del gallo.
Qué hacer entonces,
si no queremos coleccionar fracasos
ni objetos distraídos que se olvidaron de morir,
sino juntar los pedazos que sobreviven dolorosamente
y dejarlos caer por la ventana de este cuarto piso
como quien tira una corona de novia al mar,
como un globo lamentable que aligera su carga.
Restos queridos a los que decimos adiós con la memoria trastornada.

Música para Aeropuertos

Jorge Aulicino*

Nota del Editor

El siguiente poema fue cedido por el autor a nuestra revista. Fue publicado anteriormente en el libro *Hombres en un restaurante* por el sello editorial Libros de Tierra Firme (Buenos Aires, 1994).

La ciudad es todos los ojos encendidos en la niebla y el frío.
Detrás de cada ojo hay vidas que no son conscientes de sí mismas
o no tanto como el hombre que mira los ojos amarillos de la calle.
Este hombre tiene frío y siente el aire húmedo subiendo por sus piernas.
Es el único que escucha los últimos ruidos de los autos
y le parecen raros un camión estacionado
y el tambor de desperdicios en la vereda del bar.
En la noche de un día que no tenía previsto,
es quizás el único verdadero testigo de la civilización.
El que podría decir son grandes estos ruidos;
estos ojos, extraños; el frío es real y no es humano;
esta civilización, que en una foto satelital es solo grumos,
unos trazos, una de esas figuras de los microscopios,
ha vivido, se ha alzado en edificios de ventanas luminosas
y por las noches abandona las calles a inimaginables visitantes:
quizás es su deleite.
Porque esta civilización debe conocer su sentido,
como el universo, aunque en realidad impresiona
su inconsciencia del frío, del abismo.

* Poeta, periodista, crítico y traductor argentino. Es subdirector y columnista de la *Revista Ñ*.
Correo electrónico: jorgeaulicino@gmail.com
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 269-270.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

A solas este hombre en su cuarto mirará el diario del día
anterior como un documento raro.
Saldrá todavía muchas veces para convencerse.
Probablemente no se convenza.
Su voluntad de hierro lo hará insistir.
Porque hay, dirá, debe haber un sentido
en todas esas ventanas que se encienden de noche y
en el vacío de las calles y en la trepidación de los sótanos.

Cuarto Encuentro: El Dilema de la Verdad en Onetti

Onetti: La Pasión de la Des-gracia

Liliana Díaz Mindurry*

El Dilema de la Verdad en Onetti y la Maldición

El simple decir es un mal-decir, una de las maldiciones bíblicas «espinas y abrojos te producirá» (Génesis 3, 17-18), un decir de algo ajeno, filtrado en el lenguaje, una ambigüedad: no quiero decir lo que digo, digo «lo otro». El lenguaje literario toma ese mal-decir como un bien-decir; se nutre, precisamente del extrañamiento, de lo ajeno filtrado en el lenguaje, tratando de conseguir que se profundice aún más la fractura de la palabra, que se muestre el caos, el agujero de la comunicación, que ningún *Logos* pueda unificar o se abran al infinito las potencialidades de unidad y de significado. En definitiva, el decir literario es acentuar la mentira, acentuar la paradoja, acentuar la repetición, acentuar el malentendido: es ironizar (una forma de transmutación) las brutalidades de la maldición.

Onetti, en mi concepto, casi el paradigma del escritor o del decir literario, juega, esencialmente, a ese juego con especial empeño al llevar a extremos las posibilidades de confusión. El hiperrealismo lo conduce casi hasta el solipsismo, el mismo que en Borges y en Onetti se acerca al viejo solipsismo de Berkeley: «ser es ser percibido» (1997, p. 5). No hay más objeto que el de la percepción del sujeto. Las ironías de Borges llevan a cierto perfume similar al postmodernismo y su mentado giro lingüístico. Pero Onetti, mucho más arteramente, lo hace desde lo que suena a hiperrealidad, un verosímil absoluto. El solipsismo deja de acercarse al humor de Wilde, para ser más esencial: la realidad en su paradojalidad constante, en ese trastorno de volver irreal lo más real, de sujetarse a la percepción de un narrador testigo o protagonista,

* Narradora, poeta y ensayista. Coordina talleres literarios desde 1984. Obtuvo numerosos premios, entre ellos, el Primer Premio Fondo Nacional de las Artes 1993.
Correo electrónico: lidimienator@gmail.com
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 271-275.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

a sus proyecciones, a su lente consciente o inconscientemente deformador, a su ambivalencia subrayada, a que los sucesos se presenten en principio desordenados, fragmentados, a que jamás existan los hechos. O que, en definitiva como en «Matías el telegrafista»: «los hechos desnudos no significan nada. Lo que importa es lo que contienen o cargan; y después averiguar qué hay detrás de esto y detrás hasta el fondo definitivo que no tocaremos nunca» (Onetti, 1994, p. 343). Entonces no hay significación, y revolver hasta el fondo (mostrar el caos) es como decir «Maldito sea el suelo por tu causa […] espinas y abrojos te producirá» (Génesis 3, 17-18). El caos, una vez mostrado, deberá ser ordenado por un lector, que, aunque revuelva, solo dará cuenta de su proyección y de su lente deformante. O como en «Para una tumba sin nombre» (Onetti, 2007, pp. 5-67) se trata de explorar en la lengua todas las posibilidades de contar un cuento y descontarlo hasta el vacío.

Sabemos que Onetti devoraba novelas policiales, pero, al contrario de ellas, no creía en la verdad. Toda novela policial de corte clásico tiene una verdad reservada para el final: el juego es decir o no decir, presentar una información ajedrecística, esconder datos o presentar los indicios disfrazados o convenientemente imprecisos para turbar al lector con una revelación de la verdad que ya estaba, pero trampeada, camuflada. Onetti juega al mismo juego del desconcierto, pero sin revelar más que el brillo de la ambigüedad, lo posible y la polisemia. Muestra todas las facetas de la mentira: la mentira consciente, la automentira más o menos consciente, los hechos que aparecen como «mentirosos» desde un supuesto orden universal. Ante la espesura de los hechos, Sartre opone la náusea producida por la mirada de los otros; Camus, el absurdo de levantar una piedra sabiendo que va a volver a caer; Onetti, la mentira. Dice Onetti: «hay varias maneras de mentir, pero la más repugnante es decir la verdad, ocultando el alma de los hechos» (1967, p. 31). ¿Qué debería entenderse por «el alma de los hechos»? Que todo hecho tiene un alma, que es la del que lo percibe. Decir la verdad sería, entonces, una especie de fundamentalismo. Los hechos en sí son recipientes vacíos o no existen. Una palabra muy utilizada por Onetti es «desgracia». Con respecto a esta palabra, entiendo que forma parte de una desilusión fundamental que nace de comparar lo deseado, lo imaginado, con los hechos que responden a otras leyes desconocidas, que el sujeto no puede imponer, o solo puede hacerlo por breve tiempo. El conocimiento es conocimiento de la falta de gracia y de bien-decir (bendición). Pero la desgracia una vez dicha es eso: «dicha», lo que es posible mal-decir y transmutar.

¿Cómo es, entonces, el héroe onettiano? ¿Cuál es el portador de esa mentira verdadera, de esa verdad fundamentalista y tergiversada, de esa desgracia vuelta «dicha» al decirla, de ese mal-decir desenvuelto en todo el esplendor, producido al desarmar cualquier andamiaje factual, para construir una nueva verdad paralela que es mentira? El héroe griego comete el pecado de desmesura y la *hybris* lo purga para catarsis de todos. La transmutación se opera por la resignación del héroe, movimiento al que el Cristianismo nos tiene acostumbrados. En Rulfo, el héroe antiguo, el gran trágico es inocente, no puede comprender la injusticia o la comete sin saberlo con toda dulzura y mansedumbre. En Onetti, el héroe trágico se resigna, pero casi orgásmicamente; por ejemplo, en «Tan triste como ella» (Onetti, 2001), da una prueba perfecta de lo que quiero analizar: el *Smith and Wesson* es saboreado en una exaltación tanática. La luna tiene bordes sanguinolentos y crece, la vida se vuelve valija vacía, el placer nace de la tristeza (deseo). La muerte es el gusto del hombre en la garganta (pasto fresco, felicidad y verano) y el cerebro deshecho es el orgasmo. Hay un pozo (como el del primer libro de Onetti) y poceros relacionados directamente con la sexualidad. Cumplido el deseo nace un deseo «otro» (la tristeza del deseo infinito) que se relaciona con el amor, es decir con lo otro, lo que no es de este mundo, y es un deseo de nada que no se sacia sino en la nada. Realizar un sueño cualquiera en su sentido literal: ponerlo en acción, en escena (Onetti, 1994) produce un placer como el de la muerte.

Si afirmábamos que cualquier decir es mal-decir y que la literatura profundiza el mal-decir a modo de exorcismo, están aquí en la obra de Onetti todas las pruebas visibles de la operación. No hay realidad, no hay paisaje sino el segregado (palabra muy usada por Onetti) por el héroe maldito por los dioses que no toleran la desmesura de cualquier ilusión, sueño ni unidad. El héroe se resigna de forma ambivalente (Larsen es un ejemplo: sabe del fracaso), pero su tristeza es un deseo incansable, ya resignado de su no consumación, pero que abraza su maldición y su desgracia. Como en el concepto de lo siniestro de Freud, hay una repetición de lo mismo que se ha vuelto extraño. Al ser extraña la repetición se resignifica, se vuelve siniestra. La maldición bíblica que en Borges es irónica: «un atributo de lo infernal es la irrealidad» (Borges, 1997, p. 565), aquí deviene en tristeza, es decir, en deseo, en placer de muerte.

Es cierto que, ya de por sí, la literatura es negación, o si se prefiere afirmación del mal-decir. Negación de vida primero, diría Blanchot, porque se escribe contra la vida. El movimiento negativo de la poesía es clásico: «esto no es

una pipa», afirmaría el popular cuadro de Magritte. Lo que no se define por negación se define por paradoja, por múltiples imágenes: lo que es esto y a la vez lo otro, parece que no es nada. ¿Cuál es, entonces, el aporte de Onetti? La tristeza produce deseo y el deseo es, en sí mismo, tristeza. Este movimiento de la tristeza, absolutamente libidinal, se transmuta en arte, es decir en maldición, es decir en trampa, es decir, en esa belleza mentada por Rimbaud, la que al sentirse amarga, se injuria.

«Lloverá siempre» (Onetti, 2007, p. 1069). ¿Como en Puerto Astillero? ¿Como en la cara de Kirsten del cuento «Esbjerg en la costa» (Onetti, 1994, pp. 155-162)? ¿Como en palabras que llueven en un continuo mal-decir, un malentendido que no refleja nada para la comunicación y todo para la literatura? ¿Como en un mundo aguado, barroso, sin la cristalina precisión de la unidad? ¿Como en la constante ambigüedad o el olvido que borra toda marca? ¿Como en un solipsismo donde lo único real son las propias lágrimas? ¿Como en el caos que abre toda obra de arte? ¿Como en los hechos vacíos y el alma llovida de palabras que tampoco significan ni son una verdad? ¿Como en la repetición de lo cotidiano hasta lo siniestro? ¿Como en un deseo que no puede satisfacerse?

Conclusiones

Cuando leo a Onetti se me ocurre que no me convence casi nada de lo que se ha afirmado de su obra: ese pesimismo, esa condición de fracaso, lugares comunes de la crítica. Si los hechos son realmente recipientes vacíos como dice Onetti y como asevera la tradición desde Nietzsche: «No hay hechos sino interpretaciones» (2006, p. 20), hasta el postmodernismo donde no hay hechos sino signos: «El creador es como el celoso, divino intérprete que vigila los signos en los que la verdad se traiciona» (Deleuze, 1972, p. 181) me acuerdo de la filosofía de Badiou. Si todo es vano como el Eclesiastés, solo se sustrae la gracia, lo santo como diría Derrida. Lo que Badiou llama «acontecimiento» y que es del orden de lo inexplicable, ya sea el movimiento rectilíneo uniforme a partir de la física aristotélica, «la fuerza de trabajo no es una mercancía» a partir de la legalidad capitalista, «Cristo ha resucitado» a partir del pensamiento griego y judío de la época. Ese acontecimiento se sustrae de la Ley de la des-gracia y del hecho como cáscara sin contenido y de la presunta verdad o mentira. Fuera de la Ley. Para Onetti, a partir de la Ley de la des-gracia dicha, de la música y el ritmo de sus palabras, de la incesante creación tanto de sus imágenes

como de sus vidas breves que no desdeñan todas las formas de la mentira, del inconsciente filtrado, y resonando como marca, se produce por contraposición inevitable la gracia. Y ese acontecimiento liberador de hechos y verdades es la creación, la catarsis y la bendición que siguen. Concretamente su obra, donde lloverá siempre y en su impacto emocional habrá siempre belleza. Amarga o no. Es lo que menos importa.

Referencias Bibliográficas

Berkeley, G. (1997). *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Barcelona: Altaya.

Borges, J. L. (1997). Emma Zunz. En *Obras Completas* (Vol. I, pp. 564-568) Barcelona: Emecé.

Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.

Nietzsche, F. (2006). *Fragmentos póstumos* (Vol. IV: 1885-1889). Edición a cargo de D. Sánchez Meca. Madrid: Tecnos.

Onetti, J. C. (1967). *El pozo*. Montevideo: Arca.

Onetti, J. C. (1994). *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara.

Onetti, J. C. (2001). *Tan triste como ella y otros cuentos*. Barcelona: Lumen. Palabra en el Tiempo.

Onetti, J. C. (2007). *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Onetti a las Seis

Liliana Díaz Mindurry*

Nota del Editor

En el cuarto encuentro del ciclo, la autora leyó este cuento y lo ha cedido gentilmente a nuestra revista. Apareció publicado anteriormente en *Último tango en Malos Ayres* (1998), editado por Libros del Zahir y reeditado por Ruinas Circulares, en 2008.

«Trataba de reorganizar rápidamente mi confianza en la imbecilidad del mundo»
Juan Carlos Onetti

«Para M. C. Querida Tantriste: Comprendo, a pesar de ligaduras indecibles e innumerables que llegó el momento de agradecernos la intimidad de los últimos meses y decirnos adiós. Todas las ventajas serán tuyas. Creo que nunca nos entendimos de veras; acepto mi culpa, la responsabilidad y el fracaso […] En todo caso, perdón. Nunca miré de frente tu cara, nunca te mostré la mía.»
Juan Carlos Onetti

Era la primera vez que yo había ido al taller literario de Quesada y no para dedicarme a esbozar ambigüedades sobre cuentitos de aprendices de escribidor, ni para leer mis propios mamarrachos, ni siquiera porque el mismo Quesada, viejo amigo mío, me había dicho: «Aparecete de vez en cuando, me hace bien verte, te divertís un rato con las pavadas, lo ves a Giménez, después nos podemos ir a tomar una copa», sino para mirar a María Calviño, Santa María Calviño como la llamaban, no sé quién era María Calviño, pero Giménez siempre me recordaba: «Es justo para vos, tenés que verla». Esa, susurró, es María Calviño y apenas contuve el ataque de risa. No se trataba de un aspecto de loca de esas que andan por Corrientes vociferando, caminando con las piernas torcidas, rascándose

* Narradora, poeta y ensayista. Coordina talleres literarios desde 1984. Obtuvo numerosos premios, entre ellos, el Primer Premio Fondo Nacional de las Artes 1993.
Correo electrónico: lidimienator@gmail.com
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 276-283.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

los piojos. Ni de esas locas típicas de talleres con caras de Caperucita Roja o Blancanieves en el geriátrico. Vestía con aire de monja, pero no era eso. Tendría algo más de treinta, no era demasiado fea, los ojos grandes como platos de un gris azul destinado a la opacidad, pero no era eso. Ni siquiera esos cuentos que leía con aire de Alfonsina arrojándose al mar, llenos de rosas, estrellas, ángeles, caramelos de miel, lejanías, atardeceres, pajaritos volando y cursilerías que no superaba ni Corín Tellado. (Quesada, pese a que no estaba gratis, le hacía mil discursos para que se fuera. Medios no muy sutiles: ¿Por qué no pone una boutique o una peluquería? Medios absurdos: María, haga un análisis de la obra completa de Onetti, describa todas las técnicas que utiliza y no me traiga más sus propios cuentos hasta hacerme un informe detallado en por lo menos quince hojas tamaño oficio). Ni siquiera esa vocecita declamatoria, ojos mojados, manos de Santa Teresa en éxtasis por Bernini (le faltaba cruzarlas en el pecho, ponerse una azucena cerca del nacimiento de los pezones, colocarse una rosa con un alfiler de gancho en la cintura, un moño en las partes postreras). Era algo más, un aire de metafísica para suplemento literario dominical, de cosa que no existe, de petalito seco en un libro de horas titulado *Jaculatorias para alcanzar el cielo,* de hojitas en manual de poemas completos de Amado Nervo. Era ella, porque era más que todo eso, más que una fórmula.

Después vinieron las preguntas a partir de Onetti, no entiendo por qué Onetti dice «el frenético aroma absurdo que destila el amor», un aroma absurdo y frenético, no sé qué puede ser, el amor huele a rosa y a jazmín, a esperanza, y por qué eso de «trataba de reorganizar rápidamente mi confianza en la imbecilidad del mundo», cómo imbecilidad del mundo, acaso el mundo es imbécil, no lo hizo Dios, no hay gente inteligente, genios, Mozart, Bécquer, Leonardo, Juana de Ibarbourou, Einstein, Julia Prilutzky-Farny, pero seguro que hay gente imbécil, dijo alguien y reímos con pocas ganas, casi hartos. Cómo se puede confiar en la imbecilidad, prosiguió María Calviño, poniendo los ojos más redondos que nunca, platos redondos del color de mi bandera, porque uno confía en la inteligencia ¿no es cierto? Siempre concluía: «Onetti es muy extraño» y repetía sola: «confiar en la imbecilidad, reorganizar la confianza en la imbecilidad».

Habrá sido una tarde en que Giménez y yo tomábamos un *whisky* en el bar de enfrente del taller de Quesada cuando apareció María Calviño, Santa María Calviño, envuelta en una nube dorada, vestida de rosa, seguida por la brisa del paraíso terrenal. Empezó a preguntarnos por Onetti, «yo no sé cómo hay que leerlo, es tan extraño».

—Mirá —le habló Giménez sin mirarla y, tal vez, con piedad—. Dejá todo eso. Onetti no es para vos.

En cambio yo enarqué las cejas, la invité a sentarse a mi lado, puse mi mejor voz de caballero británico y mientras me expulsaba el polvo dorado que caía sobre mi pantalón, le mostré un vaso de *whisky*.

—Tenés que tomar mucho *whisky* para entenderlo. Onetti es un destello ¿entendés? Un resplandor.

Sacó un cuadernito forrado con vírgenes de Rafael y anotó: «Tomar *whisky*, Onetti es un destello, un resplandor».

—Un resplandor, un destello, sí —dijo ella olvidando el *whisky* y emocionada por las palabrejas—. Una luz, quiere decir un brillo.

Sonreí con elegancia como se puede sonreír frente a Oxford o en un club de *gentleman*. Y completé mi pensamiento:

—Pero sobre la mierda.

Los platos azules se quedaron inmóviles, estupefactos. Creyó oír mal. ¿Sobre qué?, preguntó. Lo repetí, gusté de la palabra, ese néctar. La imaginé a ella desnuda, en cuatro patas, hablándome de sus ruiseñores y de sus misales, mientras yo le contaba de Juntacadáveres o de la tan triste que calentaba en la boca un caño de revólver como lo haría con un sexo. Después fui más explícito dando cuenta de una precisa escatología brillante situada en el fondo de una escupidera, cuyo perfume era en terminología onettiana «el frenético aroma absurdo que destila el amor».

—También olor a sexo usado —proseguí— a intestinos, a descomposición.

Le veía el pecho sacudirse de arriba hacia abajo, el vestido rosa a punto de recibir una metralla. Parecía retener con desesperación sus pájaros, sus ángeles, sus jazmines. Giménez se daba vuelta para no mostrar la risa creciendo en sus dientes desparejos.

—¿Te imaginás al pájaro patas arriba y con las tripas afuera, al ángel defecando, al jazmín podrido en un agua con olor a ciénaga? Bueno, todo eso lleno de resplandor, de pequeñas lucecitas enceguecedoras. Pero tenés que beber, María. Tomarte varios vasos y no de *whisky*, sino de tinto barato con gusto a vinagre en un bar asqueroso. Entonces quizás entiendas algo.

Casi sin gestos, anotaba. Cuando pidió vino tinto nos miramos con deseos de agonizar, de morir allí mismo entre estertores y carcajadas. La hacíamos beber y beber casi sin pausas hasta que no podía escribir y le bailaban los ojos.

—No puede ser —decía y a lo mejor lloraba o a lo mejor llorábamos nosotros de risa—, habiendo tantas cosas lindas en el mundo, por ejemplo cuando una alondra canta su primer canto por la mañana, cuando una mujer le dice a un hombre que lo ama.

Y hasta nos daban ganas de aplaudir y así seguimos indefinidamente no sé por cuánto tiempo, pero ella preguntó de repente dónde vivía Onetti, con una voz que ya no era la de ella, una voz de cansancio. Giménez me hizo un guiño y yo captando su pensamiento expliqué:

—Vive por aquí, a la vuelta, en una pensión de la calle Piedras— no sé por qué pensaba en Risso, el personaje de «El infierno tan temido»: «Estoy solo y me estoy muriendo de frío en una pensión de la calle Piedras», aunque Risso hablaba de Santa María y yo de Malos Ayres.

Lo inventamos amigo nuestro, íntimo. En un chasquido se metía en nuestros portafolios, en el bolsillo de la camisa, en el hueco de la mano. María ya era un desecho. No escribía, no miraba. Había cierto peligro en esos ojos disueltos hasta el vacío, en esa posibilidad de negro paraíso. Bruscamente sentí algo viscoso en la garganta que puede haberse asemejado a una especie de lástima. Sería porque estaba tan borracho como ella, sería porque estaba harto de reírme.

—¿Ves esta llave? —le pregunté.

Saqué una llave cualquiera, una llave de ninguna parte que no sé por qué razón tenía conmigo.

—No sé para qué sirve esta llave, cuál es la puerta que le han destinado. Ni sé para qué la llevo. Cuando tomo mucho me acuerdo de la llave. Y digo: puede ser que esta llave abra la puerta de alguien. Pero la gente es una basura, una basura más chiquita, mediana, más grande, gigantesca. Hay de todos los tamaños. Como no hay gente solo me sirve para abrir puertas de los libros. Así leo por ejemplo que hay una estrella azul o que tiembla el corazón de una montaña. Y veo que también los libros son basura. Entonces abro las puertas de Onetti que no te habla de estrellas azules ni de corazones que tiemblan. Te hace relumbrar la basura, pero no deja de recordarte que es basura. Con esta llave que no sirve, entro en el mundo onettiano, en Santa María o lo que fuere y me doy cuenta de que para entenderlo del todo tendría que tragar la llave, sentir el gusto metálico en el paladar, el gusto de lo que no abre ninguna puerta ¿entendés? Claro que no entendés, ni vas a entender nunca. Seguí con tus pajaritos.

Giménez me oía entre divertido y espantado. La cabeza me daba vueltas, tenía ganas de inclinarme para el aplauso, agitaba la llave, pero María ya no estaba. El discurso fue seguramente mucho más largo. Se habría escapado en la mitad: tal vez no lo había escuchado nunca.

Abandonó el taller, me contó Giménez. No dejó de narrarme los acontecimientos de Quesada ni sus carcajadas cuando Giménez le relataba con muecas y exageraciones nuestro diálogo en el bar. Sin embargo, un día la vi en el mismo bar y me dijo que no había vuelto al taller porque estaba preparando su «Informe sobre Onetti». Leyó con voz monótona y hasta destemplada este fragmento de Matías el telegrafista: «Para mí, ya lo sabe, los hechos desnudos no significan nada. Lo que importa es lo que contienen o lo que cargan. Y después averiguar qué hay detrás de estos y detrás hasta el fondo que no conoceremos nunca». Y luego preguntó:

—¿Qué quiere decir esto?

Me encogí de hombros.

—Porque es lo mismo que decir que no me importa lo que me pasa con el Tipo, lo que él haga, sino saber qué hay en el fondo de todo esto. Yo creía antes que había que soñar para olvidarse de él. Pero ahora resulta que hay que revolver y revolver.

¿De qué me hablaba? ¿Qué Tipo era ese? Me leyó un informe incomprensible y caótico donde la mierda con destellos se mezclaba con el Tipo (lo ponía con mayúsculas) al vino, a la calle Piedras, a las fotografías pardas de «El infierno tan temido» o la cara de tramposo de «Matías el telegrafista», a los pájaros patas arriba, los ángeles con diarrea, la basura de gente, los jazmines podridos, el gusto metálico de las llaves de libros, esas que no abren ninguna puerta. El resultado parecía una especie de poema surrealista entre interesante y espantoso, pero con ciertos matices de belleza.

—Dame ese informe —le dije estremecido y asqueado—. Se lo voy a llevar a Onetti. Él te va a ayudar, no lo dudes.

María Calviño se abanicaba, hasta me parecía que hablaba sola. El rosa del vestido seguía desprendiendo olor a pájaros muertos. Le conté a Giménez y pensamos que pediríamos ayuda a Ricardo Olivieri para que dijera llamarse Juan Carlos Onetti, para que le dictara incoherencias al informe. Llamé por teléfono. Me atendió un pedazo de voz, un hilo.

—Onetti quiere conocerte. Le he dado tu dirección. Irá el lunes a las seis a visitarte.

—¿Conocerme a mí? —comenzó María Calviño— ¿Conocerme a mí?

Creí que el «conocerme a mí» seguiría hasta el infinito. Caminaba por calles y calles y seguía oyendo «¿conocerme a mí?». Con Giménez nos imaginábamos la cara de Quesada, de la gente del taller, cuando María Calviño dijera, sacudiendo su polvo dorado, con voz quebrada de poetisa en trance de suicidio, de Pizarnik llorando con unas pastillitas en la mano, que Onetti, el mismísimo Onetti había ido el lunes a las seis a visitarla. Recordaba a una María roja, con ojos cerrados como si hubiese tragado somníferos, atacada de paludismo y fiebre intermitente, que después de hablar por teléfono, recorría calles y calles, ¿conocerme a mí?

Llegamos hasta el punto de escribirle y entregarle nosotros mismos una misiva. La escribí yo, los otros miraban. Empezaba como la carta del comienzo de «Tan triste como ella».

«Querida tan triste María:

Comprendo, a pesar de las ligaduras indecibles e innumerables, que llegó el momento de conocernos. Todas las ventajas serán tuyas. Creo que nos entenderemos. No conocernos sería mi culpa, la responsabilidad y el fracaso. No intento excusarme invocando nada. Acepto los futuros momentos dichosos. En todo caso, perdón. Aunque nunca mire de frente tu cara, aunque nunca te muestre la mía.

J. C. O.»

La similitud de espejo al revés con el comienzo de «Tan triste como ella» hacía más ridícula la voz de María:

—Me escribió a mí. Juan Carlos Onetti me escribió a mí.

Llegó el lunes. Fui media hora antes a la casa de María Calviño para efectuar la presentación. Entré en un zaguán viejo y me recibió vestida de negro con estas raras palabras:

—Estoy de luto por mi anterior vida. Ahora pienso y vivo en el mundo de Onetti.

Tenía una sonrisa muy rara, se desplegaba como un abanico. Tenía unos ojos de leopardo que antes no tenía, dos leopardos muertos en platos vacíos. Entré en un comedor mugriento y en desorden.

—Lo preparé todo especialmente para este encuentro —murmuró y la voz era una especie de navaja, un cuchillo que cortaba rebanadas de aire. Después subí a una pieza con una cama de matrimonio. La pared estaba llena de estampitas, recortes de revistas con puestas de sol, almanaques con pájaros, noches estrelladas, parejas besándose, cartones con acuarelas que representaban ángeles

y corazones, fotografías de actrices lánguidas de los comienzos del cine, una biblioteca de novelas románticas. Poesía para solteronas, libros de autoayuda, títulos como *Aprenda a ser feliz* o *Te amaré para siempre*, *Mía para la eternidad*, vitrinas con estatuas almibaradas y caracoles. Ante mi asombro empezó a romper todo, a hacer pedazos los libros, las fotografías, los dibujos, los almanaques, las cajitas musicales, las basuras de las vitrinas. Semejante hecatombe, la violencia de sus gestos me empezaron a asustar y más cuando abrió un ropero y se dedicó a arrojar ropa sucia con perfume a naftalina y sudor. Algunas prendas salían por la ventana, otras se depositaban en cualquier parte.

—Gracias por todo esto, Juan Carlos Onetti —exclamó de golpe y me pareció que le hablaba al aire, a un posible Juan Carlos Onetti que estaría por llegar.

—Ya son seis menos cinco —susurré, deseando que esta escena de locura terminase pronto, arrepentido de haberla fomentado, con ganas de putear a Giménez, a Quesada, con ganas de que Olivieri no viniese, de que alguna grieta en la pared me permitiese la huida—. Onetti debe estar por llegar.

—Onetti ya ha llegado —habló María Calviño clavándome esos leopardos que se desperezaban en los platos vacíos—. Es para vos que hago esto.

—¿Para mí? —logré balbucear.

—Yo sé que cierto Onetti, premio Cervantes, vive en España, y que vos me escribiste. ¿Qué me importa del otro? Vos sos Juan Carlos Onetti, vos me mostraste la llave para abrir esos libros. Yo ya no puedo encerrarme en esta pieza a soñar disparates. Mis pájaros tienen las tripas afuera, mis jazmines están podridos. Hace diez años que vivo con alguien, marido creo que se llama. Yo lo llamo «el Tipo». Viene, habla con el loro, con el espejo, con cualquier cosa. Vomita en los rincones, escupe. Yo quería otro mundo, pero no hay caso. Vos tenés razón, Onetti. Hay mierda y lo único bueno es sacarle lustre a la mierda, verle los resplandores. Es bueno tomar la llave de los libros, abrirlos, pero después tragar la llave. Yo la tragué. Hace tiempo que necesitaba esto.

Oímos el timbre como si hubiéramos oído maullar a un gato. Yo la miraba sin poder desprender mis ojos de esos platos grises vacíos, de ese brillo a escombros, a mesa de póquer con fantasmas. El timbre seguía y seguía.

—Gracias por haberme escrito, Onetti. Por haberme llamado «tan triste María». Gracias a vos tengo confianza en la imbecilidad del mundo. Quiero hacerte un regalo, mostrarte lo que soy capaz de hacer.

Hablar ya no tenía sentido. La locura era la pared, el techo, el piso, los muebles, ella, el timbre, yo mismo. La seguí. Lo que vi ya no será posible contarlo.

Porque después yo ya no estaba allí y quizás ya no estaba en ninguna parte. A grandes lengüetazos lamía los bordes de todos los objetos, de la misma locura, de cierta manera de ella tan feroz de clavarme los ojos, ella, María, Santa María, ella la tan triste, diciéndome, mirá Onetti, este es el Tipo, lo hice para vos, para que veas que soy capaz, para que veas que como vos rompí el candado, me tragué la llave, tenía gusto metálico, al principio creí que era más difícil, pero era fácil, era cuestión de averiguar qué había detrás y así hasta el fondo que después de todo no conoceremos nunca, y había un tipo en el suelo sobre una enorme mancha roja, un tipo muerto, gracias Onetti, vos tenías razón, yo soy la tan triste, la de la enorme tristeza, la de la tristeza que no tiene límites, y el timbre seguía sonando y yo pensaba, son las seis de la tarde, yo soy Onetti, ella es la tan triste, he abierto la llave de los libros, la tengo aquí, es la llave de ninguna parte, los libros no sirven, son papel pegado o cosido, letras sobre papel pegado o cosido, pero ella sí ha tragado la llave y ahora estoy yo aquí solo con el gusto metálico en la lengua, sabiendo que la llave está en mi boca y que debo tragarla.

La Argentina Gallega: Más Allá de los Estereotipos

María Rosa Lojo*

Nota del Editor

El texto de la siguiente conferencia fue cedido generosamente por la autora para nuestra revista. Fue leído en el IX Congreso da Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG), 13 a 17 de julio de 2009. Universidades de La Coruña, Vigo y Santiago de Compostela, AIEG, Consello da Cultura Galega.

La Argentina fue, en los siglos XIX y XX, el destino más importante de la emigración gallega. A su vez, los gallegos, en tanto colectivo etnocultural, constituyeron el aporte demográfico peninsular más considerable a la nación rioplatense, al punto de que su gentilicio se volvió en el país (y sigue siéndolo hasta la fecha) sinónimo de «español». Para la época del Centenario de la Revolución de Mayo, en 1910, Buenos Aires era, sin duda, la mayor urbe gallega del planeta, con ciento cincuenta mil nativos de Galicia que representaban entre el 8 y el 10 % de la población total de la ciudad. Entre 1857 y 1960 solamente, la Argentina recibió por lo menos un millón cien mil gallegos, de los cuales seiscientos mil se radicaron en forma definitiva. Hoy se calcula que unos cinco millones y medio de los ciudadanos llevan en sus venas sangre gallega, lo que supone un 14% de la población total.

La enorme dimensión cuantitativa del colectivo inmigrante y su incidencia cultural no se corresponden con la aún escasa presencia de estudios particulares historiográficos, sociológicos y literarios, ni con el saber parcial, insuficiente y distorsionado que la *doxa* maneja sobre estos antepasados mediatos e inmediatos. Por eso, a comienzos del año 2003, tres investigadores de Buenos Aires conformamos un pequeño pero sólido equipo cuyo proyecto era interrogarse sobre la presencia de los «gallegos» en el imaginario sociocultural argentino, pasando por la literatura, el teatro (el sainete o «género chico criollo»,

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires e Investigadora del CONICET. Narradora, poeta y ensayista. Obtuvo numerosos premios, entre ellos, el Konex a las figuras de las Letras argentinas. Correo electrónico: mrlojo@gmail.com

Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 286-297.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

de 1890 a 1940) y la prensa, representada por la revista *Caras y Caretas* entre los años 1898 y 1923. Me cupo dirigir esta investigación, de la que participaron la filóloga Marina Guidotti y el historiador Ruy Farías. Los resultados de un trabajo de cuatro años, que estimamos solo parciales porque el campo de exploración es ingente, se han plasmado en el libro *Los 'gallegos' en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*, publicado por la Fundación Barrié de la Maza, con el apoyo del *Consello da Cultura Galega*.

Trataré de resumir, en esta exposición, algunas conclusiones a las que arribamos. En primer lugar, que existe ciertamente un estereotipo conceptual e iconológico de los gallegos en el imaginario argentino. En segundo lugar, que ese estereotipo, aunque adolece de las limitaciones y simplificaciones propias de esta clase de configuración es, con todo, más matizado que la imagen paupérrima presentada en los famosos «chistes de gallegos», sobre todo en las versiones recientes popularizadas en la Argentina por «Pepe Muleiro», seudónimo del periodista Ricardo Parrotta. Y por fin, que las múltiples representaciones de los «gallegos» rastreables en la literatura, el sainete y la revista *Caras y Caretas* exceden y no solo confirman, los rasgos estereotípicos que también recurren en ellas.

Lo que Antonio Pérez Prado ha definido como «galaicono», o ícono galaico, inmortalizado luego por las caricaturas y los personajes de historieta, como el Manolito de Quino («cabeza grande y cuadrada, corte de pelo de cepillo, cejas frondosas y sin solución de continuidad, quijadas recias y sombreadas por una barba incipiente» (Pérez Prado 1993, pp. 212-221), aparece ya en ciernes en *Caras y Caretas*, entre los años 1904 y 1919. Claro que, al mismo tiempo, la revista presentaba imágenes, no ya caricaturescas, sino fotográficas, de los gallegos en su vida múltiple y real, donde desempeñaban todo tipo de oficios y profesiones (también las liberales), como empresarios y comerciantes exitosos o como intelectuales y artistas destacados, cuyas obras se reproducían en la misma revista. En este sentido, señala Ruy Farías, «aunque minoritaria al lado de tantos cuentos, chistes, caricaturas y semblanzas ajustadas al estereotipo del gallego en el Río de la Plata, no deja de suponer una asequible y poderosa alternativa al enorme público lector de *Caras y Caretas*» (Lojo, Guidotti, & Farías, 2008, p. 268).

¿Cuáles son los rasgos del estereotipo galaico, expresado de manera gráfica por el galaicono? Sus características son más o menos las mismas en la literatura, en el sainete, en la prensa. Entre las positivas podemos contar la incansable dedicación al trabajo, la honradez a toda prueba (la honradez gallega, decía

hiperbólicamente Francisco Sicardi (1856-1927)[1], «es como veinte honradeces juntas» (Sicardi, 1899, pp. 129-130), la lealtad, el amor a la familia y a la tierra, el agradecimiento a la patria de acogida, la buena fe. Entre las negativas, la torpeza, la tosquedad, la falta de luces, la tacañería, la ingenuidad transformada en franca estolidez, la ignorancia.

Como señala Núñez Seixas (2002), siempre hay en los estereotipos, aun con sus exageraciones y distorsiones, un fondo de verosimilitud que explica en parte su eficacia funcional y su persistencia. Muchos gallegos, sin duda, trabajaron de sol a sol para labrarse un porvenir; solo contaban con el buen crédito de su palabra y la cumplieron; sin olvidar la suya, llegaron a amar la tierra que los recibió y se arraigaron en ella. También es cierto que eran en su mayoría de extracción campesina y de instrucción escasa. Aunque, como bien lo observa Arturo Jauretche (1900-1974), quienes se aventuraban a las Américas y se empleaban en las tiendas, debían de ser además los más audaces y acaso los más avispados de sus aldeas; algo así, dice, como «el Cortés o el Pizarro de la vara de medir» (Jauretche, 2001, p. 41), dispuestos a cruzar el mundo en la nueva epopeya inmigratoria.

Algunos rasgos, no obstante, habrán dado pie a la caracterización menos favorable: los desatinos iniciales típicos del provinciano y el labriego en la gran ciudad (la mayoría llegaba y se instalaba en Buenos Aires), el todavía deficiente manejo del castellano (el idioma gallego, además, no solía ser identificado popularmente como lengua autónoma, sino antes bien, como un español mal pronunciado), y, por qué no, el peculiar humor conocido como *retranca* que podía ser confundido con una asombrosa candidez, vecina de la bobería, por los «porteños» poco avisados. Aun los menos prejuiciosos y mejor intencionados no llegan a captar del todo esta sorna irónica que permite reírse del interlocutor sin que este se entere, y sin que al chistoso se le mueva un pelo. No puedo resistirme a dar como ejemplo la graciosa anécdota que cuenta María Rosa Oliver (1898-1977) en sus memorias. Se refiere a un empleado, cuidador de la quinta que sus padres poseían en las afueras, y que tenía a su cargo la misión de espantar a los intrusos. El muchacho no dejaba de informar con minucia a su patrona sobre algunos hechos anómalos que sucedían entre los matorrales:

> De esas otras cosas la enteró José Iglesias —el galleguito de unos veinticuatro años que de ayudante en el cuidado de las incubadoras ella había promovido a encargado-comodín— al decirle, ingenuo y concienzudo:

[1] Solo se colocan las coordenadas cronológicas de los autores citados ya fallecidos.

—Sí, señora… junto al río, escondidos entre el pasto alto… Él estaba encima de ella, y ella tenía la falda levantada hasta el cuello…
—Ah, sí, ¿y vos qué hiciste?
—Yo les dije: ¿No saben que aquí está prohibido circular? (Oliver, 1969, p. 328).

Así lo cuenta la narradora, sin hacerse cargo de que tanta ingenuidad no era demasiado verosímil en un joven ya crecido, que seguramente había visto o practicado él mismo similares actividades en la campiña natal.

La fuerza de lo negativo en el estereotipo es, con todo, demasiado intensa. Se remonta a la estigmatización que los trabajadores gallegos habían sufrido ya dentro de España y que siguió hostigándolos en sus destinos fuera de ella. Hasta el día de hoy, en que el contexto histórico ha cambiado de modo radical y en que ya no existen los inmigrantes a los que se asociaba el estereotipo, este continúa teniendo vigencia en algún lugar del imaginario.

En este sentido, no puedo sino relatar una experiencia vivida hace poco tiempo por mi propio equipo de investigación. Nuestro libro sobre las representaciones de los gallegos despertó un amplio interés en la prensa argentina y la española también, bastante inusitado para tratarse de una obra académica, y que se puede achacar, precisamente, a que las configuraciones de las que hablamos están aún muy vivas. Entre otros medios, un matutino de Buenos Aires, el diario *Crítica de la Argentina* (Miceli, 2009), nos hizo una entrevista sobre el tema. Después de habernos explayado de manera exhaustiva sobre el carácter de ficción o construcción social propio del estereotipo, tuvimos el disgusto de ver salir el reportaje, a los pocos días, con el siguiente título: «Según un estudio, son ignorantes pero trabajadores». La presunta ignorancia de los gallegos, transformada en categoría ontológica, seguía operando, a la manera del *habitus* naturalizado que tan bien describe Pierre Bourdieu, en las coordenadas mentales del poco acertado titulador.

¿Quiere decir esto que en la Argentina los individuos gallegos o hijos de gallegos, como individuos, son discriminados o motejados de inútiles y torpes? Claro que no, sostenían muchos lectores que se explayaban en los foros de Internet, algunos furiosos casi como si los autores del libro, gallego-descendientes, en vez de ser sus víctimas, hubiéramos inventado el estereotipo. Los enojados tenían razón, pero no porque este concepto general sobre los gallegos no exista, sino porque, en la Argentina, cuando se trata de un individuo al que se aprecia, aunque tenga este origen, no se suele calificarlo o considerarlo como tal, salvo que se quiera hacer referencia a la cualidad

positiva por antonomasia del estereotipo (la honradez, la integridad moral). Por eso se habló tanto, y con afecto, del «gallego» Alfonsín en ocasión de los funerales del expresidente. Pero por eso también, en muchos casos históricos, un mismo personaje utiliza el término «gallego» solo cuando tiene intención y connotación desdeñosa, o lo evita, si por el contrario desea elogiar, al margen de cuál sea la realidad objetiva. Tal ocurre con el periodista, escritor y militar Lucio V. Mansilla (1831-1913), cuando califica en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) como «joven español, lleno de corazón y de talento» (1989, p. 57), a un llorado amigo, el auditor del Ejército Agustín Mariño, y cuando, en cambio, despotrica indignado contra la pluma implacable del «galleguito Soto», famoso caricaturista nacido en Madrid que había sabido poner en ridículo al colérico Mansilla en la publicación llamada *Don Quijote*.

Esta disociación provoca verdaderas «esquizofrenias» en el seno de las familias, como lo cuenta Ernesto Schóo en su libro de memorias *Cuadernos de la sombra* (2000). Alude allí a su abuelo materno gallego: Manuel Noya, inmigrante triunfador, nacido en Santiago de Compostela, al que el autor no conoció, pero que sigue siendo respetado y amado en el recuerdo de sus deudos. Se mencionan su eficaz acriollamiento, sus habilidades comerciales que acrecentaron la fortuna heredada por su esposa, su valentía personal, que lo lleva a arriesgar su vida para detener a los caballos desbocados del carruaje cargado con mujeres de la familia. El prestigio indiscutible del abuelo Noya no impide, sin embargo, que su propia viuda caiga en el más prejuicioso lugar común cuando se trata de juzgar el desempeño de una joven niñera que ha descuidado a su nieto (el mismo narrador), y ha provocado involuntariamente un accidente. Así, le que le escribe esto a su hija, la madre del niño: «Me alegro de que al nene no le pasara nada, pero lo que me contás es terrible. ¡Esa mujer, tan bruta como todos los gallegos! Su marido, mi legendario abuelo, —apunta el narrador, con ironía— había nacido en Santiago de Compostela» (Schóo, 2000, p. 26).

Quizá por eso, cabe pensar, algunos gallegos se metamorfoseaban admirablemente, hasta convertirse en verdaderos paradigmas heroicos de la argentinidad, rurales o urbanos. Es posible citar dos casos históricos. Uno es nada menos que el de Juan Moreira, mítico bandido al que Eduardo Gutiérrez (1851-1889) convirtió en héroe novelesco y que también derivó en héroe por antonomasia del llamado «circo criollo», origen del teatro nacional. Este paladín gauchesco, sucesor de Martín Fierro, similar a él en sus aventuras y desventuras, era, según las versiones más firmes, hijo de Mateo Blanco, gallego de Fisterra

y presunto miembro de la Mazorca (el brazo armado de la Sociedad Popular Restauradora que apoyaba, a cualquier costo, a Juan Manuel de Rosas). Luego de la caída de Rosas, la preocupación por evitar represalias contra quienes lo habían servido, llevó a la viuda de Blanco a cambiar el apellido de su hijo Juan. Es probable, dice el biógrafo de Moreira, Marcos Estrada, que el nuevo patronímico, gallego por cierto, no fuese elegido al azar. Estrada lo da por perteneciente a la abuela paterna. Analfabeto y buen intérprete de guitarra, Moreira era entre castaño y rubio, con los ojos verdes, la piel blanca rosada y el cutis algo picado de viruelas. Gutiérrez lo describe, en cambio, como un paisano más afín al tipo árabe atribuido a los gauchos, con la tez mate y el pelo rizoso y negro y le atribuye las habilidades y saberes propias de los jinetes pampeanos, en su más alto grado de excelencia (Estrada, 1959).

Otro gallego que se vuelve hiperrepresentativo de lo argentino, en este caso del «malevo» de Buenos Aires, es Eduardo Dughera, jefe del gremio de los vendedores de diarios, «llamado el Diente por tener uno de oro». Así lo retrata en sus memorias Helvio Botana (1915-1990), hijo de Natalio Botana, fundador del primer *Crítica*: «Era gallego de nacimiento. Alto, flaco, rubio de ojos claros, configuraba el guapo idealizado por el Malevo de la Púa que le dedicó por algo "La crencha engrasada"» (Botana, 1977, p. 97). Se trata de un famoso libro de poemas escrito en lunfardo y dedicado al tango y a los personajes del arrabal.

El Diente es el adalid de los pequeños revendedores de diarios, los «canillitas», ya desde los quince años. Despliega una lucha, en la que triunfa, «contra los grandes prepotentes» que los explotan. Botana dedica todo un capítulo («La reventa o los ojos de la calle») a narrar la vida de Dughera, un justiciero (que actúa, si es necesario, al margen de la ley), con una valentía a toda prueba. No por ser hombre de pelea el Diente carece de un «alma sensible»: es admirador de los poetas y tiene debilidad por Helvio porque es culto y lee a los clásicos. Deja una leyenda de coraje y astucia y su vida aparece como una gesta romántica para los antiguos colaboradores del periódico, ya aburguesados, pero insatisfechos, deseosos de «volver a los tiempos de Crítica y del Diente» (Botana, 1977, p. 101).

Entre la negación del «gallego interno», y la asimilación del «modelo argentino», hay una vasta gama de matices, desplegados especialmente en la Literatura. Tanto los escritores testimoniales como los de ficción, rompen a menudo los estereotipos. Sobreabundan, es cierto, los modelos de criadas y

criados fieles, aunque algo toscos, y los honrados trabajadores. Pero no todas las gallegas, por ejemplo, son la «Ramona» protagonista del sainete del mismo nombre, de Mario Bellini, y creación, asimismo, del dibujante Lino Palacios, sobre similar prototipo, o la «Cándida» de Niní Marshall, ambas bondadosas y rústicas criadas, muy lejos, ambas, de los paradigmas más refinados de seducción femenina. Por la literatura nacional desfilan asimismo otras gallegas y galleguitas: el realismo social del novelista Manuel Gálvez (1882-1962) incluye a preciosas asistentas, por ejemplo en *Hombres en soledad* (1938), cuya belleza perturba a algunos personajes públicos, obligados a dar ejemplo de decoro; también a inocentes prostitutas, casi niñas y con delicado aspecto de muñecas, víctimas de las circunstancias o de algún seductor o pariente inescrupuloso que se ha aprovechado de su pobreza (cfr. *Nacha Regules*, 1919). La Bella Otero reaparece en la novela homónima de Pedro Orgambide (1929-2003) (2001); por las mencionadas memorias de Ernesto Schóo cruza la hermosa Adelina, modista de éxito entre las señoras de la burguesía media de Buenos Aires. Roberto Arlt (1900-1942) en sus *Aguafuertes gallegas* ve, por su parte, en la misma Galicia a mujeres fuertes e independientes como varones, pero al mismo tiempo profundamente femeninas, limpísimas, vestidas con esmero y coquetería aun cuando trabajen en el faenado de sardinas. Del mismo modo Ricardo Rojas (1882-1957), en un viaje gallego retratado en *Retablo Español* (1938), tiene ocasión de tratar nada menos que a doña Emilia Pardo Bazán, un modelo de mujer intelectual infrecuente entonces a uno y otro lado del océano, y a quien describe como la primera en crear, con su prédica y su obra, una conciencia feminista.

Tampoco los gallegos varones son solo mozos de bar, tenderos o changadores. Juan Sasturain imagina, en *Manual de perdedores* (1995), a un émulo de Pepe Carvalho llamado Tony García, que deja su clásico oficio gastronómico en un restaurante para lanzarse a las lides detectivescas. No siempre, tampoco, los gallegos literarios son honrados. Mafiosos como el histórico «gallego Julio», tahures y dueños de negocios poco claros pueblan la novela *Frontera Sur* (1994), de Horacio Vázquez Rial, que incluye a una «Madama» nacida en Galicia, aunque esta al menos no actúa como explotadora, ni recibe mujeres de rufianes: las pupilas de su burdel trabajan por cuenta propia. Hay gallegos estafadores de gauchos, acopiadores de grano y «pulperos»[2] taimados en las novelas rurales de

[2] La «pulpería», que deriva su nombre de la «pulpa» de carne, era un comercio típico del medio rural argentino, donde se vendían diversos artículos de primera necesidad, y bebidas alcohólicas.

Benito Lynch —*Los caranchos de* La Florida (1916), *El inglés de los güesos* (1923) y *El romance de un gaucho* (1933), o sacerdotes poco ortodoxos que se emborrachan, bailan jotas y muñeiras y critican a la jerarquía eclesiástica, como el cura Tréllez descrito por Helvio Botana.

Que los gallegos de ambos sexos sean tenaces trabajadores no los convierte necesariamente en personajes sumisos o desinteresados de la política. La figura del militante, del idealista, del defensor o defensora de los derechos laborales, aparece en la narrativa (como en *Hacer la América* (1984), de Pedro Orgambide o en la mencionada novela de Vázquez Rial); también en el sainete —señala Marina Guidotti—, aun dentro de la comicidad de obras como *¡Yo quiero ser torero!* (1931), de Oscar Beltrán y Luis Cané, o *La noche de la Revolución* (1932), de José González Castillo. No falta, en alguna novela reciente, como *Rosa de Miami* (2005), de Eduardo Belgrano Rawson, el retrato de un revolucionario histórico contemporáneo: el famoso Gallego Fernández, héroe de la Revolución Cubana.

Cabe apuntar además que los gallegos antaño negados, los que no se reconocen como parte de la propia familia o de la propia historia individual y colectiva, se van internalizando. Son los antepasados inmediatos de quienes escriben autobiografías o novelas familiares, como las memorias *Cuando el tiempo era otro. Memorias de infancia en la pampa gringa* (1999), de Gladys Onega, *Pasador de piedra* (2000), de Clementina Ibáñez, o las novelas *Petra* (2002), de Stella Bertinelli, *Domingo en el cielo* (2000), de Ana Sebastián, *El buen dolor* (1999), de Guillermo Saccomanno, donde padres y sobre todo abuelas gallegas, asumen una dimensión compleja y a veces protagónica.

Es de destacar que en las novelas históricas, gallegos y gallegas aparecen como elementos decisivos en la fundación de la Argentina. Desde los textos ya clásicos de Manuel Gálvez o Manuel Mujica Láinez (1910-1984) hasta otros más recientes, como *Vieytes, el desterrado* (2001), de Francisco Juárez, que se ocupa de la figura de Juan Hipólito Vieytes, uno de los ideólogos de la Revolución de Mayo, o el *El oro de los Césares* (2005), de Julio Torres, en la que audaces navegantes, intuitivos cartógrafos, enérgicas cocineras son la avanzada en las colonias españolas del sur del mundo.

Queda, sin embargo, una asignatura pendiente. Las representaciones de gallegos dedicados a tareas intelectuales no abundan, desde luego, en la literatura argentina, aunque hubo no pocos, e influyentes, en la realidad histórica, buena parte de ellos partidarios de la Primera y Segunda República Española que

buscaban en América un horizonte de libertades. ¿A qué podemos atribuirlo? Un motivo posible es que la gran mayoría de inmigrantes gallegos llegaban con una educación apenas básica y esto fue lo que configuró el verosímil fundante del estereotipo. Otro, el voluntario distanciamiento de España que, como dijo Borges, se halla en el origen de la independencia política y cultural de la Argentina. Francia es el referente elegido por la llamada Generación del '37 (la de Domingo Sarmiento, la de Esteban Echeverría, la de Mitre) que tendría tan decisiva influencia en la organización de la Argentina moderna. A comienzos del siglo xx, cuando la escritora y mecenas Victoria Ocampo (1889-1979) era una muchacha, las lecturas de la clase dirigente eran inglesas y francesas, y España seguía simbolizando el atraso y lo retardatario. Ocampo, educada en francés, ignorante de la tradición literaria y filosófica hispánica, se sorprendió, por ello, al conocer personalmente a Ortega y Gasset en 1916: gracias al filósofo descubrió que «todo podía decirse en lengua española», según confesaría luego (Ocampo, 1981, p. 30).

A pesar del afrancesamiento de las élites, la presencia española fue continua en la cultura argentina. Hacia el Primer Centenario de la Revolución de Mayo, una nueva generación nacionalista rioplatense viajará a España y reivindicará raíces españolas incluyendo, o no, a Galicia (cfr. *infra*). Más adelante, liberales y pensadores de izquierda recibirán con interés y simpatía a los republicanos exiliados, que tendrán, muchos de ellos, una intensa participación en la actividad cultural, a través de revistas, libros, y fundación de nuevas editoriales. El sello Emecé, vivo y prestigioso hasta nuestros días, fue inaugurado por dos gallegos: Luis Seoane y Arturo Cuadrado. Sus primeras colecciones se llamaban «Dorna» y «Hórreo». La editorial se dedicó no solo a difundir prosa y poesía gallega, sino también temas americanos y argentinos. Siguieron a Emecé las editoriales Nova y Botella al Mar (vigente en la actualidad), y otras pequeñas, ya desaparecidas, en los años cincuenta.

Surgen asimismo en esos años espléndidas revistas, creadas o dirigidas por españoles, muchos de los cuales eran gallegos (*De mar a mar*, *Correo literario, Realidad* —esta dirigida por el filósofo argentino Francisco Romero, pero con numerosos colaboradores españoles). Pese a esta efervescencia literaria y artística, pese a la presencia permanente de figuras como Rafael Alberti y María Teresa León, Alejandro Casona, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre (casado con la hermana de Borges), de Francisco Ayala y Ramón Pérez de Ayala y de los gallegos ya mencionados, a los que podrían agregarse, entre

otros, Rafael Dieste y Lorenzo Varela; pese a la admiración que suscitaron poetas visitantes como Juan Ramón Jiménez o Federico García Lorca, ni españoles en general ni gallegos en particular encontrarán a menudo correspondencias ficcionales en la literatura argentina, como protagonistas de la literatura, la ciencia o el pensamiento.

Inspirada por el deseo de saldar esa deuda, y ya no en tanto académica, sino en mi otra vida de escritora, quise colocar a una joven universitaria gallega, Carmen Brey, traductora y filóloga, como interlocutora de Victoria Ocampo y co-protagonista de la novela *Las libres del Sur* (2004). Carmen, que ha llegado a la Argentina en busca de su hermano, lo encuentra y encuentra también, para sí misma, como tantos otros gallegos antes y después que ella, un destino sudamericano. Galicia, a su vez, llega con esta viajera para quedarse en la tierra nueva, como parte fundamental de su legado: «Galicia, siempre en el borde, península de la península, puro impulso tendido hacia la costa desde el campo interior, ya se había desgajado de sus bordes de roca. Había anclado, toda ella, en otra tierra. Ya no habría separaciones entre los de adentro y los de afuera. Su alma profunda, vegetal e imperceptible, crecería como otra hierba en el suelo del ombú, con la fuerza y la música de un pino, con la oscura pasión de las *castiñeiras*» (Lojo, 2004, p. 262).

Referencias Bibliográficas

Arlt, R. (1997). *Aguafuertes gallegas*. Buenos Aires: Ameghino.

Belgrano Rawson, E. (2005). *Rosa de Miami*. Buenos Aires: Seix Barral.

Bellini, M. (10 de marzo de 1932). Ramona. *La Escena*, *715*.

Beltrán, O. R. & Cané, L. (14 de mayo de 1931).Yo Quiero Ser Torero. *La Escena, 672*.

Bertinelli, S. (2002). *Petra (novela)*. Buenos Aires: Dunken.

Botana, H. I. (1977). *Memorias. Tras los dientes del perro*. Buenos Aires: Peña Lillo.

Gálvez, M. (1968). *Nacha Regules*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Gálvez, M. (1986). *Hombres en soledad*. Buenos Aires: Hyspamérica.

García Ibáñez, C. (2000). *Pasador de piedra*. Buenos Aires: Ediciones de la Librería.

González Castillo, J. (17 de marzo de 1932). La noche de la Revolución. *La Escena*, *716*.

Gutiérrez, E. (1965). *Juan Moreira*. Buenos Aires: Eudeba.

Jauretche, A. (2001). *Pantalones cortos*. Buenos Aires: Corregidor.

Juárez, F. N. (2001). *Vieytes, el desterrado*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lynch, B. (1960). *El inglés de los güesos*. Buenos Aires: Troquel.

Lynch, B. (1961). *El romance de un gaucho*. Buenos Aires: Kraft.

Lynch, B. (1968). *Los caranchos de* La Florida. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Lojo, M. R. (2004). *Las libres del Sur*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lojo, M. R., Guidotti, M. & Farías, R. (2008). *Los 'gallegos' en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*. Vigo: Fundación Barrié de la Maza.

Mansilla, L. V. (1989). *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Emecé.

M. E. L. (Marcos Estrada Liniers). (1959). *Juan Moreira. Mito y realidad*. Buenos Aires: s. d.

Miceli, M. (9 de abril de 2009). Según un estudio, son ignorantes pero trabajadores. El estereotipo no es un chiste de gallegos. Entrevista a María Rosa Lojo, Marina Guidotti de Sánchez y Ruy Farías. *Crítica de la Argentina*. Buenos Aires. Recuperado 1 nov. 2011 de: www.criticadigital.com/impresa/index.php?secc=nota&nid=22581

Núñez Seixas, X. M. (2002). *O inmigrante imaginario. Estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1980-1940)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Ocampo, V. (1981). Palabras francesas. *Testimonios 1*, 1920-1934. Buenos Aires: Sur.

Oliver, M. R. (1969). *La vida cotidiana*. Buenos Aires: Sudamericana.

Onega, G. (1999). *Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la Pampa gringa*. Buenos Aires: Grijalbo-Mondadori.

Orgambide, P. (1984). *Hacer la América*. Buenos Aires: Bruguera.

Orgambide, P. (2001). *La bella Otero, Reina del Varieté*. Buenos Aires: Sudamericana.

Pérez Prado, A. (1993). Imaxes da discriminación. *Grial: Revista Galega de Cultura*, *118,* 212-21.

Rojas, R. (1938). *Retablo Español*. Buenos Aires: Losada.

Saccomanno, G. (1999). *El buen dolor*. Buenos Aires: Emecé.

Sasturain, J. (2003). *Manual de perdedores*. Buenos Aires: Sudamericana.

Schóo, E. (2000). *Cuadernos de la sombra*. Buenos Aires: Sudamericana.

Sebastián, A. (2000). *Domingo en el cielo*. Buenos Aires: Nuevohacer. Grupo Editor Latinoamericano.

Sicardi, F. (1899). *Libro extraño. Don Manuel de Paloche* (Tomo III). Buenos Aires: Imprenta Europea.

Torres, J. (2005). *El oro de los Césares*. Rosario de Santa Fe: Ediciones del Boulevard.

Vázquez Rial, H. (1998). *Frontera Sur*. Barcelona: Ediciones B.

Alicia Zorrilla
Una Auténtica Pionera

Nuria Gómez Belart*

Nota del Autor

La Doctora Alicia María Zorrilla es una mujer única. Si bien la humildad es una de las características que la definen, la excelencia se nota en su mirada. Es Vicepresidente de la Academia Argentina de Letras (AAL) y Miembro Correspondiente Hispanoamericana de la Real Academia Española (RAE).

Es destacable su trabajo como miembro de la Comisión Interacadémica que creó la RAE para la composición de la *Nueva Gramática de la Lengua Española*, donde fue coordinadora del Área Lingüística Rioplatense y representante institucional de la AAL para la revisión de la *Ortografía de la Lengua Española*.

Su preocupación constante por el español, la llevó a crear la Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios Litterae; los numerosos diccionarios, manuales y textos publicados por ella son la clara evidencia de su pasión por una mejor utilización del idioma.

Al término del Primer Congreso Internacional de Correctores de Textos en Lengua Española, realizado en Buenos Aires, en septiembre de este año, la Doctora Zorrilla concedió gentilmente esta entrevista para *Gramma*.

—En nuestros días, no sorprende el cierto grado de preocupación por preservar la lengua española ante la proliferación de errores lingüísticos, sobre todo, en las publicaciones virtuales. Sin embargo, ya hace mucho tiempo que existe la Fundación Litterae, una institución pionera en la difusión del español y la formación de correctores. ¿Cómo surgió la idea de crear la Fundación?

—En 1988, Litterae nació como Instituto de Perfeccionamiento Docente. Nuestra incursión en varias editoriales nos advirtió que los correctores trabajaban desorientados. Desconocían la bibliografía especializada y hacían consultas asiduamente. El Señor nos iluminó para crear la carrera de Corrector

* Licenciada en Letras y Correctora Literaria por la Universidad del Salvador (USAL). Tiene a cargo las cátedras de Literatura Argentina y de Lingüística General de la USAL en la sede de Ramos Mejía. Correo electrónico: nuriagb@uolsinectis.com.ar

Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 300-304.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

con el fin de ayudarlos, de que tuvieran una guía normativa para emprender con seguridad sus tareas. En 1990, el Instituto de Perfeccionamiento Docente se transformó en la Fundación Litterae para ampliar el ciclo académico. Entonces, no solo se acercaron correctores de oficio, sino también aspirantes a obtener el título de correctores y, entre ellos, médicos, periodistas, sociólogos, psicólogos, abogados, químicos, farmacéuticos, etc. En sus distintas profesiones, todos escribían y querían hacerlo bien.

—Siguiendo la naturaleza expeditiva de la Fundación, se organizó el Primer Congreso Internacional de Correctores de Textos en Lengua Española, en el que la Fundación Litterae y la Casa del Corrector recibieron a más de 400 correctores de toda América y de España, junto con la Asociación Mexicana de Profesionales de la Edición, la Unión de Correctores de España y la Asociación de Correctores de Textos del Perú. ¿Cómo vivió la experiencia?

—Sentimos la alegría de la misión cumplida. Hace más de veinte años que los que integramos la Fundación Litterae luchamos por dignificar esta profesión que ha sido injustamente subestimada; más aún, pocos la consideraban «una profesión». Vivimos con gran emoción el fervor del encuentro hispanoamericano y gozamos del abrazo que tanto necesitamos para que el camino sea seguro. Todos sabíamos qué deseábamos y hacia dónde queríamos caminar. El Congreso confirmó la creación de la Asociación de Correctores del Uruguay y la del Ecuador. Permitió que profesionales de otros países, que no habían asistido, nos escribieran y nos dijeran: «Estamos con ustedes; queremos unirnos a ustedes».

—En el Congreso Internacional de Correctores, se observó el problema de la identidad del corrector. ¿Cuál es su visión al respecto?

—La Fundación Litterae se ha preocupado siempre de darle al corrector su lugar en la sociedad y de ofrecerle formación y perfeccionamiento continuos mediante la carrera de Corrector Internacional de Textos en Lengua Española y diversos cursos que perfeccionan su labor. La iniciativa de nuestra Fundación de organizar en Buenos Aires el Primer Congreso Internacional de Correctores de Textos en Lengua Española fue celebrada por las Asociaciones de España, el Perú, Colombia y México, que se unieron a nuestro entusiasmo. Pronto se unirán también las del Ecuador y del Uruguay. Las 418 personas que asistieron reconocieron que este Congreso significaba un hito en la vieja y siempre nueva historia de la corrección: el corrector mostraba al mundo un conjunto de rasgos propios que lo caracterizaban frente a los demás profesionales, y que

esos rasgos que definían su retrato y ponían de relieve su trabajo silencioso de todos los días lo convertían también en profesional. Se demostró, además, que no vale serlo de palabra; el trabajo responsable, preciso, idóneo, actualizado debe ser espejo de esa profesionalidad.

—Según lo que acaba de señalar, hay una serie cualidades a las que un corrector debe responder. ¿Qué se necesita para ser un buen corrector?

—Se necesita pasión por la lengua y, además, formación específica en la normativa de la lengua española, en su sistema gramatical y en la corrección de textos en lengua española. Cualquier profesional no puede ser corrector, aunque corrija textos de su especialidad.

—Otro de los problemas que se plantearon en el Congreso fue el modo de denominar al profesional que desarrolla la tarea de corrección: corrector de estilo, corrector de textos, corrector literario, corrector-editor, asesor lingüístico... ¿cuál sería el nombre más indicado?

—El nombre real es «corrector de textos». El estilo no debe corregirse nunca —el corrector no es coautor—, y para ser «asesor lingüístico» hay que recorrer un largo camino.

—Volviendo al perfil de corrector, ¿observó alguna diferencia entre la formación o la metodología de los correctores argentinos y la de los demás países?

—El corrector argentino recibe formación durante tres años, es decir, cursa una carrera. De acuerdo con lo que decían los representantes de otros países, esto no sucede en el mundo.

—En general, la imagen típica del corrector de textos es la de una persona solitaria, aislada, encerrada entre paredes de libros. Sin embargo, hace unos años se creó la Casa del Corrector. ¿Cómo nació?

—El corrector es un profesional que trabaja en soledad, y, en general, es para muchos un trabajador menor, y no es así. Por eso, ha llegado la hora de que se sienta respaldado por una institución como la Fundación Litterae, que defiende sus derechos y lo acompaña en su camino laboral.

La Casa del Corrector, que funciona dentro de la Fundación, nació para dar un servicio, pues sus miembros no solo gozan de beneficios económicos en los aranceles de cursos, jornadas, congresos y en la compra de material en librerías, sino también son asesorados desde el punto de vista laboral, bibliográfico y, sobre todo, reciben respuesta a todas las consultas lingüísticas que hacen personalmente o mediante correo electrónico.

La Casa del Corrector es, pues, una entidad destinada a reunir a los correctores y atendedores diplomados y a los de oficio con un mínimo de cinco años de experiencia comprobable, residentes en la República Argentina y en el exterior. Persigue también otros objetivos: dignificar la profesión; difundir la importancia de la delicada labor del corrector y capacitarlo continuamente.

El trabajo del corrector es solitario, pero no queremos que se sienta solo. Sabe que estamos y que lo acompañaremos siempre, aunque esté lejos de nosotros.

—Dos marcas personales que definen su trayectoria son el amor por la lengua y el interés innato por investigar y dar respuesta a las curiosidades lingüísticas. De esas cualidades surgen un gran número de publicaciones y, entre ellas, este año se publicó el *Dudario*, libro que se presentó también en las jornadas del Congreso...

—El *Dudario* nace de las consultas lingüísticas que recibo a diario de alumnos, exalumnos o de profesionales que no conozco, desde amas de casa hasta docentes, biólogos, abogados, periodistas, médicos, etcétera. Me dan su nombre y su profesión; luego exponen la consulta, cuya respuesta esperan, en general, de inmediato. «Me carcome esta duda», «me asaltan dos dudas», «me mata esta duda» son los sintagmas más comunes que reflejan la desesperación del usuario por querer avanzar en su trabajo y no poder hacerlo.

—Son pocos los libros o las investigaciones dedicadas a la tarea de los correctores, si se los compara con estudios de otras disciplinas relacionadas con la lengua. ¿Por qué cree que ocurre esto?

—Esto sucede porque el corrector es un profesional ignorado, pero, gracias a Dios, todo ha empezado a cambiar.

—Entonces, ¿no le llama la atención que haya habido tanto interés por el Congreso?

—No, no me llama la atención. Creo que antes del Congreso, aunque trataba de no decirlo, lo esperaba. Los 418 asistentes demostraron que había una necesidad y un gran deseo de decir «estoy presente; existo».

—Hay quienes creen que, con el uso de los celulares y con la Internet, la lengua española vive una etapa de decadencia; otros consideran que no es así, sino que se ha enriquecido con los aportes de otras lenguas. Desde su punto de vista, ¿cuál es la realidad del idioma?

—La lengua española no está enferma ni se enfermará. Nosotros debemos cuidar nuestros escritos y nuestra expresión oral para que no parezca decadente.

Es lamentable, pero los ejemplos sobran. La sociedad de hoy no se escucha, no sabe qué dice ni cómo lo dice. Los medios tecnológicos son cada vez más sofisticados, pero no existe la comunicación. Se dialoga con una máquina mediante prolongados monólogos. Sin comunicación, el hombre no existe. Como bien dice Zygmunt Bauman, vivimos en tiempos «líquidos». Todo se escurre, resbala y se pierde.

—Teniendo en cuenta el panorama del que veníamos hablando, ¿cuál cree que será el futuro de nuestra lengua?

—La lengua española es cada vez más rica y más fuerte porque muchos hablantes se interesan por aprenderla; más aún, por gozarla. En el futuro, estoy segura de que será hablada y escrita por miles de millones de personas.

—Pionera en la formación de correctores, incansable estudiosa del lenguaje, generosa con sus discípulos y dispuesta a compartir su saber, la Doctora Zorrilla se mostró esperanzada ante el futuro de la lengua española. El camino es difícil, pero prometedor. Los correctores surgen ante la necesidad de compartir ideas entre los seres humanos, y la duda lingüística es un acto saludable. Así lo señaló, en su *Dudario*:

> **Nuestra lengua vive. La consulta simboliza, entonces, la necesidad de saber para que viva bien en la oralidad y en la escritura. Ninguna pregunta es estéril, pues el que la hace aspira a reorganizar su trabajo, a armonizar sus discordancias. La respuesta no censura el error; encamina, orienta y comunica la regla. A veces, no hay errores, y cada respuesta confirma una certeza. Es un camino de regreso enriquecido, fundado en la medida; es la convicción de que por las palabras existimos y nos damos (Zorrilla, 2011).**

Paulina Vinderman
La Poesía, un Juego Mayor

Augusto Munaro*

Nota del Autor

Paulina Vinderman (Buenos Aires, 1944) ha indagado pacientemente las posibilidades superiores de la poesía. Como resultado, trazó un rumbo personal, producto del análisis exhaustivo hacia la precisión lírica, y publicó los siguientes poemarios: *Los espejos y los puentes* (1978*), La otra ciudad* (1980), *La mirada de los héroes* (1982), *La balada de Cordelia* (1984), *Rojo junio* (1988), *Escalera de incendio* (1994), *Bulgaria* (1998), *El muelle* (2003), *Cónsul honoraria, antología personal* (2003), *Hospital de Veteranos* (2006), *El vino del atardecer* (2008), *Los gansos salvajes* (2010) y *Bote negro* (2010); obras donde impera el predominio de unidad, forma, tono y estilo. Un complejo entramado reflexivo, que explora sostenidamente la evolución de una búsqueda. Un sistema poético enraizado en la inquietud humana. A continuación, Vinderman habla con *Gramma* sobre su actividad lírica.

—Usted sabe, Paulina, que en la mayoría de los casos, los poetas suelen renegar de su primer libro. Sea por cuestiones formales o afinidades de índole personal, por lo general, tratan de olvidarlo. Esto no ocurre con usted, con su primera publicación: *Los espejos y los puentes*, un poemario al cual defiende con uñas y dientes.

—Tanto como con «uñas y dientes», no (risas). Pero imposible dejar a un lado ese librito humilde, de edición casi precaria, que me permitió salir de la oscuridad del cajón del escritorio, y fue bien recibido por referentes importantes para mí: Edgar Bayley, Raúl Gustavo Aguirre, Antonio Requeni. Joaquín Giannuzzi apareció un poco después.

—Lo publicó cuando tenía treinta y cuatro años, pero fue escrito entre sus veintiocho y veintinueve, si mal no recuerdo.

—Es verdad. Eran más, pero reuní veintidós poemas, a los que creí más sólidos y aliados entre sí.

—Si no me equivoco, se trató de una edición de autor.

* Periodista egresado de la Universidad del Salvador. Escribe en los diarios argentinos: *El Día, Página-12, Clarín, La Gaceta de Tucumán, Los Andes, El Litoral, La Capital*, entre otros. Correo electrónico: augusthxx@yahoo.com.ar

Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 305-320.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

—Sí, se trató de una edición de autor.

—También tiene la originalidad de incluir ilustraciones, algo que no hizo con sus posteriores publicaciones. ¿Fue por temor a dispersar al lector?

—Las ilustraciones fueron un requisito obligatorio de la pequeña editorial. Por lo general, no me atraen en un libro de poemas, salvo honrosas excepciones en las cuales autor e ilustrador se conocen en profundidad y comparten una mirada.

—Su caso, ya desde el comienzo, fue el de una voz que se mantuvo un tanto apartada de los grupos. ¿Necesita ese espacio, esa distancia, para encontrar su identidad lírica?

—Me conecté con todos los grupos, pero no pertenecí oficialmente a ninguno. Una de mis características, para bien o para mal, es mi feroz independencia. Necesito libertad para crear y la creación *es* mi libertad.

—¿Alguna vez se sintió una «rara avis», como señaló Adúriz sobre su poesía?

—Sí, y también me lo hicieron sentir (risas). Pero, en el fondo, es el mejor elogio que puede recibir un «trabajador del arte». Siempre me aferré a mi propia voz, a mi respiración. Creo que es fundamental en un poeta no la «originalidad», que no existe, sino la «autenticidad».

—¿Cómo piensa que se llega a esa «autenticidad»?

—Si lo supiera, no escribiría más. Es una tarea delicada, como la de un equilibrista sobre la cuerda, como la de un animal en una zona alambrada. No hay recetas, no hay meta. No sabemos hacia dónde vamos cuando empezamos a escribir. Somos más desconocidos que nunca; el mundo entero es más desconocido que nunca. Y, en la madurez, la única sabiduría es aceptar lo poco sabios que nos volvemos y todo lo que nos falta saber. Una frase hermosísima de Salinger me persigue: «¿Sabes qué te preguntarán cuando te mueras? Te harán dos preguntas: ¿Han aparecido la mayoría de tus estrellas? ¿Estabas ocupado en escribir todo lo que tenías en el corazón?». Bueno, esa es la autenticidad a la cual me refería.

—En esos veintidós primerizos poemas laten sentimientos muy íntimos: el secreto, la memoria y el presentimiento de la muerte. ¿Cuál fue el impulso que dominó aquella escritura?

—Son poemas muy marcados por la asfixia, el «secreto», como usted señala, el misterio. Un desolado interrogante, como acostumbra ser la poesía. Nunca nos da respuestas, sino solo la certeza de la huella humana en el mundo. Era 1978, y la asfixia a la cual me refiero no era personal, sino colectiva. Siempre digo que salí desde la oscuridad del cajón de mi escritorio hacia una oscuridad más atroz:

los años de plomo de la dictadura. Descubrí, en esa época aciaga, la fuerza de la palabra, su capacidad de subrayar lo esencial, su poder (ese al que tanto temen los tiranos), su agua de resistencia.

—Asimismo ya aparecen alusiones a *Alicia*, de Lewis Carroll, un personaje literario que la ha acompañado toda su vida.

—Carroll continúa acompañándome. Son dos libros geniales, llenos de gracia, juegos de lenguaje, alusiones irónicas al «corsé» de las convenciones, y personajes absolutamente inolvidables. Se cuelan en mis poemas sin pedir permiso porque son parte de mi vida. Tomo el té con el Sombrerero Loco muy a menudo, me inviten o no.

—¿Podríamos intuir el filtrado de estos personajes en su poesía como una consecuencia escapista de esa época oscura?

—No, no, nunca fue escapista mi poesía. Por el contrario, es una manera de zambullirme en el mundo e intentar aprehenderlo, abrazarlo, comprenderlo. Los personajes literarios son tan reales para mí como los de carne y hueso, y me acompañan; siempre digo que «Colmillo blanco» fue mi perro.

—A pesar de Jack London.

—No «a pesar», sino «gracias» a él.

—Hay en su primer libro, más que en ningún otro, un aura mágica, cierto aire de cuento de hadas. Un bosque de abedules soñados, un collar de hiedras… ¿Hans Christian Andersen fue una influencia importante en el desarrollo de su búsqueda?

—La crueldad y maravilla de los cuentos de hadas influyeron notablemente sobre mi escritura. Hans Christian Andersen es un poeta extraordinario; hace tiempo que esbozo un largo ensayo sobre él. Busqué siempre, sin saberlo, un lenguaje de encantamiento para un mundo desencantado, para la verdad desencantada y necesaria del poema.

—Cierta vez me comentó que la poesía tiene el prestigio que tiene porque aún no se ha «vendido» al mercado. ¿Es esa la única razón que encuentra como garantía de su valía?

—Esa es la consecuencia, no la razón. La poesía es la sangre del idioma, el corazón del lenguaje; y el lenguaje es lo humano por excelencia, ya que somos humanos gracias al lenguaje. La poesía quita las palabras de sus lugares habituales y vuelve a nombrar al mundo como si fuese la primera vez; regresa al origen. Ese verdadero renacimiento nos otorga una certeza: la promesa de que el lenguaje ha dado cobijo a la experiencia, a la visión, ya sea de triunfo o de espanto.

Sabemos que el poema no puede reparar ninguna pérdida, pero desafía al espacio de separación. Reúne —laboriosa, desesperadamente—lo que ha sido desperdigado. Es su trabajo, es su arte (la «cruel piedad del arte», diría Pascal Quignard). Una voz en el silencio del universo para tratar de encontrar el sentido de nuestra existencia.

«La poesía es un relámpago de percepción», dije una vez; un «juego mayor», añadí; una «manera de iluminar los rincones oscuros de la existencia», Y, sobre todo, agrego, una vasija llena de memoria («memoria calcinada», Juan Gelman *dixit*).

—Su poesía pareciera ser primero imaginada, vista en sueños. Cuando está escribiendo un poema, ¿qué lugar ocupa lo soñado, es decir, lo no vivido?

—Un lugar importantísimo, sin duda. Todo se vuelca en mi mesa de trabajo: lo soñado, lo vivido, lo no vivido, lo leído, lo imaginado, lo olvidado (los porcentajes varían).

—¿Pero qué regula esos porcentajes?, ¿la razón?

—La razón y la intuición, ambas trabajando en pugna y, a la vez, al unísono. Hay que tomar distancia de la emoción, pero no dejar que todo sea gélido (una especie de iceberg intelectual). Recuerdo a Apollinaire y su famoso lema: «entre el orden y la aventura».

—Pocos saben que antes de la aparición de su primer libro, estudió y se recibió de algo muy distinto de poesía. Usted es bioquímica. ¿Podría referirse brevemente a esa faceta de su vida? Entiendo que hubo un tiempo en el que, inclusive, ejerció esa profesión.

—Fue un mandato familiar. Mi padre era sumamente autoritario y le tenía terror a la pobreza, por lo cual no me permitieron estudiar Letras o Historia Elegí la química de la vida, que me atraía (siempre fui curiosa y buena estudiante), y usé la carrera como salvoconducto. Por las noches, leía a Camus o a Sófocles y decía que estaba estudiando para los exámenes. Fue doloroso para una criatura tan fascinada por el lenguaje, que había aprendido a leer y escribir antes de ir a la escuela, la criatura que escribía cuentos a los ocho años y poesía a los diez. Siempre es doloroso no ser comprendido y apoyado por los padres, pero fue muy bueno para mi formación. ¿Recuerda la deseada «Universidad de Poetas» de Auden? En su plan de estudios figurarían matemáticas, biología, arqueología, cocina. Me especialicé en Bacteriología, trabajé unos años para lograr mi independencia y di vuelta mi vida como un guante. Estudié Historia del Arte, idiomas, perfeccioné mi inglés, estudiado en mi infancia; me dediqué a la enseñanza, la traducción, a escribir artículos, reseñas, etc.

—Se ha formado con escritores y poetas en su mayoría anglosajones: Alcott, Stevenson, Wallace, Stevens, Salinger y Faulkner, entre otros. ¿Se debe a alguna razón, o es pura coincidencia?

—Los anglosajones dejaron una marca hermosa y profunda en mí porque podía leerlos en su lengua original, porque aprendí inglés desde muy chica. Pero, en mi formación, fueron cruciales los clásicos españoles (Quevedo), los americanos modernistas (Rubén Darío, José Asunción Silva), Cervantes y Shakespeare, por supuesto; Hemingway, Salinger, Woolf y Katherine Mansfield. Y Vallejo, Neruda, Girondo, Apollinaire, Pessoa, Pavese, Chéjov y un gigantesco etcétera. Y la crueldad y la maravilla de los cuentos de hadas de la infancia, que ya mencioné. Hay un eco muy intenso del «había una vez…».

—Ya son varias las veces que alude a su infancia. Me gustaría que se refiriera a ella. ¿Tuvo una niñez libresca? ¿Qué experiencias decisivas aún resurgen en su memoria?

—Fui una lectora precoz y voraz. Estaba fascinada con el lenguaje; por eso apareció ese poema «de la nada» que llamé «El perro vagabundo», y definió mi vida. Pero antes creía que iba a ser narradora; había fundado un club literario con mis amiguitas del barrio y debíamos entregar una «composición» (así llamaban en la escuela a los cuentos cortos) por mes. Finalmente, mis amigas tomaron el toro por las astas y me dijeron: «La escritora sos vos, dejanos en paz». No las dejé en paz (risas), escribimos una historia entre todas. Además quiero contarle un suceso extraño, maravilloso de mi infancia: mi abuela paterna, que vivía en Carlos Casares, pasó una temporada en casa, y yo le leía mis libros de la colección Robin Hood. Ambas disfrutábamos mucho esas lecturas, y yo me sentía muy orgullosa. Aún no me daba cuenta de lo extraño que era; se supone que los abuelos leen a sus nietos, no al revés. Fue una especie de legado, de rol, de destino.

—Avancemos con sus próximos dos libros, *La otra ciudad* y *La mirada de los héroes*. Realizados a principio de los años ochenta, ellos conforman una suerte de díptico. Ambos editados por el mismo sello, Botella al Mar, son acaso libros hermanados por un sentir hermético. En estos libros hay un ahondamiento metafísico. Desde el punto de vista formal, son libros ceñidos, de versos breves. Una respiración, tal vez, demasiado calculada. No obstante, el versolibrismo irrumpe triunfante. La falta de pauta métrica queda resuelta mediante el ritmo.

—Muy atinado lo que dice: El «díptico», el cuidado de la forma. Soy muy respetuosa, uso los signos ortográficos; apunto a que la «revolución» sea

profunda y no responda a nada superficial que la distraiga. Es también, claro, un verdadero desafío.

—¿Qué otras sensaciones aún le expresan esos dos libros en particular?

—Los veo muy lejanos; quitaría algunos poemas; no hablo de corregir, porque soy muy fatalista. Lo publicado ya es pasado absoluto; me concentro en los poemas en los cuales trabajo en el momento.

—¿Guarda los manuscritos originales o, una vez que los pasa en limpio al armar cada libro, los tira?

—Algunos los tiro; otros no. Ahora los guardo más que antes.

—Con *La balada de Cordelia*, ya se toma ciertas libertades en cuanto a esa rigurosa atención a las formas. Creo que es su primer gran libro. Se trata de un poema único dividido en cantos, como las antiguas baladas.

—Es un libro que quiero muy especialmente, sin valoración estricta. Su escritura fue intensa (muy «inspirada», se decía antiguamente). La «Cordelia» contemporánea (una especie de *alter ego*) comparte con la de Shakespeare un destino de orfandad y de infortunio por su dramático apego a la verdad. Desde luego, todo esto lo analicé después.

—Hay ya un lenguaje fluido.

—Sí, siempre intenté un lenguaje fluido pero, a la vez, dramatizado, cargado de sentido.

—¿Recuerda las circunstancias que la llevaron a querer escribirla?

—«Cordelia» irrumpió en mi vida una noche (otoño-invierno) de 1981, en la cual acababa de acostarme. Tuve que huir de la cama, buscar un papel en forma afiebrada. Con alegría y estupor supe que era un largo poema que debería ir escribiendo despacio; supe que sería una balada (¿homenaje a mis ancestros de aldea europea?), una historia en lenguaje poético con un ritmo que podría cambiar, pero nunca interrumpirse. Escribí solo el fragmento I, esa noche, y el II, varios días después. Todo ese tiempo viví entre excitada y sonámbula; debía esperar que la historia de Cordelia apareciera en la palabra y no que yo la inventara en mi mente para después insertarla en palabras. Luché como una fiera contra todo análisis, contra toda lógica.

—Su lírica se encuentra atravesada por múltiples referencias culturales. ¿Podría referirse a ellas?

—Los escritores que admiro, que leo, releo, descubro, están cerca de todo lo que pienso, intuyo, adivino. No pueden quedar fuera. Sí, cito las fuentes, no hago hipertextos.

—¿Por qué motivo?

—Soy demasiado respetuosa también en este tema.

—El respeto deifica a la poesía. ¿Un exceso de él podría atrofiarla?

—Tiene razón, claro que sí. Pero el respeto al que me referí es hacia los autores; si uno metaboliza fragmentos sin darse cuenta, de acuerdo, pero si uno es consciente del escritor leído o recordado, creo un deber citarlo. Pero además, creo que así el texto se vuelve más interesante, porque se explicita el diálogo.

—En 1988, apareció en Chile un libro capital en su producción. Me refiero a Rojo junio. Publicación que reúne poemas escritos entre 1982 y 1987, un período tan amplio como fértil de su vida. Me interesaría que se refiriera a cómo gestó ese cambio de pulso, de respiración. ¿Qué recursos retóricos siente que se consolidaron en este libro, y se fueron estilizando desde entonces?

—En *Rojo junio* me abrí a una respiración más amplia y, al mismo tiempo, más precisa. Creo que la ansiada llegada de la democracia tuvo mucho que ver. Una época de plenitud en mi vida, de respirar a pleno pulmón. Se nota en mis versos más largos, en la acentuación del «jugar a narrar» para encontrar una epifanía, en una mayor calidez. Creo que es mi libro más cálido.

—El libro fue secuestrado por la dictadura *pinochetista* si mal no recuerdo...

—Es una anécdota trágica, aunque hoy parezca cómico e infantil que secuestren libros en la Aduana chilena por la aparición de la palabra «rojo». Fue editado por Omar Lara, en co-producción con Argentina, en LAR (Literatura Americana Reunida).

—En *Rojo junio*, se explicita el uso alternado de la primera, segunda y tercera persona. Un hábito particularmente suyo. Asimismo, se intensifica la combinación de realidad y ficción. Lo imaginario, lo que nunca se vio, articula un espacio privilegiado aquí. ¿Cuál es su relación con la imaginación? Creo que ella es capital en su obra. ¿Cómo la controla?

—La imaginación es absolutamente primordial ¿Qué sería de nosotros sin la imaginación? ¿Ha visto jugar a un chico? Un palito es una espada, una varita mágica, un tiburón… Es la imaginación la que nos permite el asombro, la mirada sin prejuicios, la observación de las relaciones internas entre las cosas (y los seres) que nos rodean. «Lo que más temo es la muerte de la imaginación», dijo Sylvia Plath. Lo usé como epígrafe; lo uso como lema.

En un poema de «Hospital…» digo: «La única poesía que ilumina es la que arde / y ningún mar será más extenso que mi imaginación».

—¿Existe alguna forma de ejercitarla, de conservarla activa?

—Supongo que la observación, la lectura, la lucha contra la mirada convencional sobre lo que nos rodea y contra la irrupción de la llamada «adultez». Picasso dijo una vez: «Me costó toda una vida volver a pintar como cuando era niño». El asombro es un tesoro que el artista no puede perder.

—«La cuarta cuerda», es un poema dialogado en donde conversa con su hija, por entonces una niña. ¿Recuerda cómo nació la necesidad de escribirlo?

—Sí, lo recuerdo. Surgió, en ese caso, de una imagen. Otros poemas llegan desde una frase que me persigue como un rumor, como un ruido.

—Sin embargo, en su propuesta, las imágenes imperan en la construcción de una poética.

—Sí, traslado el concepto a la imagen casi sin darme cuenta. Es mi estilo, mi lapicito-buril de escriba.

—¿Podríamos hablar de un método?

—No, no lo creo, porque es inconsciente. La palabra «método» remite a un plan preconcebido, a un mapa extendido sobre la mesa.

—En «Prácticas de la percepción», leemos:

> **Pero desconfía de las palabras apresuradas.**
> **Las violencias de las tormentas**
> **no siempre insinúan la real rebelión**
> **aunque amanecen las nubes desde dentro.**

¿Rehuye de la inspiración?

—Todo lo contrario; estoy siempre al acecho de la llamada «inspiración», que Brodsky llama con acierto «la voz del lenguaje», esa voz que viene desde el fondo de los tiempos y va hacia él. Tal vez intenté hablar en este poema, de la importancia de la corrección, de la paciencia, tan necesaria para la poesía (¡y tan difícil de adquirir!).

—Un libro cuyos núcleos apuntan al invierno, una estación del año muy significativa para usted.

—El invierno es la marca de *Rojo junio*. La concentración, la plenitud, la nuez dentro de su cáscara, la chimenea prendida para contar historias alrededor del fuego, antigua, hermosa tradición.

—Llegamos a *Escalera de incendio*, su libro de fuga y escape. Hay mucha dispersión, aunque se trate de un movimiento creativo.

—La dispersión que menciona es el movimiento del viaje. La mayoría de los poemas hablan de mis raides aventureros (en auto, tren, ómnibus, camión) a través del continente, desde la Patagonia hasta México.

—Lo admirable es que pudo llevar ese nomadismo al nivel sintáctico, en el fraseo quebrado de los poemas. Otra vez, su cuidado obsesivo por la forma.

—Resulta difícil hablar de mi escritura en un sentido muy técnico; siempre está el misterio. Lo cual, en el fondo, creo que es lo mejor de cualquier labor artística.

—¿Cuándo escribe, suele leer libros de o sobre poesía?

—A veces sí, pero leo lo que está más lejano de mi trabajo en ese momento. Lo que no puedo, definitivamente, es escuchar música cuando escribo; ella arrasa con todo y no puedo escuchar al lenguaje.

—¿Siente interés por las biografías de poetas?

—Sí, sí, es inevitable.

—En esta etapa, a comienzo de los años noventa, viajó como invitada a los encuentros de poesía organizados en Colombia. ¿Esa experiencia de relacionarse con poetas vecinos le permitió ahondar su relación con el lenguaje?

—Esos encuentros me permitieron conocer mejor la poesía contemporánea latinoamericana, dentro de la cual me inscribo. Y, por supuesto, mi lenguaje se enriqueció.

—¿De qué manera?

—Con la irrupción del castellano hablado en otros países de América, en mi lengua y en mi imaginario. Explicito esto en el poema «En ninguna parte», que cierra *Escalera de incendio*.

—En «Verano de 1954», la memoria fuerza la imaginación, en «Allí una niña», probable *alter ego* suya, arroja un sombrero desde una terraza. ¿El recuerdo vuelve en su poesía para reescribirlo y fantasearlo? En otras palabras, ¿le hubiese gustado dominar el pasado como una ficción?

—¡Ah, la memoria! Ella recorta, inventa, trata de aproximarse al recuerdo como puede; es inevitable fantasear; es inevitable intentar «dominar el pasado como una ficción» (poema de *Bote negro*). Es el trabajo medular de todo escritor.

—Otro de sus recursos más personales es el trabajo que le permite el uso de paréntesis.

—Me encantan los paréntesis: dan aire, agregan un secreto, una reflexión, una voz en *off* que dialoga o cuestiona.

—Abre otro nivel de lectura, también. Tal vez sea más consciente porque enuncia varios conceptos simultáneamente.

—Esa es una de las virtudes de la poesía: su multiplicidad, y también sus contradicciones, que la vuelven tan vívida. Por eso creo, como se ha dicho, que

es el lector el que da vida al poema. Hemingway dijo: «Un libro terminado es un león muerto»; bien, es el lector el que vuelve a reanimar su pelaje.

—Si estamos identificando rasgos personales en su poética, no debemos olvidar el tono epistolar de muchos de sus mejores poemas: «La balada de Cordelia», o «Transparencias».

—Las cartas son un recurso natural de mi escritura; establecen un espacio más sereno, más extenso, casi fuera del tiempo. Un espacio sumamente literario. Recuerdo a Emily Dickinson afirmando que sus poemas eran una carta al mundo.

—*Bulgaria* es uno de sus *hits*, como solía decirle Horacio Castillo. Se trata de un extenso poema-homenaje sobre su padre y, en cierta medida también, sobre sus ancestros provenientes del Este de Europa.

—*Bulgaria* es un libro que nació de un sueño. Un sueño que creí escape y era, en realidad, un viaje a mis lejanísimos ancestros que seguramente pasaron por allí rumbo a Odessa, donde se afincaron, y desde donde partió mi abuelo paterno a los veinte años, durante la primera colonización judía en Argentina. Por lo tanto, Bulgaria es el país real, el soñado, y es también el resultado de un viaje al origen. Y un viaje al origen es, en definitiva, la poesía. Mi padre, muy enfermo, se mezcló en el texto que fue, más que un homenaje, un «ajuste de cuentas». El homenaje es posterior, en la segunda parte de *Hospital de veteranos*; allí fabulé un hospital de guerra para poder conjurar el dolor de su muerte; necesitaba escribir, y una pequeña toma de distancia era imprescindible.

—*El muelle* enfatiza, ya desde el título, ese lugar de despedidas y encuentros, partidas y llegadas. Lo que llama la atención de este libro es su núcleo narrativo. Diría que casi existe un argumento: una mujer intenta en vano escribir una novela, puesto que la irrupción del poema la asalta constantemente.

—Sí, dice bien. Es un sitio fronterizo y también de enfrentamientos. María Negroni, en su crítica sobre *El muelle* en «Hispamérica» escribió, generosa e inteligentemente: «*El muelle* es, sobre todo, el lugar donde se pone en escena una dramatización: el intento —felizmente fallido—de parafrasear lo que no tiene traducción. Y en esto radica, sin duda, su logro espectacular: en su manera de evitar con maestría que la memoria se vuelva argumento, que el pasado desemboque en una identidad reconocible. Estos poemas alcanzan, podría decirse, la forma más difícil de la madurez: la madurez de la incertidumbre».

—¿*Hospital de veteranos* establece un corte con respecto a su obra anterior?

—No creo que haya un corte; es verdad que cada libro tiene su mundo, sus preocupaciones, pero en el fondo, adhiero a ese dicho de que «el poeta escribe un solo poema a lo largo de su vida», lo desee o no.

—Es uno de sus libros más dramáticos. ¿Piensa con frecuencia en la muerte?

—Mucho. Es inevitable, por momentos un hueso duro de roer, pero la muerte hace su dibujo sobre el montón de papeles desordenados de la mesa: un mapa oscuro, laberíntico, que hemos llenado de mitos. Está allí para decirnos que la vida (el sonido, el olor, el color de la vida) es intensamente preciada y preciosa, justamente por su fragilidad. Vida y muerte están unidas como gemelas en el tiempo, pero nunca reconciliadas. «La vida escribe lo que ha leído la muerte. (…y hasta dictado)», dijo Edmond Jabès.

—¿Cuáles estima que hayan sido los cambios sustanciales desde *El muelle y Hospital de veteranos*?

—En los dos libros mencionados existe un hilo conductor (que también existió en *La balada de Cordelia*). Veo una madurez, una mayor concentración, quizás. ¿Un lápiz más afilado?

—La crítica tiende a comentar que una de sus obsesiones consiste en aferrarse a los objetos cotidianos. ¿Qué posibilidades le brindan, concretamente?

—La posibilidad de la especulación metafísica. Además, siempre digo que son mi «cinturón de seguridad»: me arraigan. Pero ese enorme muro que separa ese mundo de nuestra imperfecta traducción, del impedimento de encontrar el enlace absoluto, de la conciencia de nuestra visión limitada, es una parte del arte (u oficio) que practicamos.

—Las ciudades son referentes para su imaginario…

—Las ciudades son personajes en mi imaginario; avanzo por ellas tratando de encontrar su pulso, su corazón. Me fascina la imposibilidad de llegar al hueso de su complejidad, de la misma forma en que sucede con las personas y con uno mismo.

—Y para alcanzar eso, su poesía está muy enraizada en lo pictórico. ¿Qué pintores siente que, debido a su sensibilidad, le atraen?

—Oh, son muchos. Cito a cuatro insoslayables para mí: Rembrandt, Caravaggio, Vermeer y Cézanne. La luz, la composición, la pasión, la visión adelantada a su época…

—¿Busca que todos estos elementos converjan cuando escribe un poema?

—No lo busco, llegan, avasallan; solo trato de organizar ese caos aparente, ese *collage*.

—Recién aclaró que no escribe apoyándose en un método, es decir, a través de una planificación previa. No obstante, sus escritos dan la sensación de ser el producto de laboriosas y pacientes horas de trabajo. ¿Cuál es el camino de depuración de sus textos?

—Vivo un acecho constante del poema, un escribir sin escribir. Durante mucho tiempo la corrección fue principalmente poda; ahora lo que existe es una fluida y estricta corrección a medida que escribo. Es poco lo que cambia después.

—¿Cuándo considera que un poema está terminado?

—El poema es el que dice «basta». Y obedezco.

—¿Quizás cuando cualquier corrección solo empeoraría el verso?

—Cuando hay agotamiento. Cuando la corrección puede barrer con la frescura inicial y transformarla en el remedo de una intensidad ya gastada.

—¿Cuenta con un procedimiento cuando escribe?

—Un café tranquilo, una *Pilot* negra, la red de pescador bien remendada (para ver qué me trae la marea). Escribo a mano el poema, por el placer sensual de la lapicera fluyendo sobre el papel.

—*Bote negro* es un libro que se editó en España, y le permitió abrirse paso entre un público más amplio. ¿Más allá de lo obvio, qué es lo que le depara esta experiencia?

—Querido Augusto, esa posibilidad: llegar a un público más amplio. Nada más, nada menos.

—Bueno, su obra ya ha sido parcialmente traducida a otros idiomas.

—Es raro y hermoso ver los poemas en otros idiomas y también misterioso: ¿Qué quedará del poema? ¿Se entenderá su juego?

—¿Cómo observa la difusión de poesía en la Argentina?

—La poesía circula, resiste, a pesar de todos los inconvenientes, por su arrolladora fuerza, incluso de voz en voz.

—Unos versos de «Bote negro» dicen: «En mi cuaderno aparecen casuarinas / que lloran —en mi lugar— sobre los adjetivos». ¿Le preocupa el tema de la adjetivación? Más allá de su mítico poema «La dama del mediodía», donde prescindió de ellos por completo, hay poetas como Arnaldo Calveyra que han trabajado reparando en las posibilidades del sustantivo. ¿Cómo se siente con respecto a ellos cuando escribe?

—Es un tema básico para el poeta. El adjetivo justo, el que aporte luz, el que «no mate» al sustantivo, como decía Borges.

—Un tema elemental, pero que ha arrastrado a muchos a la cursilería. ¿Cree que el adjetivo fácil sea una de las mayores trampas?

—Es una de las mayores trampas; lo ha dicho muy bien. Hay que huir de los lugares comunes como de la peste, pero tampoco es bueno recurrir a extravagancias. A veces la noche es negra y es negra, «no hay otra», diríamos coloquialmente.

—Imagino que no es muy devota del neobarroco, precisamente por ese derroche a través de la acumulación de un vocabulario que apunta hacia lo exótico.

—Es verdad; pero cuando la grandeza supera, trasciende el «ismo», me saco el sombrero. Soy muy ecléctica en mis lecturas. He vivido experiencias fascinantes con Lezama Lima y Carpentier, por ejemplo.

—Sin embargo, en su escritura no hay rastros de esa exuberancia, esa intencional suntuosidad lexical que encontramos, por ejemplo, en Severo Sarduy.

—No, claro que no. Tiendo al despojamiento aunque a veces, por mi tono narrativo, no lo parezca.

—Creo que en *Bote negro* hay una mayor cantidad de imágenes condensadas que se asocian oportunamente, a través de un manejo preciso de la elipsis. Según su criterio, ¿cuál es su función y cuándo debe utilizarse?

—El poeta sabe cuándo es necesaria o no. Debe escuchar la voz del lenguaje y serle fiel. Reconozco que el uso de la elipsis es pronunciado en mi poesía; soy elusiva, alusiva.

—¿Qué es lo que más disfruta de su trabajo como traductora?

—Como en el poema propio, de hacer posible lo imposible. Tratar de sumergirme en la mente del poeta elegido, no solo en su idioma. Y sorprenderme de cuánto aprendo del propio, de nuestro maravilloso castellano.

—Ha traducido a Sylvia Plath, Emily Dickinson; ¿también a Joseph Brodsky?

—No, no a Brodsky (aún). Está en imprenta una selección de poemas de Sylvia traducidos por mí, para la Universidad de Nueva León, México, en su colección *El oro de los tigres*.

—¿Qué le interesa de ella, específicamente?

—La precisión de su mirada, tan filosa como su pluma; su poderosísima imaginación; la mezcla de dureza y vulnerabilidad. La poesía de Sylvia es blanca y dura como el más bello diamante y roja como una herida abierta o como

los corazoncitos que le gustaba pintar en cualquier superficie. Hay un irónico extrañamiento, una gris luz metafísica detrás de la escena doméstica, y una fatalidad de la conciencia de la escritura. Es ya un clásico de la poesía en lengua inglesa; por fortuna, ha mermado un poco (solo un poco) el interés casi morboso en su intensa y dramática vida y su suicidio prolijamente desesperado.

—¿Y sobre la poesía española? ¿Siente que su obra dialoga con algún lírico en particular?

—Mi último enamoramiento con un poeta español fue con Antonio Gamoneda.

—¿Relee a Juan Ramón Jiménez?

—Reconozco que no.

—¿Y a Luis Cernuda? Le pregunto por él, dado que por estas latitudes siempre se habló mucho más sobre Miguel Hernández, García Lorca o Antonio Machado, este último, a través del «sencillismo» de Fernández Moreno. Creo que se trató de uno de los más altos líricos en idioma castellano, aunque bastante olvidado.

—Sí, está demasiado olvidado. Fue un gran poeta.

—Acudiendo a sus mismas palabras: «El pasado es un país extranjero, el porvenir, un cuarto oscuro; mientras que el presente es una piedra azul, opaca, libre, cubierta de polvo». ¿Y el poema? ¿Acaso un intento de nombrar un desajuste con el mundo?

—Hay una intuición que resuelve o empuja las opciones. Como ya le conté, a esta altura escribo y me autocorrijo al mismo tiempo. Además, existe un hilo conductor; ya no son poemas aislados. Y la conciencia de la escritura está más presente que nunca. ¿Qué más puedo agregar? El poema dice más de lo que mis terrestres, opacas intervenciones puedan balbucear. «En arte», dijo Georges Braque, «solo es válido un argumento, el que no puede explicarse».

—¿Qué mirada común observa en sus temas?

—Hay obsesiones, recurrencias sobre lo que hablamos: el viaje, las ciudades (incluso como personajes, seres con vida propia y cambiante a los que hay que descubrir, buscarles el pulso, su corazón). Además, los objetos cotidianos, el uso alternado de la primera, segunda y tercera persona, la mezcla de realidad y ficción, el sueño, la fugacidad de la existencia, la conciencia de la escritura. También, los personajes y lugares marginales: lo que queda fuera de las «avenidas de la historia». Y un cierto aire de extrañeza, de encantamiento que pueda desenmascarar, paradójicamente, los escondites de la realidad.

—¿Hay algún poema suyo que le enorgullezca haber escrito?

—La palabra que elegiría no sería «orgullosa». La valoración es afectiva. Los poemas son dos: «La dama del mediodía, poema sin adjetivos», de *Rojo junio*, porque fue un «*tour de force*» y está dedicado a Edgar Bayley, y «Mi hija escribe desde Londres», de *Bulgaria*.

—¿Qué significó Edgar Bayley en su experiencia con la palabra poética?

—Una presencia fundamental. Era un referente antes de conocerlo. Luego fue un amigo y, a pesar suyo, un maestro. Contagiaba su pasión por la literatura y el arte, su curiosidad, su humor inteligente, su entrega absoluta —casi conmovedora— a la poesía. Era un gran orador y magnificaba las anécdotas de modo magistral; un gran seductor. Venía a casa a menudo y, después de la cena, leía sus poemas inéditos, escuchaba los míos, y luego buscábamos en la biblioteca a Dylan Thomas o a Elizabeth Bishop, o a Elytis, y los leíamos en voz alta. Eran momentos intensos, llenos de alegría y confraternidad.

—Sé que tuvo y tiene gran cantidad de poetas amigos. ¿Qué recuerdos guarda de Celia Gourinski?

—Celia fue una gran amiga y una poeta brillante: surrealista, mágica, erótica, desmesurada. Se merece un mayor reconocimiento. Añoro a las dos. A la poeta y a la amiga.

—Por cierto, ¿qué opinión le merece la poesía argentina escrita por mujeres?

—La mejor. Hubo una verdadera irrupción en los años setenta y ochenta. Ahora es una realidad palpable de talento y pluralidad. Muchas y diferenciadas voces y propuestas.

—¿Qué beneficios le trajeron los premios ganados, más allá del prestigio que significan?

—Los premios son azarosos, no agregan ni quitan nada a la obra en sí, pero son enormemente estimulantes. Significan que un jurado (a cuyos integrantes, por lo general, uno admira) avala el trabajo realizado. Y, en cuanto al factor económico, es un aporte imprescindible para la edición, difusión y para la alcancía de la casa, por qué no.

—¿Cree que algún día el poeta podrá vivir solo de las regalías de sus libros?

—¿Vivir de los derechos de autor? Utopía absoluta para un poeta. En un primer momento parece casi deseable, pero es un deseo contradictorio. Sabemos que la poesía está fuera de mercado y es este estado de cosas justamente lo que le

otorga su fuerza y credibilidad. Una palabra verdadera, profundamente humana, en medio del tembladeral y la confusión del mundo.

—Ha publicado un importante número de antologías: *Cónsul honoraria*, *El vino del atardecer*, *Los gansos salvajes*. ¿En qué varían entre sí y por qué las prefiere antes que a una obra reunida?

—Cada una incluye nuevos poemas. Cuando PD Ediciones y la Universidad de Nueva León me propusieron una obra reunida, preferí una antología. Tengo tres libros inéditos aún. Y no me atraen demasiado los libros «gordísimos», imposibles de llevar y traer, de leer en la cama. Ya llegará el momento, supongo, tal vez antes de morir o después.

—Una curiosidad, ¿por qué el título *Los gansos salvajes*?

—Remite a las viejas historias, a la fugacidad de la belleza, al viaje. Fue extraído de un poema de la primera parte de *Hospital*…, «Pisadas sobre el vidrio». El fragmento dice así:

La poesía lleva tatuado el jeroglífico:
el arte de ver el vuelo de los gansos salvajes
(desde mi ventanita)
como si me perteneciera.

Es, en cierto modo, un «arte poética».

—¿Cuál es la relación que existe entre poesía e «intemperie», término al que vuelve con frecuencia?

—«Intemperie» es el lugar de la poesía y del poeta, tanto en el lenguaje como en la sociedad. Es una tarea solitaria y difícil que nos otorga, sin embargo, intensidad y belleza aún en lo oscuro, en lo raído, en lo fugaz, en lo imposible.

—¿Piensa que la poesía suele nacer más a menudo del sufrimiento que de la felicidad?

—Hay un proverbio encantador que Olga Orozco solía citar: «Boca que besa no canta». En la felicidad solo hay espacio para la vivencia, no para la reflexión sobre nuestra presencia en la tierra y la búsqueda de comprensión. Acá estamos cerca de la filosofía, salvo que el poeta se deja hechizar por el lenguaje. Volviendo al tema, la escritura siempre busca compensar la pérdida. Según Kristeva, la narración lo consigue, no así la poesía. Pero, parafraseando a John Berger, el poema verdadero toca una ausencia de la cual, de no ser por él, no seríamos conscientes.

Daniel Alejandro Capano, *Sicilia en sus Narradores Contemporáneos. Bufalino, Consolo, Lampedusa y Sciascia*

Diana Battaglia*

Datos de la Obra

Capano, D. A. (2011). *Sicilia en sus Narradores Contemporáneos. Bufalino, Consolo, Lampedusa y Sciascia*. Buenos Aires: Biblos. ISBN: 9789507869112.

Los textos analizados continúan con lo que ya parece ser una tradición en el historial de este autor: publicar un texto cada dos años, hecho que habla, por sí mismo, de su dedicación y rico aporte a la crítica literaria. Si hacemos un poco de memoria recordaremos que, en 2007, fue editado *El errático juego de la imaginación: la poética de Antonio Tabucchi*, estupendo tratado sobre la obra completa del escritor italiano que mereció los elogios del mismísimo autor, quien en una carta dijo: «Usted me ha estudiado con rigor e inteligencia y ha hecho sentir que mis libros están vivos». En 2009, fue el turno de *Constelaciones textuales: estudios de literatura comparada (italianística)* y, en este caso, celebramos la aparición de *Sicilia en sus narradores contemporáneos: Bufalino, Consolo. Lampedusa y Sciascia.*

Los estudios que integran este libro se ocupan de estos cuatro grandes narradores, a los que une un medio geográfico, y los análisis de sus obras señalan, de manera fehaciente, hasta qué punto el espacio no es un medio neutral sino que, por el contrario, es una entidad colmada de significados. El espacio aparece así vinculado con el hombre de tal manera, que se manifiesta como un verdadero correlato en el cual se pueden atisbar los reflejos de la idiosincrasia de una cultura y un imaginario de intensa proyección simbólica.

El medio geográfico, en este caso Sicilia, la Trinacria romana, con sus características raciales, históricas, lingüísticas y mitológicas mantiene, como

* Profesora en Letras. Es Socia Fundadora y Secretaria del Centro de Estudios de Narratología. Realizó estudios de posgrado en Literatura Latinoamericana, Semiótica, Análisis del Discurso y Estudios de Género, en la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: dianabattaglia@fibertel.com.ar
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 322-329.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

bien nos demuestra Capano a través de estos inspirados ensayos, una relación inevitable con los productos culturales surgidos en él. Como se deducirá de estas páginas que presentamos, el espacio y el arte entrelazan, de manera sutil y en una amplia y riquísima variedad de formas, un mundo de mutuas implicancias significantes y estructuradoras.

El texto está dividido en cuatro partes, cada una de las cuales ha sido consagrada al estudio de un autor. Aun cuando sus trabajos se dediquen a la Sicilia literaria, Capano, con rigurosidad metodológica, ubica al lector en el contexto autobiográfico, social y artístico en el cual se inserta la producción de cada uno de ellos, producción abordada a través del análisis de textos escogidos y representativos de su obra. El marco teórico estará presente en todos los casos, porque, como afirma Capano en su introducción: «El influjo del contexto histórico-social determinó, sin duda, sus miradas del mundo, de Sicilia y de la sicilianidad, presentes en sus textos» (Capano, 2011, p. 17).

El primer autor tratado es Gesualdo Bufalino. Este autor «secreto» y «tardío» (publicó su primera novela a los sesenta años) es presentado a través de cuatro textos: *La perorata del apestado* y tres relatos, «Las visiones de Basilio o la batalla de las polillas y de los héroes», «Paseo con el desconocido» y «La última cabalgata de Don Quijote», incluidos en *El hombre invadido*.

Su novela más famosa, *La Perorata del apestado*, nos cuenta una exaltada historia de amor que florece entre la enfermedad y la muerte, entre lo que se transforma y lo que deja de ser. Quizá sea esta la más impactante de las metáforas de este imprescindible autor italiano que Capano desarrolla en su trabajo. Ya desde este primer análisis, podemos captar lo que será la estrategia y metodología que desarrollará nuestro crítico y que será común para el tratamiento de todos los autores aquí estudiados: contextualización de autor y obra, estudio del texto desde diversas perspectivas disciplinarias —narratológica, lingüística, semiológica, comparatística e histórica— y división del material abordado en subtemas para su mejor evaluación y comprensión. A esto se agrega la bibliografía correspondiente al final de cada texto analizado. A manera de ejemplo, citaremos los temas tratados en *La perorata*. En «Variaciones sobre la muerte», la primera referencia a la obra de Bufalino, Capano explica que: «…la eterna pareja amor y muerte, como la idea leopardiana de que todo lo viviente está condenado irremediablemente a morir, se constituye en temática recurrente del libro y se instalan como experiencia humana central de la ficción» (Capano, 2011, p. 24).

Otro de los apartados es el titulado «Las máscaras de Eros», donde se analiza el sentimiento erótico del narrador por la bailarina, lo cual constituirá uno de los hilos conductores de la intriga, un elemento vital que ayudará a exorcizar la muerte.

Luego, tenemos «Los metaenunciados especulares» como «los amantes sin mañana», «la partida de ajedrez» y «el teatro de títeres» que amalgaman redes de sentido y se conforman como puestas en abismo que tienen por objetivo la ampliación de sus significados; también «El cronotopo de la muerte», donde se estudian las mutuas relaciones del tiempo y el espacio en la novela y un capítulo interrogante: «¿Una nueva Montaña mágica?» en el cual se consideran las similitudes y diferencias que relacionan este texto con el de Thomas Mann.

Como podemos apreciar a través del detallado y profundo análisis realizado: «Tiempo, historia, sueño, memoria, existencia, amor y muerte, constantes temáticas de la literatura universal, son palabras claves en esta perorata que grita un mensaje sicilianamente trágico de compasión e ironía» (Capano, 2011, p. 31).

Como bien señala el autor, Gesualdo Bufalino era una mente cultísima, un lector voraz e infatigable, de ahí que muchos de sus textos provengan o muestren la influencia de diferentes ámbitos de la cultura: la Literatura, en «Paseo con el desconocido», relato que presenta a un Baudelaire ficcionalizado que deambula con un personaje de Poe y «La última cabalgata de Don Quijote», también proveniente de la esfera literaria, así como la mitología, en «Las visiones de Basilio o la batalla de las polillas y de los héroes».

Vale la pena detenernos en cada uno de estos artículos, que son verdaderas muestras de lo que puede la crítica cuando despeja sabiamente los senderos que conducen a la comprensión de los textos. Capano se sumerge en ellos para develarnos sus secretos: la revitalización del mito de Prometeo y su altruismo sin límites, en «Las visiones…»; la recurrencia al «biografismo ficcionalizado» (concepto que pertenece al propio Capano), en «Paseo…» y la reescritura del héroe cervantino dotada de un mensaje sobre la condición desesperanzada del hombre de la postmodernidad, en «La última cabalgata…». En todos ellos, señala hasta qué punto Gesualdo Bufalino manejó un discurso narrativo con sesgo poético capaz de provocar profundas emociones y un innegable goce estético. A través de estos estudios, apreciamos de qué modo su literatura, como la de todo auténtico escritor no solo se propone la belleza como fin, sino que además es un intento de profundizar en el sentido de la existencia, un esfuerzo

por procurar el desvelamiento de lo inaprensible que es algo inherente a nuestra condición humana y al mundo que habitamos.

El capítulo dedicado a Vincenzo Consolo ha sido subtitulado: «El demiurgo de la palabra», en clara alusión a la prosa compleja y al increíble mosaico lingüístico que exhibe su escritura y que está constituido, principalmente, por palabras arcaicas, neologismos, voces dialectales y términos infrecuentes del habla cotidiana que caracterizan la narrativa de este escritor, elementos estos que, según Capano, serían la consecuencia y el correlato de «la amalgama étnica y social llevada a cabo por los varios pueblos que invadieron Sicilia» (Capano, 2011, p. 58).

Tres de los libros más representativos de Consolo son analizados en este capítulo. Con rigor académico que constituye una constante, cada una de estas aproximaciones analíticas nos muestra no solo las particularidades intrínsecas que los textos poseen, sino también los aspectos estilísticos y temáticos que, como líneas de fuerza, aparecen reiterados a lo largo de toda la producción consolodiana. Las obras analizadas en este capítulo son: *La sonrisa del marinero desconocido, Retablo* y *Negro metálico.*

A través de la indagación crítica del primer relato, Capano concluye que su autor tematiza la epopeya de la condición siciliana, la eternización de las injusticias sociales (cuya naturaleza nunca será justificada, dado que los hechos siempre serán narrados por los vencedores) y el rol del intelectual frente a los acontecimientos de la historia que, según Consolo, no debe ser «especulativo, teórico o evasivo sino de verdadero compromiso». Como se deduce de esta obra en particular, corresponde a la Literatura no solo la elucidación de los hechos y la comprensión cabal de la diversidad que presenta el mundo, sino también el intento por interpretar la condición trágica del hombre en la Historia. De ahí que el encuentro revelador del noble Mandralisca con el exiliado político Giovanni Interdonatto, con todas las complejidades, giros y alternativas que presenta la novela, alcance en *La sonrisa*… una dimensión que, superando la pura anécdota, refleja en forma quintaesenciada y emblemática la diversidad cultural de Sicilia y muestra las posibilidades de la escritura como una forma de compromiso que despierte las conciencias.

La segunda obra analizada, *Retablo*, es una pieza literaria plena de simbolismo, cuya acción nos traslada al siglo XVIII y, en la cual, el viaje como conocimiento iniciático y distanciamiento de la realidad, la rememoración del pasado como suspensión del presente y huida del cotidiano existir y el amor como revelación

órfica trascienden como temas que subyacen detrás de la complicada trama que Capano desteje prolijamente mediante la acertada distinción de dos aspectos diferentes y complementarios de la narración, a saber: el plano lingüístico-discursivo y el temático-cultural. Divide el estudio del texto en apartados que orientan y ordenan un material crítico de compleja factura, y presenta, en todo momento, una intención y una claridad didáctica que, sin ninguna duda, son el fruto de largos años de ejercicio de la cátedra universitaria.

La última obra de esta sección dedicada al gran narrador siciliano es la del texto *Negro metálico* un conjunto de cuatro relatos breves: «Scilla e Caribdis», «Negro metálico», «El pesebre natural» y «El prodigio». Los celos, en el primero; la reactualización del mito báquico, en el segundo; el relato de viaje matizado con elementos fantásticos en «El pesebre natural» y la destreza de la prestidigitación trasladada a una jocosa realidad en un desdoblamiento de la magia que llega a operar sobre una realidad cargada de humor en «El prodigio» son, respectivamente y a grandes rasgos, los temas extraídos de estos cuentos. Decimos «a grandes rasgos» puesto que, en los análisis desarrollados por Capano queda claro, como afirmara Iser que «toda ficcionalidad literaria tiene una estructura de doble significado y en cada relato podemos encontrar una verdadera matriz generadora de significados que queda disponible para otros enunciados» (Isser, 1997, p. 57). La Literatura es, entonces, un proceso de ocultación y revelación simultáneas, que sobrepasa, la más de las veces, aquello a lo que se refiere y que una crítica provista de herramientas idóneas, como en este caso, puede develar, amplificando y haciendo visibles sus implicancias.

Cerramos este capítulo dedicado a Consolo con una cita del propio Capano que, creo define de manera harto elocuente, la trayectoria de este multipremiado escritor: «El amor por la isla resulta una constante en su producción, un teatro de memoria antropológica de la vida y de la historia, así como también, la expresión del *nostos*, la locura, la ironía y la piedad de ascendencia pirandelliana, la novela ideológica, el fragmentarismo y la construcción metatextual, estas dos últimas de procedencia postmoderna» (Capano, 2011, p. 54).

Giuseppe Tomasi de Lampedusa es el tercero de los autores analizados, en un capítulo cuyo título adelanta su contenido: «La fortuna literaria de *El Gatopardo* a más de cincuenta años de su publicación». Capano realiza aquí una verdadera puesta al día de la trayectoria de esta inolvidable novela. El crítico puntualiza la gran delicadeza de textura, la fuerza descriptiva y reveladora que su autor despliega en ella y la manera magistral con que retrata a la decadente

aristocracia siciliana y las profundas transformaciones que esta va sufriendo con los cambios políticos y sociales.

Hace luego un minucioso análisis de la «revisitación cinematográfica» de la novela hecha por el exquisito realizador Luchino Visconti, en 1963, en aquella película que todos recordamos protagonizada por Burt Lancaster, Alain Delon y Claudia Cardinale.

La constante vigencia de esta novela se pone de manifiesto en otro *film* realizado por Roberto Andò, en el año 2000, en el cual este director recrea la génesis de la escritura de la novela y aspectos de la vida de su autor. Mediante este original ensayo Capano muestra de qué manera «[esta novela] a más de cincuenta años de su publicación, conserva la capacidad de seguir resonando y significando a través del tiempo, de trascender su circunstancia original y continuar mostrando conflictos que problematizan la actualidad y sobre los cuales se vuelve con frecuencia» (Capano, 2011, p. 88).

La parte del libro dedicada a Lampedusa se completa con un interesante artículo sobre un texto aparecido a cuatro años de la muerte de su autor y cuyos tres relatos fueron dictados por su viuda, la princesa Alessandra, quien se basó en textos mecanografiados de su marido. De este libro publicado con el título de *Racconti*, Capano analiza una *nouvelle* llamada «Lighea» en la que se narra el apasionado encuentro entre un bello ser acuático y un hombre. El profundo encanto de esta narración, un *fantasy* particular en el cual se resemantiza el mito de la sirena, reside, según describe este ensayo, en «el feliz enlace entre lo ingenuo y lo sensual, entre lo cotidiano y lo fantástico» (Capano, 2011, p. 95).

Cito las palabras con que se cierra esta interesante investigación: «Giuseppe Tomasi de Lampedusa muestra (en este relato) una vez más sus habilidades de narrador y llega con este cuento a cimas semejantes a las alcanzadas en *El Gatopardo*» (Capano, 2011, p. 95).

El solitario y culto príncipe de Lampedusa se nos manifiesta, a través de estas páginas, en toda su trascendencia: la de un escritor que ha triunfado en una empresa que parecía imposible pues logró el trasplante del problema de la soledad y de la nada siciliana al ámbito más vasto de la cultura nacional italiana.

El último capítulo está dedicado a Leonardo Sciascia, ese autor que, a través de su obra, supo representar como nadie la sicilianidad, según deducimos de estas páginas: Sciascia transformó a Sicilia en una metáfora del mundo moderno. Le habló al mundo de la *sicilitudine*, un juego de palabras que condensa lo siciliano y

la *solitudine* y que expresa la doble condición existencial del hombre de su tierra: el individuo solo, por una parte, y el siciliano aislado del continente, por la otra. Sus textos, de lenguaje austero y gran concentración estilística, fueron un espejo en el que los italianos vieron sus propios males: la corrupción, la mafia, el abuso de autoridad y la impunidad que subyace oculta en la vida de su tierra.

Después de un minucioso repaso por su extensa producción, a la que Capano considera como un verdadero universo literario, nuestro crítico enfoca las composiciones de Sciascia desde dos decisivas encrucijadas: la influencia de Pirandello, en cuya obra se embebe su propia creación desde el mismo momento en que tiene la oportunidad de ver un *film* basado en *El difunto Matías Pascal*. Reflejos pirandellianos que no lo abandonaron jamás y que fueron la fuente inspiradora de varios ensayos, y textos de ficción en los cuales se pueden entrever los temas favoritos del dramaturgo: las máscaras, el relativismo ético y el drama social inserto por Sciascia en sus propios relatos policiales. La segunda encrucijada corresponde a nuestro Jorge Luis Borges, con quien lo unieron múltiples vínculos literarios: la relectura, la hibridación genérica, el interés por la novela policial (de la cual Sciascia fue cultor) y el problema de la identidad.

No faltan en este ensayo los capítulos dedicados a analizar la famosa obra *El caso Moro* (*affaire* reactualizado hace un tiempo al cumplirse cuarenta años de su asesinato por las Brigadas Rojas) y sus escritos acerca del origen y naturaleza de la mafia siciliana, esa terrible institución presente en muchas de sus creaciones.

Como vemos, este escritor es enfocado desde diferentes perspectivas y esta metodología nos brinda un retrato auténtico y profundo de su producción y su personalidad. Cito esta frase de Capano que define de manera cabal la influencia de la tierra siciliana en su obra. «Sicilia fue para Sciascia algo así como Florencia para Dante, Dublín para Joyce o Macondo para García Márquez, quiero decir con esto que captó la esencia de sus compatriotas y que supo enhebrarla en sus ficciones con notable agudeza» (Capano, 2011, p. 99).

Después del vuelo rasante que hemos realizado sobre el libro *Sicilia en sus Narradores Contemporáneos. Bufalino, Consolo, Lampedusa y Sciascia*, esperamos haber podido transmitir todo el interés y la admiración que nos ha producido su lectura. En el *Post scriptum* o envío al lector con el que se cierra el libro, Capano describe su naturaleza como una especie de «aventura del espíritu» y hace una apelación a sus potenciales receptores para que, como deseaba Umberto Eco, continúen contribuyendo en la exploración de esos sentidos ocultos que todo texto encierra. Como bien decía Derrida, la interpretación de un texto nunca

es definitiva. Nuevos lectores seguirán indagando en estas obras para descubrir otros significados en ellas. Sin embargo, deseamos destacar con énfasis la contribución que estos estudios hacen al disfrute y la comprensión de las producciones de los autores aquí tratados y, estamos seguros de ello, la decisiva influencia que ejercerán sobre futuros análisis e interpretaciones.

«La crítica, dice Harold Bloom, es el arte de conocer los caminos secretos que van de poema a poema» (Bloom, 1991, p. 122). Me permito añadir que ese arte, además de una dosis de intuición y perspicacia, debe ser enriquecido con la adquisición de herramientas válidas para desbrozar esos senderos. En ese sentido, Daniel Capano despliega, como hemos visto, un conocimiento vastísimo de las obras escogidas que son abordadas, desde distintas perspectivas metodológicas como la narratología, la semiótica, la comparatística y la teoría literaria. Una gran enciclopedia adquirida a través de años de lecturas le permite establecer la relación de cada una de ellas dentro del amplio canon de la cultura universal y nos habilita para apreciarlas en toda su grandeza. A través de un estudio estricto en el plano teórico pero, a la vez, ameno e interesante en la exposición, el autor de *Sicilia* nos conduce a una apertura iluminadora del significado de los textos aquí analizados que nos permite captarlos en su máxima dimensión para un mayor goce intelectual y estético.

Juan José Saer (1999), el escritor argentino que supo, por momentos, frecuentar la tarea crítica, consideraba que esta, la crítica literaria, suponía una forma superior de lectura, más alerta y más activa y exigía, en quienes la practicaban, ética y rigor intelectual. También afirmaba que, así concebida, en sus grandes momentos, esta actividad es capaz de dar páginas magistrales de Literatura. He aquí un elocuente ejemplo.

Referencias Bibliográficas

Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias.* Caracas: Monte Ávila.

Capano, D. A. (2007). *El errático juego de la imaginación: la poética de Antonio Tabucchi.* Buenos Aires: Biblos.

Capano, D. A. (2009). *Constelaciones textuales: estudios de literatura comparada (italianística).* Buenos Aires: Letras del Sur.

Isser, W. (1997). «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias». En *Teorías de la ficción literaria.* Madrid: Arco libros.

Saer, J. J. (1999). *La narración-objeto.* Buenos Aires: Planeta.

Maximiano Trapero, *Religiosidad Popular en Verso. Últimas Manifestaciones o Manifestaciones Perdidas en España e Hispanoamérica*

Olga Elena Fernández Latour de Botas*

Datos de la Obra

Trapero, M. (2011). *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica.* Publicación y CD. México: Frente de Afirmación Hispanista. ISBN: 8489842264.

Una de las más importantes obras que los estudios de Filología Hispánica han incorporado en la nómina de sus novedades editadas en 2011 es, sin duda, el magno tomo titulado *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*, elaborado por el distinguido estudioso español Maximiano Trapero, con los merecidos apoyos económicos de una beca de la Casa de Colón del Cabildo Insular de Gran Canaria y una ayuda de la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información del Gobierno de Canarias, según concurso de Proyectos de Investigación, en la convocatoria de 2008.

La obra se revela, desde sus tapas, como un dechado de virtudes bibliográficas, y no podía ser de otra manera, atento al tema que la ocupa, a quién es su autor y a la jerarquía de los apoyos recibidos, entre los cuales debe destacarse especialmente el del editor de este tratado: el prestigioso Frente de Afirmación Hispanista de México.

Semblanza del Autor

Esta es una buena oportunidad para poner en contacto con un crecido número de los estudiosos argentinos a una figura tan importante para las letras hispánicas como la de Maximiano Trapero.

* Escritora, docente e investigadora, nacida en Buenos Aires, especializada en los campos concurrentes del Folklore, la Historia y la Filología. Doctora en Letras por la Universidad del Salvador. Profesora en dicha unversidad y en la Universidad Católica Argentina. Correo electrónico: botasmyol@uolsinectis.com.ar
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 330-333.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

Maximiano Trapero Trapero nació en Gusendos de los Oteros, León, en 1945. Es Maestro Nacional de Primera Enseñanza, Licenciado en Filosofía y Letras y Doctor en Filosofía y Letras (sección de Filología Románica). Es Catedrático de Filología Española (Lexicología y Semántica) de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe, donde ha desarrollado la mayor parte de su carrera como docente e investigador. Ha publicado más de medio centenar de libros y alrededor de doscientos artículos científicos cuya nómina interesa sobremanera a nuestros colegas por mostrarnos poco frecuentes cauces para la indagación y en los que propone originales enfoques. Entre los primeros, mencionaremos algunos que se destacan por reflejar temas de variadas y enriquecedoras preferencias: *Pervivencia del antiguo teatro medieval castellano* (1981), *Canarias: Romances tradicionales* (1982), *La «pastorada» leonesa: Una pervivencia del teatro medieval* (1982), *Romancero de Gran Canaria, I, Zona del sureste (Agüimes, Ingenio, Carrizal y Arinaga)* (1982), *Romancero de la isla del Hierro* (1985) y *Romancero de la isla de La Gomera* (1987), en ambos casos con la colaboración de Helena Hernández Casañas y un estudio de la música por Lothar Siemens Hernández, *Cultura popular y tradición oral (A la busca de romances por La Gomera)* (1989), *El libro de la décima: La poesía improvisada en el mundo hispánico* (1996), *Toponimia de la isla de El Hierro: Corpus Toponymicum* (1997), *La toponimia de Gran Canaria* (1997); *Romancero General de Chiloé* (1997); *Pervivencia de la lengua guanche en el habla común de El Hierro (Léxico común y pastoril, de la flora y de la fauna y de la toponimia)* (1999); *Diccionario de toponimia canaria (Léxico de referencia oronímica)* (1999).

Ha recibido múltiples distinciones y premios, que, desde 1978 hasta la actualidad, le han sido conferidos por las más altas instituciones culturales de Canarias, de Madrid, de La Habana (Cuba) y de México.

La Estructura del Libro

Tras varios epígrafes y emotivas dedicatorias, entre ellas las que recuerdan a sus «tres guías principales en la investigación», Don Ramón Menéndez Pidal, Don Manuel Alvar y Don Eugenio Coseriu, precedida por un conceptuoso Prólogo de Virgilio López Lemos, *Religiosidad popular en verso* aparece como una obra de estructura abierta, cuyo sumario representa una magnífica orientación respecto de los temas nucleares tratados en ella. Resulta imposible sustraerse al deseo de transcribir los hitos de un camino documentador y crítico cuyos avatares el autor nos confiesa, y por donde nos invita a acceder a su trabajo, a

través de la revelación de sus fuentes, y a compartir sus conflictos tanto como a celebrar sus hallazgos, que son muchos.

El libro se encuentra dividido en trece capítulos, en cuyas páginas desfilan piezas profundamente representativas de las más entrañables manifestaciones literarias de la Fe en España y en Hispanoamérica. Ha cuidado el autor de poner los fundamentos históricos de cada género y la función de los cantares junto a los elementos vigentes que permiten establecer su actualización, a través de una prosa elegante, didáctica por su claridad, florida por las imágenes plenas de belleza y de espiritualidad que bien sabe cultivar en un campo tan ubérrimo como el que ha elegido para este libro.

Una Lección para los Argentinos

El erudito autor de esta obra ha querido acceder a todos los repositorios que pudieran complementar su *corpus* documental y lo ha hecho, en muchos casos, acabadamente. Queda, sin embargo, a los argentinos la penosa lección de observar que no hemos sido capaces de difundir hoy, en el mundo hispánico, las obras de nuestros maestros en la materia, como Juan Alfonso Carrizo, cuyos trabajos precursores sobre la poesía de los cantares, desde 1926 hasta 1953, fueron paradigmas para casi toda América. Lo mismo ocurre, en materia de recolección de las especies con su música, con las aportaciones de Carlos Vega y de su discípula Isabel Aretz, que tanto pueden contribuir a develar identidades y diferencias entre los patrimonios de las distintas comarcas del mundo hispánico. De este modo, en el caso de la glosa, cuyos orígenes hispanoarábigos medievales ha estudiado antes que otros iberoamericanos el maestro Carrizo, Trapero tiene a bien citar materiales que le han sido enviados por distintos estudiosos contemporáneos, entre los cuales me incluye, pero, evidentemente, su información sobre la Argentina no llega a compararse con la que, por sus propios trabajos *in situ* y por el manejo de un mayor cúmulo de referencias bibliográficas, posee, por ejemplo, sobre Chile.

Bienvenida esta subyacente advertencia para los colegas compatriotas y para las editoriales nacionales que no han reeditado las obras más importantes de autores argentinos, por lo cual ellas permanecen silenciadas por la crítica más erudita y al margen del mundo actual.

Un CD de Música

Cierra este tratado sobre la *Religiosidad popular en verso* un apéndice subtitulado «Músicas» que lleva el siguiente párrafo introductorio: «Complemento sonoro del libro es este CD que recoge 23 muestras cantadas de las manifestaciones religiosas populares que se estudian en él. Los datos de las grabaciones, así como los textos completos de cada música se pueden encontrar en los capítulos y apartados correspondientes que aquí se señalan».

No cabe sino agradecer calurosamente al doctor Maximiano Trapero por su brillante trabajo y darlo a conocer entre los colegas de nuestro país. Cada día más se impone generar vehículos reales o virtuales para que en España, en América y en otros lugares del mundo se divulguen, con mayor énfasis, los aportes de los grandes especialistas que han producido obras de semejante orientación, en la República Argentina.

Enrique Solinas
De Ángeles, pero También de Insectos

Mariano Díaz*

Datos de la Obra

Solinas, E. (2011). *El gruñido y otros poemas: antología poética*. Buenos Aires: Ruinas Circulares. ISBN: 9789871610228.

Por qué será
que cada vez que intento reconstruir el mundo,
el lenguaje se infecta y me distrae.
Solinas, *El Gruñido y otros poemas*

Para Enrique Solinas, la poesía no ordena el caos, no expresa verdades. Todo mundo que se pueda construir desde la poesía es un mundo frágil que está a punto de caerse a pedazos. ¿Y entonces qué es lo que puede hacer el poeta? Solinas abre varias puertas, plantea varias preguntas y, afortunadamente, no responde ninguna.

La antología que acaba de publicar Ruinas Circulares reúne los cinco libros de poesía —el primero, de 1993, y el último, de 2008—, de Enrique Solinas (nacido en 1969). Resulta curioso que el poema que abre «Signos Oscuros», el primer libro de esta antología, adopte la forma de una declaración, un Arte Poética: «Hacer cada día un altar de visiones / para que la memoria no despierte» (Solinas, 2011, p. 31).

La poesía crea imágenes similares a las de la religión, imágenes, sin embargo, que deben ser renovadas cada día, son ídolos con pretensiones de absoluto, pero que no duran. Frente a esto, las palabras cobran el valor de una cuchillada, y la poesía de Solinas es así: violenta, perturbadora, lúcida, luminosa en momentos, pero luminosa en forma de chispazos.

El poeta es consciente del inminente fracaso de su labor, sabe que no se puede crear nada que perdure demasiado frente al mundo que se desarrolla y

* Estudiante de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires y de Realización Cinematográfica en el CIEVYC. Correo electrónico: zaridehuella@hotmail.com.ar

Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 334-336.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

cambia sin piedad ante sus ojos, la ventana de su departamento, la ventana de una clínica psiquiátrica, la ventana de su propio espejo le muestran que el tiempo hace estragos; sin embargo, a lo largo de sus dos décadas de labor, Solinas no deja de buscar los fundamentos de esa religión o filosofía que tendrá que derrumbarse apenas instituida: la infancia, la inocencia, los padres. Esta búsqueda podría emparentarlo con los neorrománticos, pero Solinas sabe desde dónde escribe, desde un ahora que hace que estas figuras se vuelvan monstruosas a la distancia. Muchas veces el ahora se confronta con lo que el tiempo ha dejado de esas figuras: el abuelo, la madre, el padre, ante ellos solo es posible hablar del clima, o no decir nada. La verdad es un territorio que la poesía no puede abarcar: «si la mujer sonríe es porque sabe algo / que nunca terminó de decir» (Solinas, 2011, p. 105).

La belleza se torna violenta, la belleza lacera la cotidianeidad —«y aunque los grillos canten su rutina / nada más que para penetrarme el cerebro, / sus patas como agujas» (Solinas, 2011, p. 14). San Sebastián asesinado por las flechas del lenguaje, nosotros nos arrastramos por el desierto que dejó el fracaso de los grandes proyectos, sobrevivientes de una guerra perdida, y Dios es grotesco, lejano, Dios bosteza y se trata de mantener despierto, Dios es el espejo del poeta obligado a dar cuenta por las imágenes que creó.

Y ninguna de estas imágenes, ninguno de estos exiliados en el desierto es tan poderoso como el de «El Gruñido», el poema extraordinario que da título a la antología. Un alienado trata de reconstruir el lenguaje, el yo poético que la institución mental considera locura. Cuando se mezcla el ensueño poético con el padecimiento de la carne, el dolor de muelas, el corazón de piedra, la terapia de electroshock y la perversión de reducir a un hombre hasta su expresión mínima de gestualidad y gruñidos, el lector tiene la sensación de haber leído un sueño, una pesadilla vívida.

En la nota preliminar, Paulina Vinderman anota que: «(Solinas) busca también una respuesta a sus poemas-interrogaciones, sabiendo perfectamente que no habrá respuestas cabales salvo pequeñas epifanías que nos enlazan al Universo». En el camino hacia esas epifanías que solo son posibles cuando ya no queda religión ni promesas de salvación, Enrique Solinas nos hace desconfiar del recorrido: una segunda voz en itálicas, un *alter ego*, una negación que a veces se muestra autoritaria, otras cobra la apariencia, nunca inocente, de una plegaria infantil (siempre cruzada por interferencias: «perdona los pecados que nunca cometí»), desvíos necesarios hacia un instante feroz y luminoso que nunca será permanente.

¿De qué se trata esta epifanía? Quizás de las palabras como cuchillos, como flechas. Quizás del martirio. Quizás sea necesario ir cortando las capas de carne muerta de la verdad hasta comprobar que no hay hueso, que no hay médula, que todo es una herida abierta en donde el poeta echa sal y evita que se forme una costra, una infección que pueda llegar a dejarnos inválidos e inútiles, bostezando, como Dios.

Celia Clara Fischer, *Imágenes del Silencio*

Silvia Long-Ohni*

Datos de la Obra

Fischer, C. C. (2011). *Imágenes del silencio*. Buenos Aires: Rayuela. ISBN: 9789872633813.

Imágenes del silencio, una niña que en silencio se deja atravesar por las imponentes visiones de la vida que le presenta esta Argentina provinciana casi atrapada en la cordillera, las mismas que van labrando parte de lo que será su materia poética, las montañas, los ríos, los árboles, los animales, los sonidos de la naturaleza que cruje naciéndose y rebrotándose, vida que pulsa densa la sangre, vida en la que el futuro se vuelve feraz, nutricio. Y también una niña en silencio que se entrega a ser poblada por otras imágenes, aquellas que viven allende el mar en el mismo momento, en simultaneidad, las de la ciudad vuelta escombros, de la aldea perdida, de los rostros sin nombre, de las sepulturas, los estruendos y la muerte.

Es este poemario, entonces, una suerte de bitácora que nos habla de un doble viaje con dos puertos de zarpada, dos viajes con diferentes recorridos pero que van a dar a un mismo puerto: ese puerto de llegada es la unidad del ser de la autora, el encuentro de sus dos raíces en una sola raíz, que es ella misma, la integración en ese ser ella misma de las dos caras de este animal bifronte que, tempranamente, se le presenta.

Dos territorios, la Alemania de sus ancestros en una Europa en guerra y América, tierra de paz y también de raíces propias; dos tiempos, el de la experiencia directa y tan bien expresada en estos poemas a través de las imágenes sensoriales, los colores, los olores, los sonidos, lo visible y lo recuperado por la memoria de lo que ha sido escuchado en boca de sus antecesores, la vivencia que se filtra a través de la palabra y fragua como recuerdo vigente.

Dos raíces, dos territorios y un mismo cielo, que es el universo poético de la autora, la fuerza de la tierra que se ha visto y olido y transitado, la fuerza de la sangre, que se lleva en los genes, en la palabra historiada, en los miedos, en los temblores, en lo memorado y en los rastros expresos frente al espejo; dos

* Poeta, traductora y crítica de arte argentina. Correo electrónico: Long-ohni@arnet.com.ar
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 337-339.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

realidades contrapuestas y en pugna, la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, la paz idílica del valle, la montaña y los ríos y la guerra feroz con sus sepulcros, su destrucción y sus muertos.

Hay un mundo en el que aflora la vida y otro en el que se yergue la muerte; uno que se recorre con «Tus zapatos bailarines» (Fischer, 2011, p. 11) y el otro con los oídos y las esquelas y hay símbolos que nos remiten a ambos: el bosque y el mar. Pero hubo también flores en la aldea, alguna vez, una vez, antes del espanto, «flores venidas de lejos» (Fischer, 2011, p. 13), dice la poeta como motivo de esperanza y posibilidad de recuperación y retorno de lo perdido, de su mano, por su mano, aunque se tramitara por el mágico ejercicio de la palabra poética, pues aquello del «imposible retorno de Ulises» (p. 15) es ya irremediable, ya a los protagonistas reales no les está dado el retorno, pero sí a la hija de la memoria y la poesía, pues hay una historia que precede a sus propios orígenes, historia que se rescata con el acto mágico de la *poiesis*. Y este es el caso y por ello yo hablaría aquí de un cierto tipo de poesía épica en la que las acciones, si bien están disparadas por la realidad exterior, se cumplen en la interioridad de la autora, en ese verdadero doble trayecto que le permite retomar una cierta unidad perdida, escindida.

Hay acá, combate, dos mundos paralelos, pero distintos, que se encuentran en pugna, la vida que florece y canta y la muerte que todo lo agosta y aúlla. «Misterios de la vida / que fornica con la muerte», nos dice Fischer (p. 19) a manera de síntesis de este doble viaje que obliga al encuentro de lo perdido con lo guardado, de lo experimentado con lo memorado. Y así, navegando aguas arriba y aguas abajo, la poeta logra hacer de esa memoria parte de lo vivido: «Nuestros cuerpos, / grietas de musgo / sin epitafio» (Fischer, 2011, p. 19).

Y desde allí, desde el momento en que lo escuchado y memorizado puede volverse experiencia, es posible también imaginar: «e imagino que en algún lugar / surge de la nada / la belleza» (Fischer, 2011, p. 19).

Es decir, después de la destrucción y las cenizas, después de la nada, como el ave fénix, se recobra la vida. Pero entiendo que, simbólicamente, lo antedicho, es solo posible mediante el acto poético, en primera instancia.

Está el lugar de la sangre y de la destrucción, el lugar «de los ángeles de bronce que sostienen a Brandenburgo» (p. 21), pero está: «por Antofagasta y Huacalera / donde habitan tus zapatos / concebidos por zorzales» (Fischer, 2011, p. 11).

Se sabe por lo vivido, se sabe por lo contado y se llega a puerto, al encuentro de ese sí mismo cuando la memoria logra reunir en un único cofre toda la

infancia, el origen del brote y el brote mismo. Quedan sí las nostalgias de lo que no pudo ser, se llega a puerto a través de la poesía, aun cuando no lleguemos a «alcanzar el rincón perdido» (Fischer, 2011, p. 59).

Estamos entonces frente a una heroína que ha sido capaz de trepar montañas y cruzar mares para vencer al destino y encontrar las dos puntas de un mismo laberinto. Ya en el centro, sí, puede permitirse la añoranza y decirnos:

> Cómo hubiera querido
> regresar a la infancia contigo.
> Encontrar dispuesta a mi lado tu risa
> alzada en ángel de travesías
> por espacios donde vaga desnuda
> con sus pechos de agua dulce,
> la luz (Fischer, 2011, p. 59).

Versos sólidos, contundentes, sin alambiques, duros, recios, huesudos, muchas veces, y otras, olorosos, floridos, llenos de color, una arquitectura poética que bien podría asimilarse a una torre, y allí, la heroína, en lucha con sus dos raigambres. Una poesía épica que, no por épica, está desnuda de un profundo lirismo, ese que nos invita al encuentro con nosotros mismos y a la aventura de nuestro viaje propio.

Luis Alberto Ambroggio
Activo Militante de la Lengua

Agustina María Bazterrica*

Datos de la Obra

Ambroggio, L. A. (2011). *La arqueología del viento*. España: Vaso Roto. ISBN: 9788415168331.

La poética de Luis Alberto Abroggio es sintética, directa. Se halla en consonancia con una de las ideas pilares del pensador presocrático Heráclito, quien consideraba que la armonía invisible vale más que la que se ve. Disímiles y complejos recursos literarios se unen para crear la armonía oculta que sostiene la arqueología poética de Ambroggio. Los cimientos que sustentan la estructura de sus poemas se componen de una sencillez ilusoria. Su escritura despojada de barroquismos se fusiona con un aire de crudo realismo. La múltiple interrelación de búsquedas profundas, la militancia apasionada por la preservación del idioma español, la nostalgia viva del desarraigo, la cotidianeidad voluptuosa del amor y la identidad lacerada son algunos de los matices que pincelan la obra de este autor.

Ambroggio se dedica a reconstruir poéticamente los restos arqueológicos de sus vivencias en dos naciones: la Argentina, donde nació en 1954, y los Estados Unidos, país en el que se radicó en 1967. Aunque una dualidad de tierras conviven en el poeta, con su obra como principal baluarte, trabaja por la defensa de la pureza idiomática:

> Vives en las alas
> del alfabeto
> la dicha desnuda
> de un juego (Ambroggio, 2011, p. 24).

El escritor considera que el idioma es la patria y, por tal motivo, busca difundir el correcto uso del español, y evita las fusiones. A través de su

* Estudiante de Artes de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora independiente y escritora. Correo electrónico: agustinabazterrica@yahoo.com.ar
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 340-343.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

vasta obra (más de trece libros publicados) y de su activa participación en numerosas instituciones literarias como la Academia Norteamericana de la Lengua Española, la Delegación de la ANLE, la Academia Iberoamericana de Poesía, la Academy of American Poets y la Asociación Canadiense de Hispanistas, trabaja de manera incansable por impedir la conquista anglicista del español, por eludir su distorsión, por sortear la atomización de la identidad cultural y por cultivar el idioma de Miguel de Cervantes Saavedra, Andrés Bello y Pablo Neruda.

Ambroggio lo afirmó en una entrevista realizada por María Teresa Ogliastri:

> [El español] nos une a los hispanoparlantes, por encima de todos los dialectos, transformaciones regionales, provincialismos, nacionalismos, convivencias lingüísticas identitarias (como, por ejemplo, el caso del guaraní y el español en Paraguay), con los matices sociolingüísticos, socioeconómicos, geopolíticos, de esta mezcla *(melting pot)* que es la población hispanoparlante de las Américas, incluyendo a los Estados Unidos (Ogliastri, 2008, párr. 11).

Por lo tanto, no resulta casual que *La arqueología del viento* sea una edición bilingüe con la traducción al inglés de Naomi Ayala en estrecha colaboración con el autor. Navegar en mares opuestos pero cercanos, separados pero solidarios, permite al lector saborear sus peculiaridades. Ambroggio juega con las innumerables texturas de las palabras que se iluminan y vulneran, dependiendo del idioma que optemos para leer el mismo poema:

Deseo	
Ser un pájaro,	*To be a bird*
o mejor no un pájaro,	*or better yet, not a bird,*
sino un árbol	*but a tree,*
para vencer de algún modo la distancia	*to somehow defeat the distance*
y estar los dos	*and be both together*
en algún lugar	*in one place*
volándonos quietos	*flying our still flight*
debajo de las hojas	*beneath the leaves*
y las plumas (Ambroggio, 2011, p. 30).	*and feathers* (Ambroggio, 2011, p. 31).

Pero, no es un recurso inamovible, a lo largo de esta obra el lector puede volar, por momentos, dentro de los torbellinos de la historia y de la reflexión. Como sucede en el poema *«Plague»* el autor remite a la guerra de Irak, escrito en inglés, sin traducción al español y duplicado en las hojas del poemario para remarcar, así, la responsabilidad histórica y la atrocidad del sinsentido:

Plague
From seventeen years of darkness,
humming
beyond our knowing,
Yvette says in her poem
about cicadas
and I cannot get my mind off
the torture at the Iraqi prisons
that made us fall
into a thousand years of darkness.
The humming of pestilence
killing the country's soul
and on and on from this tenth day of May
of two thousand and four (Ambroggio, 2011, p. 118).

El lector puede, asimismo, desplazarse de la pura hostilidad al pleno sensualismo y, mediante la sutileza del viento, ser rozado por el tenue suspiro del deseo:

Arte
Tu cabello
que esculpe
el aire (Ambroggio, 2011, p. 60).

También, puede formar parte del proceso por medio del cual el autor se reinventa a sí mismo a través de la edificación de su identidad exiliada:

Busco algo que permanezca después,

después del agua y de la aureola
quedándose sin irse,
sin sufrir los ultrajes y las pérdidas
de los caminos sueltos (Ambroggio, 2011, p. 22).

Allí bebo el infinito despoblado (Ambroggio, 2011, p. 26).

El deseo es un paraíso a la vista
mientras no defraude la ventana
ni nos tiente el roce del regreso
o la intrigante calidez de la memoria (Ambroggio, 2011, p. 28).

Las ideas matrices que estructuran esta obra de Ambroggio, como la de la transculturación, apelan a una nostalgia combativa que se tamiza en cada palabra. En el poema «Patria» refiere a su tierra natal, la provincia de Córdoba, en Argentina:

Viajé pegado al suelo
para leer mi tierra

saborear los colores dorados
de sus pajonales, el testimonio
del churqui y de las pencas.

Todos somos la patria.
No los símbolos y el óxido
de una historia de bronce;
tampoco el fondo promiscuo
de los himnos y las palabras (Ambroggio, 2011, p. 130).

Una multiplicidad de cosmovisiones se reactivan en cada nueva lectura porque lo que ocurre con los buenos poemarios es que —como el agua o el fuego— siempre permiten regresar para descubrir indicios escondidos, pequeños detalles ocultos en el ritmo ondulante de una frase.

Luis Alberto Ambroggio le quita el carácter sagrado a la creación canónica del texto poético y apela a la armonía intangible que rige el universo y que habita debajo de la enfermedad, de la guerra, del caos, del desarraigo, del desamor; la que se alimenta de los viajes, de la sensualidad de compartir los momentos cotidianos, de las raíces de la tierra, de la vida. Disfrutar *La arqueología del viento* es animarse a los espacios líricos internos, al recorrido por mapas culturales despojados y profundos allí donde el autor redescribe los signos poéticos del microcosmos y macrocosmos de la identidad. Harold Bloom afirmó que «Un poeta fuerte es como una nación pagana: debe inventarse a sí mismo, debe encarar la tarea imposible de originarse a sí mismo» (Bloom, 1992, p. 14). Es lo que Ambroggio logra a través de las hojas de su poemario guiado por tenues brisas, huracanes y vientos inmemoriales.

Referencias bibliográficas

Bloom, H. (1992, octubre). Poesía y represión. *Diario de Poesía, 22*, 13-17. Buenos Aires.

Ogliastri, M. T. (2008, agosto 4). La poesía en español en los Estados Unidos. *Letralia*, *192*. Recuperado 5 dic. 2011: www.letralia.com/192/entrevistas01.htm

Alicia Aza, *El Viaje del Invierno*

Alicia Waisman*

Datos de la Obra

Aza, A. (2011). *El viaje del invierno*. Córdoba, España: Ánfora Nova. ISBN: 9788488617811.

Este nuevo poemario de Alicia Aza (España, 1966) obtuvo el Premio Internacional de Poesía «Rosalía de Castro», otorgado por la Casa de Galicia, en Córdoba, España, tras haber sido elegido entre algo más de un centenar de obras.

El libro se inicia con una cita de Wilhelm Müller, autor de los poemas sobre los que Franz Schubert compuso su *Winterreise*, un año antes de morir. El núcleo de aquellos poemas es el amor no correspondido y los *lieder* expresan las reflexiones o impresiones del caminante mientras pasea solo, durante el invierno. Predominan los temas del frío, la oscuridad, el paisaje desolado, la soledad.

También, en el poemario de Alicia Aza, nos encontramos con la misma temática, pero aquí se revela un paisaje interior, en el cual se manifiestan impresiones y reflexiones acerca de la llegada de la muerte, la finitud y la memoria.

El libro se divide en tres partes de ocho poemas cada una. La primera nos indica el itinerario que habrá de seguir el viajero: el de los sentidos. Y allá vamos, realizando «viajes transparentes» en los que nuestros ojos deambulan «desprovistos de luz que nos sorprenda». Somos «perpetuos caminantes sin regreso», «viajeros libres de la vida». Luego del sentido de la vista vendrán el del oído y el del tacto: el primero nos acercará el «enjambre de pesares», «murmullo» —nuevamente el oído— que el segundo acaricia con las manos. El tacto pasa a ser de «dudas», y ya no habrá «manos fecundas». En el quinto poema de esta primera parte, «Estalagmitas en el jardín de invierno», aparecen el olfato y el gusto, cuando «los huesos / de los frutos cortados / [son] siervos de tu deleite» (Aza, 2011, p. 17).

* Licenciada en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires. Profesora y Traductora de Francés. Correo electrónico: aliciawaisman@yahoo.com.ar

Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 344-346.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

Emprendido el viaje, y siendo este suficientemente largo, es esperable que la distancia nos acerque sus ecos. La segunda parte, entonces, llamada «Los ecos de la distancia», comienza con el poema «Azaroso destino», en el que la interlocutora del yo lírico se muestra «prisionera en un espacio / recóndito, presencia inútil…» (Aza, 2011 p. 23), como si la vida de la «joven amante» pudiera ser eterna. Pero luego vendrá:

> con prudencia
> a enterrar un destino que fue vida
> donde las aves migratorias
> dejaron de batir sus alas (Aza, 2011, p. 23).

Y por último, invocarla y pedirle que regrese y la haga suya para siempre. Acaso se trate de la senectud y la muerte, que antes estuvieron al acecho. ¿De qué vida se despide el yo lírico? En ella hubo —segundo poema de esta parte— «horizontes / ebrios de sol», pero al final «sólo quedan tus ojos marchitados que sonríen» (Aza, 2011, p. 24).

En el tercer poema, «Estampa de invierno exótico», leemos una cita del gran poeta turco Nazim Hikmet que, sin ambages, alude al envejecimiento. No obstante, nuevamente sospechamos la presencia de la vida que palpita en un mercado ¿oriental? con mezquitas, «viento de especias», «placer exótico de los puestos de fruta / con ecos rebosantes» (Aza, 2011, p. 25). Solo el jugo de un gajo de naranjo solitario se expande «por lugares con lluvia / que siembran tu memoria» (Aza, 2011, p. 26).

El oxímoron del título del cuarto poema —«El brillo de la nieve tibia»— se repite en el tercer verso de la primera estrofa, y la blancura y la tibieza son atributos de la interlocutora del yo lírico, quien deja para sí, como si se hubieran invertido los roles, el frío descrito de la siguiente manera: el «crudo frío / que cristaliza por mis piernas» (Aza, 2011, p. 27). Las horas pasan, y «los cuerpos agrietados» se enfrentan con los «perfiles de restos olvidados y remotos / que sobreviven en los pensamientos / de tu ropa planchada y deslumbrante» (Aza, 2011, p. 28). Y así concluye esta segunda parte, con «El mar de nuestro regreso», «Larga espera» y «Un secreto insomne».

La tercera y última, «Las miradas del invierno», se inicia con «Los límites helados de tu ausencia». El alejamiento es doloroso y evidente: «Cuando no duermes a mi lado todo / alrededor se vuelve pesadumbre / y mis costumbres son desconocidas» (Aza, 2011, p. 35). La nostalgia por la ausencia se hace presente desde el título del segundo poema, y por la cita del poeta suizo Robert

Walser. Y luego de la nostalgia vendrá el olvido, en el tercer poema, «Los sonidos ensordecidos del olvido». El cuarto poema comienza con una cita de Georg Trakl, torturado poeta austríaco de principios del siglo XX. Curiosas referencias, las que toma Alicia Aza. La de Walser, quien se desvivió por permanecer de incógnito, y la de Trakl, drogadicto y alcóholico, y al mismo tiempo iniciador de vanguardias. Como si la fuente en la que abrevan sus poemas fuera la del profundísimo sufrimiento. El invierno —la muerte— se instala definitivamente, para convertir a esa segunda persona en «novia de azabache». En los tres poemas siguientes: «Luz en el invernadero», «La nieve de tu memoria» y «Sueños premonitorios», el relato va y viene entre la llegada del invierno:

> Entraste por aquel jardín de invierno
> ángel etéreo […]
> hechizo
> para lacayos de la diosa Flora (Aza, 2011, p. 40).
> Y la certeza del advenimiento inevitable de la primavera:
> Vendrá la primavera
> rebosante de nardos
> y tú, ensimismada,
> cimbrarás los deseos (Aza, 2011, p. 41).

El libro termina con el poema *«Winterreise»* en el que, claramente, queda expresada la llegada de la muerte: «Se cerró el firmamento de tus ojos», así como los sentimientos que esta despierta en el yo lírico: «Al ver la placidez clara en tu rostro / lágrimas de colores punzan mi alma».

Al decir de José Luis García Herrera (2011) sobre el primer libro de la autora, *El Libro de los Árboles*, la poeta que nos ocupa habla con «una voz poética nada primeriza, todo lo contrario». Esa voz se consolida en esta obra: sus imágenes potentes y sus frases pletóricas de recursos líricos imprimen en los poemas una fuerza y una sensibilidad encomiables.

Mercedes Giuffré
Entre el Policial Clásico y el Policial Negro: A la Búsqueda de la Propia Voz Narrativa

Sandra Pien*

Datos de la Obra

Giuffré, M. (2011). *El Carro de la Muerte*. Buenos Aires: Suma de letras. ISBN: 9789870417842.

Desde el eje de lo policial, *El carro de la muerte*, la nueva novela de Mercedes Giuffré, narra los vertiginosos cambios acaecidos en el contexto de la gestación del ciclo independentista en el Río de la Plata. Todo ocurre en 1806, esa etapa de confusión en que no se sabía si los ingleses volverían para quedarse o si los criollos se animarían a tomar el control del poder en el territorio del virreinato más austral de la América Española.

La novela, que bien puede leerse en forma autónoma, pertenece a una saga, de la cual es el tercer episodio de cinco programados por la autora. Su protagonista principal es un médico devenido detective, un poco por la práctica de su profesión y otro poco, obligado por las circunstancias. A través de su refinada percepción del contexto histórico, Giuffré crea un ser humano en la ficción que resulta funcional a su propósito de mostrar la realidad y entenderla, el doctor Samuel Redhead. Para plasmarlo, en líneas generales, se basó en un hombre de apellido homónimo, también médico y naturalista, que vivió en Buenos Aires y en el tiempo en que se ambienta la novela.

Con gran habilidad, la autora logra ensamblar dos estructuras: la de búsqueda de la identidad que tiene la novela histórica con aquella estructura inversa que presenta la novela policial, sistematizada en descubrir una verdad. En *El carro de la muerte* lo histórico funciona a la manera de telón de fondo que ambienta un misterio de tipo doméstico, más allá de que parezca que no lo es. En ese

* Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, poeta y periodista cultural.
Correo electrónico: sandrapien@gmail.com
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 347-348.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

sentido, podríamos señalar una transformación tanto en lo formal como en la intencionalidad de la autora respecto del eje paradigmático denominado novela histórica. Es que en sus novelas anteriores lo histórico articulaba el enigma. En esta, en cambio, prima lo policial.

Utilizando una metáfora universal desde el mismo título de este tercer capítulo de la saga, la muerte está presente en toda la novela. Es la muerte de los esclavos indefensos, de los que están fuera de los círculos sociales y del sistema, de los que a nadie interesan, salvo al protagonista, a quien le preocupa descubrir la verdad y ayudar a quien la necesita.

Sin duda, toda novela histórica describe el pasado desde un presente que es el centro del análisis. Pero al rotar el eje otorgando más sustento a lo policial, Giuffré también elabora ese pasado en tanto andamiaje de conocimiento, para comprender mejor el presente y sus circunstancias. De esta manera, si bien ella se había alineado, en sus inicios, en la corriente que se denomina «policial clásico», podemos decir que se encuentra en un período de reformulación de su escritura hacia el encuentro de nuevos códigos, sin duda, con contaminación del denominado «policial negro», más acorde con nuestra vertiginosa realidad del siglo XXI, paradójicamente globalizada y no por ello universal, en constante cambio, donde todo se cuela. Pero debemos señalar que, a diferencia del paradigma de lo policial en su totalidad, la narrativa de Giuffré se enaltece cuando otorga un infrecuente espacio a otra perspectiva de invisibilidad para la época —y de alguna manera, también para nuestra actualidad—: la presencia nada desdeñable de lo femenino.

Giuffré (1972) es Licenciada en Letras, docente y traductora. Ha colaborado como columnista de Arte y Literatura en varios medios gráficos. En 2003, publicó su primer libro de cuentos, *Lo único irremediable*, al que le siguieron los ensayos *En búsqueda de una identidad: la novela histórica en Argentina* y *Un pionero escocés*, ambos editados en 2004. Con la publicación de *Deuda de sangre,* en 2008, inició esta saga situada en la Argentina del Virreinato, que tiene a Samuel Redhead como protagonista. En *El peso de la verdad*, publicado en 2010, la segunda entrega, el médico y detective se encuentra en el marco de la Primera Invasión Inglesa abocado a resolver los crímenes que las autoridades son incapaces de aclarar. En esta tercera novela, *El carro de la muerte*, Redhead enfrenta una oleada de asesinatos de esclavos y debe investigar los móviles de esos crímenes.

Magdalena Cámpora y Javier Roberto González, *Borges – Francia*

Pablo García Arias*

Datos de la Obra

Cámpora, M. y González, J. R. (Eds.) (2011). *Borges-Francia.* Buenos Aires: Selectus. ISBN: 9789872695231.

Una misteriosa indiferencia e incluso antipatía se revela en las muchas enunciaciones de Jorge Luis Borges sobre el mundo francófono. Por lo menos la relación y el grado de importancia que el escritor da a la lengua francesa parece ser muy inferior a la que otorga a las letras inglesas o también, en menor grado, alemanas. Incluso, en una de sus numerosas, demasiadas entrevistas, Borges afirma: «El francés no me gusta, el sonido nasal no me gusta. Schopenhauer decía que el francés es el italiano pronunciado por una persona resfriada» (entrevista con Joaquín Soler Serrano, 1976).

Ciertamente, los sonidos nasales del francés provocaron afirmaciones corto punzantes en *Parerga und paralipomena*. Para Borges no son más que bromas de Schopenhauer (que comparte), pero si leemos al filósofo de Danzig, el clima de sus bromas es de tan buen humor como lo contrario, de honda seriedad. Ocurre con sus enunciados hilarantes lo que también pasa, a su modo, con el humor de un Thomas Mann, otro que encontró a *Schopenhauer educador*. Dice Mann: «Mientras más río, menos bromeo» (citado por Tournier, 1988, p. 248). Schopenhauer plantea al respecto de la lengua francesa:

> El colmo de esa petulante vanidad nacional francesa, que lleva siglos siendo el hazmerreír de Europa: aquí va el *non plus ultra*. En 1857 ha aparecido la quinta edición de un manual universitario titulado *Notions élémentaires de grammaire comparée, pour servir à l'étude des trois langues classiques*. […] La tercera lengua clásica a la que ahí se alude es… el *francés*. Es decir, la más ruin de las jergas románicas; la peor mutilación de las palabras latinas; esta lengua que debería mirar con respeto a la italiana, su hermana mayor y mucho más noble que ella; esta lengua que tiene la

* Psicólogo. Posee un posgrado en Literatura por la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Es Profesor en dicha universidad. Correo electrónico: pablogarciaarias@gmail.com

Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 349-353.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

> propiedad exclusiva del repugnante sonido nasal *en, on, un,* así como del acento en la última sílaba, hiposo y repelente más allá de toda ponderación […]; esta lengua en la que no hay metro, sino que es solo la rima, y casi siempre en –e o en –on, lo que constituye la forma de la poesía: ¡esta mísera lengua la vemos puesta como *langue classique* junto a la griega y la latina! ¡Invito a toda Europa a un abucheo general, a fin de humillar a quienes son los más desvergonzados de todos los petulantes! (Schopenhauer, 2000, p. 638).

Borges también crea bromas y se aleja de Francia. La risa borgiana, a su vez, posee el mismo carácter corrosivo de Schopenhauer, sobre todo cuando hace risible el pensamiento hegemónico y euclidiano de los hábitos y las costumbres, la geometría euclidiana del entendimiento, la raíz cartesiana de nuestras formas de razonar y de obrar.

¿Es un nuevo humor esta indiferencia hacia la geografía que dio alimento generoso e indispensable a la razón de existir de Jorge Luis Borges? Ensayistas internacionales se amalgaman, en un acopio de interjecciones y de anacolutos *wilkinsianos*, para interrogar esa relación plagada de infidelidades; esa tensión entre Borges-Francia, mezcla de amor y distancia, compromiso y promiscuidad.

Sobre los Ensayistas

Estudiosos de la Universidad Stendhal de Grenoble, la Universidad de Reims, la Universidad de Buenos Aires, La Sorbona, París IV, la Universidad de Angers, la Universidad de Murcia, la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, la Universidad Católica de Argentina, la Universidad del Salvador y la Universidad Nacional Autónoma de México, entre otros, se reunieron para realizar aportes desde múltiples perspectivas y arrojar nuevas luces a través de sus investigaciones sobre esta relación tan ambivalente como directa, tan enigmática como diáfana.

La compilación del libro Borges-Francia, bajo la edición de Magdalena Cámpora y Javier Roberto González, y con un aval-salutación introductorio de María Kodama, presenta al lector un pasaje mezclado de ángulos, visiones, agudas anotaciones, que, más que demostrar hipótesis, exponen problemas que incitan a pensar, a dudar, a cuestionar.

El carácter cosmopolita de los ensayistas promueve una línea discursiva siempre enfrentada y positivamente polémica, para que un lector atento no resulte indiferente sino activamente conflictuado, problematizado, incitado a avanzar por su parte en este Jano bifronte, de cisuras de tiempo en construcción permanente.

Sobrevuelos Parciales

El trabajo de coordinación de la obra resalta por su estructura, que no traiciona el sistema de pensamiento borgiano. La forma en que está organizado el libro avanza en círculos no viciosos que revelan, por cada vuelta o avance, una transformación. El primer círculo, titulado «El objeto Borges», considera al escritor como un campo, como una disciplina de estudio que interactúa con otras. El segundo, titulado «Apropiaciones críticas» indaga, a través de los ensayos que lo componen, sobre cómo este ciego lector ha fecundado multitud de inteligencias en el ámbito mundial. El tercer círculo, «La literatura comparada y sus precursores», señala la relación del escritor argentino con autores de diversas tallas e intereses, y encuentra considerables paralelismos entre pensadores desiguales. Un bloque dedicado a «Homenajes», «Diálogos filosóficos», «Traducciones», «Modelos enciclopedistas», presenta una gama de elucidaciones de la que podemos mencionar un interesante par.

Michel Lafon, autor que encabeza la compilación, juega con los rostros: «Borges y Francia, Francia y Borges». Esclarece el modo en el que los últimos decenios del siglo XIX y sobre todo los primeros del XX fueron, en Francia y en otros países europeos, los momentos de una reflexión sobre lo novelesco en general: críticos afamados franceses, tales como Jacques Rivière, Albert Thibaudet y Jacques Copeau constataron que la Literatura Francesa, después de tanto realismo y tanto simbolismo, no lograba renovarse; que peligraba de exceso de cartesianismo, de barrotes clasicistas, de una academia cada vez más pesada y asfixiante. Lafon esbozará la presencia de Borges como un modelo para desarmar esas celdas: una herramienta multiusos, un ánfora de Pandora que en lugar de derramar asfixias, podrá aportar, a la prisión del entendimiento, un ventilador de múltiples aspas.

El texto «Lo que entiendo por Borges», de Martín Kohan, presenta una distinta perspectiva. Ya no se trata de Borges como un modelo para desarmar y para oxigenar, sino de su estudio personal, considerándolo propiamente un Hacedor. ¿Hacedor de qué? De escritores: «Lo que tuvieron que escribir Manuel Puig, Juan José Saer, Ricardo Piglia, Rodolfo Fogwill, César Aira, para que se pudiese seguir escribiendo en Argentina después de Borges» (Kohan, 2011, p. 43). Se trata, en este caso, no solo de lo que Borges dio a leer, sino de los escritores que creó.

Al decir de Octavio Paz (1986), en una línea similar de pensamiento, un poeta es hacedor no solamente de poemas, sino más aún de poetas (Poe, entre otros, creó a Baudelaire junto a, por ejemplo, *The Raven*, y Baudelaire creó a Mallarmé junto a *Les Paradis artificiels*). Análogamente, podemos decir que un pintor no crea

pinturas, sino también, afortunadamente, pintores: Van Gogh creó a Ludwig Kirchner y a Oskar Kokoschka; Cézanne a Matisse y a Picasso, este último a Francis Bacon… Lo mismo equivale para la música y un largo etcétera.

En el ensayo «Un Borges difiere de otro. El objetivo literario entre tradición nacional, autor-monumento y apropiación», Annick Louis demuestra minuciosamente cómo Francia fue el país que consagró a Borges en un comienzo, bajo términos precisos y a partir de una apropiación particular. Planteará como apasionante fenómeno la aparente discordancia entre los preceptos borgianos y la comunidad académica que lo afamó. Pensar esta incongruencia recrea sus páginas, y da al lector enriquecedores frutos.

El comparatista Pierre Brunel aporta con su presencia nuevas imágenes a los pliegues del libro, mediante un ensayo de difícil sintaxis. No es fácil crear el paso «De Baudelaire à Borges», pero Brunel, como un arquitecto del pensamiento, traza el plano que posibilita contemplar las rutas. Estas nos mostrarán cómo la aparente indiferencia de Borges hacia Francia es una actitud secreta llena de enigmas. A través de los nombres del poema «A Francia» (1977): Diderot, Verlaine, Hugo, Montaigne, Juana, *La Chanson de Roland,* Durendal, Brunel arriba a la relación Borges-Baudelaire, y al modo en el que el poeta francés, de manera que pocos conocemos, signó con determinación la pluma del autor argentino. Borges, un *spleen* de París.

Síntesis

Los autores, con sus múltiples aristas, no solo ofrecen textos, sino visiones, opacidades, vacíos, contrastes. Fue necesario insertar, hacia el medio de su estructura, una curiosidad, una clase de dibujo-letra, para facilitar el paso de círculo a círculo. Un aparte titulado simplemente *Rébus*, tipo de jeroglífico compuesto de adivinanzas gráficas en el que letras, cifras y dibujos se entremezclan, presenta al lector ejercicios inquietantes, tales como el de Pablo Martín Ruiz, que, invistiéndose del oficio de detective policial, se sumerge en la búsqueda de la solución de una novela: *La Disparition,* de Georges Perec. Martín Ruiz, a modo de un Eric Lönnrot, encontrará signos cabalísticos y cifrados en su pesquisa alucinada. Queda por descubrir si el hallazgo de Ruiz le implicará el mismo sino que el de Lönnrot.

Borges-Francia multiplica la mirada del lector, para conducirla a un panorama de ejecución asimétrica. ¿Cómo podría no hacerlo, si hablamos de una inteligencia y una geografía caracterizadas por sus incontables e inesperadas ocurrencias?

Borges, lector inagotable, da la impresión de no tener muy en cuenta las letras de Francia, pero ciertamente le escribe, con colores tan tenues que escapan a la visión general. Redacta en tinta invisible, corta en extensión pero enorme en intensidad. Uno de los ensayistas, Daniel Balderston, explayará esta idea en «Su letra de insecto: reflexiones sobre los manuscritos de Borges y Menard» que plantea diversos interrogantes: ¿La escritura manual de un texto expresa los estados de ánimo del autor? («Los estados valetudinarios de una semiótica pulsional», escribió alguna vez Pierre Klossowski, (1995, p. 28). ¿Se puede dar en una vocal diminuta una condensación abrumadora del pensamiento? La brevedad del cuento y la brevedad de la letra, los movimientos de velocidad infinita de los insectos, su naturaleza teratológica e inesperada, son también atributos de una escritura-insecto que se apropia del *ethos* de la entomología «fantástica».

En definitiva, es notable considerar la diversidad de enfoques y temas que componen la edición: su sintaxis heteróclita, el elevado nivel académico y rigurosidad analítica permiten juegos de alusiones en los que cada lector puede crear su propio camino para abordar aquellos pasajes del texto borgiano teñidos (o no) por Francia. De la mano de los ensayistas, autores y geografías se entregan a quien lee: el único requisito será dejarse llevar por el placer de la literatura.

Referencias Bibliográficas

Borges, J. L. (2011). El idioma analítico de John Wilkins. *Obras Completas 2 (1952-1972)*. Buenos Aires: Sudamericana.

Klossowski, P. (1995). *Nietzsche y el círculo vicioso*. Buenos Aires: Altamira.

Kohan, M. (2011). «Lo que entiendo por Borges». En M. Cámpora y J. R. González (Eds.). *Borges-Francia*. Buenos Aires: Selectus.

Paz, O. (1986). *El arco y la lira*. México: FCE.

Schopenhauer, A. (2000). *Parerga und paralipomena*. Selección de obras de Schopenhauer. *El arte de Insultar* [1851]. Madrid: EDAF.

Tournier, M. (1988). *Thomas Mann o la iniciación mórbida*. México: FCE.

Reflexiones sobre la Escritura Autobiográfica en las *Causeries*, de Lucio V. Mansilla, y *Juvenilia*, de Miguel Cané

Matías Lemo*

Nota del Editor

Trabajo presentado en la cátedra de Literatura Argentina a cargo de la Licenciada María Laura Pérez Gras. El alumno cursa el segundo año de la Licenciatura en Letras.

Resumen: Aproximación al género autobiográfico en función de las teorías más recientes y posterior análisis de *Entre-nos. Causeries de los jueves* y *Juvenilia*, obras de Lucio V. Mansilla y Miguel Cané, respectivamente.
Palabras clave: autobiografía, autofiguración, Mansilla, *Causeries,* Cané, *Juvenilia*.

Abstract: *Approach to the autobiographical genre applying the most recent theories and subsequent analysis of* Entre-nos. Causeries de los jueves *and* Juvenilia*, written works by Lucio V. Mansilla and Miguel Cané, respectively.*
Keywords*: autobiography, autofiguration, Mansilla*, Causeries*, Cané,* Juvenilia.

Moverse es vivir, decirse es sobrevivir.
No hay nada real en la vida que no lo sea
por el hecho de que ha sido bien descripto.
Pessoa, 2010

La Creatura Habla de su Creador

La forma de estar en la vida es conflictiva. El animal social es pura división; es un sistema en perpetuo desequilibrio, que puede desbordarse. Cuenta con el olvido y el lenguaje. Sin embargo, ambas herramientas exceden su voluntad; cree dominarlas, cuando, en realidad, son ellas las que lo dominan a él.

Lo mismo le sucede con la memoria. Las impresiones son relativas. La conciencia del ahora, la suma viva del pasado, es intermitente. La Historia es un consenso de interpretaciones distraídas. La identidad, una trampa retórica.

* Estudiante de la Licenciatura en Letras en la Universidad del Salvador.
Correo electrónico: matys20@hotmail.com
Fecha de recepción: 12-11-2011. Fecha de aceptación: 19-12-2011.
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 357-371.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

No obstante, y a pesar de todos los condicionamientos de la existencia, se puede afirmar que la Literatura sirve para darle forma a la vida. El escritor necesita de la escritura para completarse, y el autobiógrafo, más que cualquier otro.

En adelante, me propongo demostrar la pertinencia de lo antedicho, a partir de la comparación de dos obras autobiográficas: *Causeries de los jueves* y *Juvenilia*.

La primera fue escrita por Lucio V. Mansilla; publicada inicialmente como folletín todos los jueves, desde 1888 hasta 1890 en el diario *Sud América*[1]. Después, entre 1889 y 1890, el autor compiló ochenta y cinco de dichas *causeries* —el término francés significa charla o conversación breve— y las editó bajo el título *Entre-nos. Causeries de los jueves*. Los temas que trata van desde recuerdos de infancia hasta polémicas de actualidad.

La segunda fue escrita en 1884. En ella, Miguel Cané cuenta episodios de su vida como estudiante interno del Colegio Nacional de Buenos Aires, durante los años 1863 y 1868.

Ambos escritores vivieron tiempos agitados. Crecieron junto con la *Patria* y les tocó desempeñar diferentes roles: ser políticos, periodistas, viajeros; ser hombres de letras y de armas; ser hombres de campo y cosmopolitas. Les tocó vivir lo que fueron las *grandes aldeas* y lo que serían las grandes ciudades. Hablar de ellos y hablar de la formación de la Nación es todo uno. Por consiguiente, sus obras están minadas de *referencias al medio en el que vivieron*, en otras palabras, de referencias autobiográficas.

Aproximación al Género Autobiográfico

En el siglo XVIII nace la subjetividad moderna como fenómeno que concuerda con el afianzamiento del capitalismo y del orden burgués. Y en efecto, las *Confesiones* de Rousseau aparecen entre 1766 y 1770 (Arfuch, 2007, p. 27).

El filósofo ilustrado siguió el modelo de las *Confesiones* de San Agustín (354-430). Por lo tanto, el inicio del género se podría ubicar[2] en siglo IV (Amícola, 2007, pp. 37-43). Sin embargo, eso no es posible, por la simple razón de que la obra de San Agustín es, en esencia, distinta de la de Rousseau; aquel narró

[1] Eventualmente escribió en otros días de la semana, y publicó en otros diarios, como colaborador.

[2] «La estricta separación entre la vida privada y pública, la paulatina toma de conciencia de la situación del hombre como ser solitario, la conciencia de sí, el valor de la introspección, la búsqueda identitaria y el robustecimiento de la idea de sujeto, son algunas de las condiciones de posibilidad que producen el verdadero florecimiento de un género escriturario intimista como la A[utobiografía], cuyo momento de eclosión más singular se da —no por casualidad— en el siglo XVIII» (Amícola, 2007, p. 15).

su evolución espiritual con el fin de reconocer la grandeza de Dios, este, en cambio, tiene como finalidad la autofiguración[3].

> En el horizonte histórico del espacio biográfico, marcado por el gesto fundante de las *Confesiones* de Rousseau, se dibuja tanto la silueta del gran hombre, cuya vida aparece inextricablemente ligada al mundo y a su época […], como la voz autoconcentrada que dialoga con sus contemporáneos (lectores, pares) y/o su posteridad en las autobiografías que aparecen como «modelo» del género, pero también la errancia, el desdoblamiento, el desvío, la máscara, las perturbaciones de la identidad (Arfuch, 2007, p. 27).

Por consenso general, la primera entre las obras autobiográficas es las *Confesiones* de Rousseau. ¿Pero cómo definirlas? He aquí un problema que suscita discusiones que todavía no tienen punto final. En la bibliografía sobre el tema, el primer hito es *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune (1975). El concepto fundamental desarrollado por el teórico es, como lo dice el título de su obra, el pacto:

> Es la promesa de decir la verdad sobre sí mismo. […] Uno se compromete a decir la verdad de sí mismo tal como uno mismo la ve. Su verdad. Esto provoca en el lector actitudes de recepción específicas, que yo diría «conectadas», como en la vida cuando alguno nos cuenta su existencia. Uno se pregunta si la persona dice la verdad o no, se equivoca sobre sí mismo, etc. Uno se pregunta si le gusta. Lo compara con su propia vida, etc. (Lejeune, 2004, párr. 4).

Destaco que, a partir de esta idea, resulta inconducente preguntarse por la identificación del autor con el narrador. Hay una sola voz y es la del hombre comprometido a narrar su vida de acuerdo con lo que él entiende por verdadero. El lector debe asumir el riesgo de ser inocente. Solo después podría preguntarse por la verdad de la narración, aunque, para ello, deba conocer la biografía del artista, e incluso el proceso de génesis del texto.

Para el teórico francés, esta forma de escribir está cerca de las narraciones históricas. Pero no es Historia, sino Literatura, por los recursos utilizados en su elaboración. Para él, la autobiografía es, pues, una forma de escribir caracterizada por el acuerdo entre el escritor y el lector.

Con el pasar del tiempo, Lejeune fue abiertamente acusado de «ingenuo»; y si él no lo fue, sí lo fue su propuesta de lectura (¿Cómo distinguir la escritura de tipo autobiográfico de tantas otras en las que se puede utilizar un narrador testigo o protagonista, como en la Novela Histórica?).

[3] «… el modo en que el género A juega en la mente de autobiógrafos y autobiógrafas para lograr una imagen pública propia que coincida con aquella que el individuo tiene para sí, esto que llamaremos aquí la "autofiguración"» (Amícola, 2007, p. 14).

Leonor Arfuch acepta el concepto de pacto, pero solo en tanto herramienta discursiva del autor, con la cual puede jugar con entera libertad. Hay una trama de referencias internas y externas, dice, a la que denomina espacio biográfico. Es un rasgo que comparten las autobiografías, las confesiones, las memorias, los diarios íntimos y las correspondencias. Todas estas maneras de escritura tienen en sí un más allá que las trasciende, al conectar la vivencia individual con la vida en general (Arfuch, 2007, pp. 35-36). Para la investigadora argentina, la autobiografía es un enunciado caracterizado como «esencialmente destinado, marcado por una prefiguración del destinatario —«tal como me lo imagino»— y, por lo tanto, por una actitud respecto de él, que es, a su vez, una *tensión a la respuesta*» (Arfuch, 2007, p. 55). Dicha concepción encuentra su respaldo en la teoría sobre la polifonía de Bajtín. Pero, aquí, la tensión a la respuesta no tiene que ver con una de las características de cualquier enunciado, sino con el elemento pragmático intrínseco de la autobiografía. Asimismo, Arfuch retoma, de la teoría bajtiniana, la noción de valor biográfico, propia de todos los géneros «donde la vida, como *cronotopo*, tiene importancia» (Arfuch, 2007, p. 57). Esto implica un orden narrativo, que como tal, es una actitud ética. El ordenamiento consta de dos instancias: qué cuento y cómo lo cuento. Las dos están ligadas a la percepción que el escritor tiene de su propia existencia como totalidad, de «lo que era y lo que *ha llegado a ser*» (Arfuch, 2007, p. 47). Ambos momentos señalan, retóricamente, una interioridad preparada para la aparición pública. Y este carácter del enunciado como destinado, en tensión a la respuesta, lo hace paradójico, porque expresa una individualidad, pero objetivizada:

> El proceso es en sí mismo contradictorio: el yo —la conciencia de sí— que enuncia desde una absoluta particularidad, busca ya, al hacerlo, la réplica y la identificación con los otros, aquellos con quienes comparte un *habitus social* —etnia, clan, parentela, nacionalidad— (Arfuch, 2007, p. 43).

El espacio biográfico es, dicho de otra forma, la enunciación de una cara oculta de la vida (el ocultamiento surge en tanto el escritor está inmerso en una sociedad, y por ende, sujeto a la represión propia de cualquier sistema axiológico). Es, también, un «hacer creer» a través de estrategias del discurso tendientes a la verosimilitud (distinto de la veracidad).

Hasta aquí hablé de dos instancias: el qué y el cómo. También podría mencionar una tercera: para qué. Y con ella, la enunciación se vuelve un acto performativo: «…contar la historia de una vida es dar vida a esa historia»

(Arfuch, 2007, p. 38). La narración impone una forma a su materia, un pasaje en limpio de lo ya existente, una transformación.

> Yendo a la delimitación del espacio biográfico, como coexistencia intertextual de diversos géneros discursivos en torno de posiciones de sujeto autentificadas por una existencia «real», podría afirmarse que, más allá de las diferencias formales, semánticas y de funcionamiento, esos géneros —que hemos enumerado en una lista siempre provisoria [en la que se incluyen autobiografías, confesiones, memorias, diarios íntimos y correspondencias]— comparten algunos rasgos —temáticos, compositivos y/o estilísticos, según la clásica distinción de Bajtín— así como ciertas formas de recepción e interpretación en términos de sus respectivos pactos/acuerdos de lectura. El espacio, como configuración mayor que el género, permite entonces una lectura analítica transversal, atenta a las modulaciones de una trama interdiscursiva […] Pero, además, esa visión articuladora hace posible apreciar no solamente la eficacia simbólica de la producción/reproducción de los cánones, sino también sus desvíos e infracciones, la novedad, «lo fuera de género» (Arfuch, 2007, pp. 101-102).

La definición de espacio, como modelo de producción y recepción amplio, responde a una exigencia natural de las autobiografías, producto de la hibridación y de la variabilidad de recursos retóricos que contienen:

> […] las habrá en primera, segunda, tercera persona, elípticas, encubiertas; se las considerará, por un lado, como repetición de un modelo ejemplar, pero sujeto a la trivialidad doméstica, por el otro, como autojustificación, búsqueda trascendente del sentido de la vida, ejercicio de individualidad que crea cada vez su propia forma (Arfuch, 2007, p. 103).

Y me detengo aquí: cada autobiografía representa su modelo porque da cuenta de la individualidad de un solo sujeto. Esta forma propia, o salida de género, es mayor cuando el enunciado tiene un estilo personal; es decir, un tratamiento privativo de la lengua, que no es otra cosa que cómo el escritor se vuelca en su texto, y le confiere calidad literaria.

La autobiografía, entonces, considerada como obra literaria, no está exenta de la autoficción:

> El relato de sí mismo que tiene trampas, juega con las huellas referenciales, difumina los límites —con la novela, por ejemplo—, […] que puede incluir también el trabajo del análisis, cuya función es, justamente, la de perturbar la identidad, alterar la historia que el sujeto se cuenta a sí mismo y la serena conformidad de ese autorreconocimiento (Arfuch, 2007, p. 105).

Arfuch pregunta:

> ¿Podríamos, así, pensar las autobiografías como una especie de «palabra dada», pero no ya como garantía de mismidad, sino de cierta permanencia en un trayecto,

> que estamos invitados a acompañar, de un posible reencuentro con ese yo, después de atravesar la peripecia y el espacio de la temporalidad? (2007, p. 97).

Sí, respondo, podríamos aceptar esa palabra dada como una afirmación del autor, como expresión «propia» del artista, y, al mismo tiempo, como promesa de una relativa permanencia. Es una maniobra del «yo» sobre la realidad, la aseveración de experiencias vividas por un sujeto que intenta articular «momentos» y la «totalidad».

Como se habrá podido ver en mayor o menor medida, la autobiografía puede ser definida desde diversos enfoques. Me interesa, particularmente, el que tiende a concebirla como un texto en el cual su autor se desdobla en dos «yoes», uno público y otro privado, en busca de fusionarlos.

Agrego que enunciar la palabra «yo» es un fenómeno psicológico, gramatical y sintáctico complejo. Y resulta aún más complejo cuando se dice «yo» en un texto literario. Así, la autofiguración, llevada a cabo a partir de la escritura, implica ficcionalización. Por tal motivo, se puede hablar de verosimilitud y no de veracidad, como ya he dicho.

> Ahora bien, la figura contenida en el relato autobiográfico parece responder a una necesidad de representación de un Yo-«personaje», escindido del Yo que narra en un proceso de objetivación. Ambos «Yoes» estarían marcados por pautas ideológicas saturadas de intencionalidad individual dentro de un gesto de afirmación social ante un campo cultural determinado. Este Yo doble pudo afirmarse de ese modo solo a partir de una condición de posibilidad, centrada en la importancia de su individualidad como patrón de lectura subjetiva y moderna. Las A[utobiografías] serían por ello, en definitiva, el esfuerzo por imponer un Yo, nacido exclusivamente en el espacio de la escritura, haciendo de esa ausencia una presencia (Amícola, 2007, p. 17).

Esta manera de definir la autobiografía legitima la libertad para jugar consigo mismo que tiene el escritor, y la libertad que tiene el lector para cuestionar la pertinencia y verdad de lo referido.

En la Argentina, el género en cuestión aparece en un ambiente distinto del europeo. Sin embargo, las condiciones de producción son similares; en ambos casos, surge de la mano con el crecimiento precipitado de las ciudades.

Adolfo Prieto explica que la característica principal de nuestra autobiografía decimonónica es la actitud de justificación del artista ante el público, que él denomina «opinión pública»: «…es decir, opinión política, la forma de opinar que nació violentamente con las luchas de la independencia y se proyectó hacia el futuro con poderosa exclusividad» (Prieto, 2003, p. 21).

Los escritores pertenecían al grupo social depositario del control económico y político. A tal punto fue así, que Prieto dice: «…la historia de la literatura autobiográfica argentina condensa, en un plano insospechado, la historia de la *élite* del poder en la Argentina» (2003, p. 23). La opinión pública estuvo compuesta, salvo raras excepciones, por los políticos, los periodistas, los militares, los hacendados, los hombres y mujeres que frecuentaban los salones, las tertulias y los teatros. (Y quien quisiera ser una persona respetada en ese medio debía reunir las aptitudes de todos estos tipos en sí misma.)

La sociedad argentina, aún después de 1810, siguió organizada de manera patriarcal[4]; herida, hasta su más íntima fibra, por la colonización española. Se explica así, en cierto grado, el interés de la *élite* por las genealogías. Pero no es un tema simple; para entender el ambiente de las primeras generaciones, habría que considerar los cambios políticos, la agitación propia de un país que pocos años atrás se había independizado. Tierra cristiana y española por herencia; terreno fértil para el Romanticismo y el Liberalismo.

Por estas razones, dos temas recurrentes en la literatura nacional fueron el esclarecimiento sobre las estirpes y la justificación de actitudes políticas.

Según Prieto (2003, p. 20), el primer escritor en publicar un texto autobiográfico fue Sarmiento, en 1843. *Mi defensa* significó para la Argentina lo que las *Confesiones* de Rousseau para Europa. Sin embargo, la crítica local, todavía retrasada respecto del Viejo Continente, creyó una inmodestia escandalosa el hecho de publicar un texto de esas características. No obstante, para cuando Sarmiento lo dio a conocer, otros personajes históricos ya habían escrito los suyos, como Pedro José Agrelo, Cornelio Saavedra, Manuel Belgrano, Gervasio Antonio de Posadas y Juan Cruz Varela.

Solo después de la publicación del sanjuanino, muchos se atrevieron con el género y el público. Tal es el caso de Florencio Varela, Bartolomé Mitre, Juan Bautista Alberdi, Vicente Fidel López, nuevamente Sarmiento, Carlos Guido y Spano, Vicente Quesada, Santiago Calzadilla, y el autor de las *Causeries*, Lucio V. Mansilla, entre otros. Las justificaciones o temas de estas autobiografías eran, en especial, de índole política. Hay otras, como las de Paz, Ferré, Iriarte, La Madrid, Pueyrredón, De Elía, Villafañe, José de Moldes y Manuel Alejandro Pueyrredón, en las que, con alusiones intercaladas a la vida privada, se relatan episodios militares.

[4] No es casual que la gran mayoría de los textos literarios y políticos hayan sido producidos por varones.

Por último, hubo quienes escribieron con la excusa de la evocación o entre las pausas de viajes, como Mariquita Sánchez y Eduarda Mansilla[5], José Antonio Wilde y el segundo escritor que aquí me interesa, Miguel Cané.

Análisis de *Entre-nos. Causeries de los Jueves* y *Juvenilia*

La voz narrativa

En sus textos autobiográficos, Lucio V. Mansilla utiliza la primera persona singular, interpela al lector (en ocasiones usa el modo imperativo), hace referencias metatextuales, elabora una poética de la oralidad[6], se muestra temerario y hace juicios de valor en cada oportunidad. De hecho, el narrador que se figura fuerte, parece autosuficiente. No solo interpela al lector, sino que hasta se burla de él. El tratamiento que le da depende de lo que refiera en cada texto, pero siempre lo tiene presente (cfr. *Horfandad sin hache* como ejemplo del tratamiento del lector).

En algunas *causeries*, cuenta que le dicta a un secretario, que escribe lo que él va diciendo. Este personaje toma entidad por momentos; le sugiere cosas al escritor y llega a decir que resuelve no reproducir determinadas oraciones por indecorosas. Puede citarse, como ejemplo, la *causerie* «¿Si dicto o escribo…?», donde Mansilla dice:

> Mi secretario me observa que lo que estoy dictando es una contradicción […] General [dice el escribiente], usted dirá lo que quiera; pero yo le aseguro que lo que está diciendo es una contradicción. (Por poco no dice: una barbaridad…) […] Y ahora mi secretario se resiste a escribir eso… (Mansilla, 1889, párr. 72).

Por tal motivo, el secretario, que es funcional para el relato, representa la moral colectiva. A través de él, Mansilla se excusa por las faltas de estilo propias de la oralidad y construye la identidad del narrador como «raro», mediante el contraste. Además, le permite introducir algunas digresiones y juegos: «¿Escribir no es un arte y un juego? Déjenme entonces entretenerme y triunfar de ustedes» (Mansilla, 2000, p. 130).

Miguel Cané, a diferencia de Mansilla, vacila entre la primera persona singular y plural. A aquella la utiliza en el prólogo, en el cual reconoce la identificación

[5] Mariquita Sánchez de Thompson escribió *Recuerdos del Buenos Ayres virreynal*, pero fue publicado casi un siglo después; Eduarda Mansilla publicó en 1882 *Recuerdos de viaje*.

[6] Por ejemplo: «Yo adoro el perfil (ustedes me permiten esta confidencia). Y también les ruego que me permitan seguir usando y abusando de los paréntesis. Este recurso gramatical es como las 'guiñadas' en la conversación» (Mansilla, 2000, p. 428). Véanse *De cómo el hambre me hizo escritor*, El *famoso fusilamiento del caballo* III, IV y V, *Bis*, *¿Por qué…?* I y III para comprobar lo referente a la oralidad.

narrador/autor; a esta, en la mayoría de los recuerdos. Gracias a ella se produce un efecto que suaviza la exposición pública; al mismo tiempo que legitima su voz y es coherente con lo que relata, es decir, la vida del estudiante pupilo. Aquí el «nosotros» remite siempre a sus compañeros y a él.

El tono del narrador es grave. Está tamizado por la melancolía de lo perdido. Y no deja lugar para el humor ni la ironía, como sí lo hace Mansilla.

Cané expresa en su prólogo que escribe para matar el tedio; que le gustaría tender a lo universal, para llegar a la verdad; procurará escribir de manera sencilla, pero solo la vida es simple y verdadera; la escritura no. Por lo tanto, trata de comunicar la acción con palabras.

La primera parte del prefacio, una especie de introducción, está firmada por «M. C.». Tiene, como cita, un escrito de Sainte-Beuve[7], crítico y preceptista francés. Según este, se podía explicar la obra de un escritor a partir del conocimiento de su existencia. En conexión con lo dicho, Cané señala:

> Tal era el epígrafe que había puesto en la primera hoja del cuaderno en que escribí las páginas que forman este pequeño volumen. *Quería tener presente el consejo del maestro del buen gusto* […] Lo confieso y lo afirmo con verdad; nunca pensé al trazar esos recuerdos de la vida de colegio en otra cosa que en matar largas horas de tristeza y soledad, de las muchas que he pasado en el alejamiento de la patria, que es hoy la condición normal de mi existencia […] Creo que me falta una fuerza esencial en el arte literario, *la impersonalidad*, entendiendo por ella la facultad de dominar las simpatías íntimas y afrontar la pintura de la vida con el escalpelo en la mano, que no hace vacilar el rápido latir del corazón […] Cada uno debe seguir la vía que su índole le impone, porque es la única en que puede desenvolver la fuerza relativa de su espíritu. La perseverancia, el arte y el trabajo pueden hacer un versificador elegante y fluido; pero cada estrofa no será un pedazo de alma de poeta, y el que así horada el ritmo rebelde para engastar una idea, tendrá que descender de las alturas para elegir su símbolo, dejando al *pelícano*[8] cernirse en el espacio, o desgarrarse las entrañas en el pico de una roca (1967, p. 8; la cursiva es mía).

Cané explicita su ideal poético, que resumo así: simpleza, belleza, impersonalidad, verdad. No obstante, dice no ser capaz de alcanzarlo. De todas formas, se manifiesta orgulloso de su intento, con lo cual pareciera estar

[7] «*Toutes ces premières impressions… ne peuvent nous toucher que mediocrément; il y a du vrai, de la sincérité: mais ces peintures de l'enfance, recommencées sans cesse, n'ont de prix que lorsqu'elles ouvrent la vie d'un auteur original, d'un poète célèbre*» (Cané, 1967, p. 7). [Todas estas primeras impresiones… no pueden tocarnos más que mediocremente; hay verdad, sinceridad: pero estas pinturas de la infancia no tienen valor más que el de abrir la vida de un autor original, de un poeta célebre.]

[8] Para el bestiario medieval, el pelícano simbolizaba el sacrificio. Se creía que alimentaba a sus crías con su propia sangre. Es una imagen poética de la eucaristía. En el prólogo de Cané, está utilizada con un sentido claro: el escritor es el pelícano y la obra, su cría.

haciendo uso del tópico de la falsa modestia. Es discutible. Por un lado, se podría afirmar que el narrador consiguió parte de la simpleza buscada; por el otro, que su escritura no es impersonal. Él mismo se acusa de transfigurar la verdad de lo sucedido por no tener más pruebas que sus impresiones.

La búsqueda de sencillez es constante entre los dos autobiógrafos. Cané leyó a Sainte-Beuve, y Mansilla, también. Pero este menciona al preceptista en dos momentos: uno es claramente paródico; en el otro, habla de la crítica literaria en relación con el género histórico y la compara con el cilicio de un fraile que siente que nunca está ajustado lo suficiente. Cito un fragmento:

> Comprendo que Sainte-Beuve no suelte jamás una opinión definitiva sobre sus personajes. Son temas literarios. Puede ser envidia o temor de comprometerse. No hay cómo saberlo. Apenas cabe el juicio inductivo. Pero el historiador tiene otros deberes. Sus hombres deben tener un alma. O se les menta o se les suprime. Si lo primero, hay que tratarlos psicológicamente y que resumirlos en una fórmula. Si lo segundo, su epitafio será olvido. Deben valer o no valer. Deben servir para algo o no servir para nada, en cualquier momento histórico, en cualquier latitud en que se desenvuelvan. Wolseley, no digo al hablar de Napoleón, cuando habla de Massena da su opinión concreta y dice: «era todo un general» (Mansilla, 2000, p. 455).

Mansilla se mofa de Sainte-Beuve. En la construcción de su personaje histórico —es decir, de sí mismo—, se compromete por completo, en evidente contraste con la escritura del francés.

La Elección Formal

Dije que la materia y la forma constituyen una unidad. Y como los dos escritores trabajaron el recuerdo, sus estructuras narrativas son fragmentarias.

Mansilla cuenta episodios vividos por él o referidos por terceros, que van desde la década de los años treinta hasta 1890. En tanto el lapso temporal es tan amplio, los espacios físicos descriptos son igualmente numerosos. Voy a mencionar solo algunos: París y Tierra Adentro; Santa Fe, Chaco, Córdoba y San Telmo (lugar donde nació en 1831); Egipto, la India y Rusia; las estancias de sus tíos maternos Juan Manuel Ortiz de Rosas y Gervasio Ortiz de Rosas.

Cané, por el contrario, circunscribe sus episodios a un segmento temporal comprendido entre los años 1863 y 1868 (el tiempo que pasó en el Colegio Nacional). Y los espacios físicos se reducen a tres: el colegio (claustros, dormitorios y aulas), rincones anónimos de la ciudad porteña y la quinta de veraneo del Colegio (situada en la actual Chacarita). La elección de la forma limitó la libertad expresiva de ambos. Así, uno tuvo posibilidades que el otro no, y viceversa.

Mansilla utilizó el recurso de las digresiones, propio de la oralidad. Y no hay una sola *causerie* donde no se encuentren. Aparentemente, el *causeur* no podía evitar hablar de «todo», aunque nunca perdiera el hilo narrativo. Esto le permitía hacer de sus recuerdos una red de opiniones e ideas, conectados con la vida en general.

Asimismo, las digresiones le servían para detener el avance de la narración y crear suspenso. A la par, eran un recurso para autolegitimarse. Al leer sus *causeries*, encuentro referencias a los folletines pasados y futuros (anticipaciones de contenidos, por ejemplo), al resto de su obra literaria y a producciones escritas de otros autores, que funcionan, en cierta forma, como documentos. La inclusión de cartas, notas, anónimos y respuestas que generaban sus textos en el público puede ser interpretada de esta manera.

Las *causeries* aparecían una vez por semana. El formato, como dije, era el del folletín. Las narraciones, si bien podían estar relacionadas entre sí, empezaban y terminaban el día de su publicación. Colaborar en un periódico le daba la oportunidad de variar de temas e incluir reflexiones sobre la actualidad, exigiéndole un estilo llano y conciso.

Cané narró episodios. Pero respetó una cronología y una evolución espacio-temporal. Debido a esto, la estructura es similar a la de la novela moderna. Desarrolló la evolución psicológica de algunos personajes, aunque pocas veces: la vida de Amédée Jacques, por ejemplo, a través de la cual cuenta las peripecias intelectuales y políticas del maestro. El hecho de elaborar episodios también le permitió a Cané trabajar con cierta facilidad la tensión narrativa. Utilizó las digresiones, pero sin la extensión ni la frecuencia de las de Mansilla. De todas maneras, eso no le impidió dejar clara su opinión sobre algunos temas, avanzar o retroceder cronológicamente y hablar, por citar un ejemplo, del futuro del Colegio.

Referencialidad, Verismo y Memoria

Mansilla dice: «Vivimos en unos tiempos experimentales, en los que es necesario presentar documentos auténticos de todo, cuando algo se afirma, ¿no es así?» (2000, p. 171), y Cané pareciera contestar: «Sin documentos a la vista […] me veo forzado a recurrir a mis recuerdos» (1967, p. 24).

Podría hablar de un afán por las referencias en ambos escritores. Y es entendible si se presta atención a tres cuestiones: por un lado, el positivismo, y la exaltación romántica del individuo y la historia; por el otro, las dificultades

para decir «yo» y no resultar excéntrico en la Argentina del siglo XIX. En este punto se diferencian las motivaciones personales de Mansilla y de Cané. Ser considerados excéntricos ponía en peligro la credibilidad de lo referido. Sin embargo, Mansilla juega con su imagen de «raro».

Ahora, independientemente de las motivaciones, por tratarse de relatos autobiográficos, los dos debieron asegurar un elevado grado de verosimilitud.

Un recurso utilizado es el panegírico. Este sirve para marcar el momento de la enunciación, para definir al enunciador y para garantizar la ilusión de realidad. Ejemplifico con un fragmento de Mansilla y con uno de Cané, respectivamente:

> Hace muchos años, recién se había fundado la institución de crédito que la República Argentina debe a uno de sus más nobles hijos.
>
> Me refiero al señor don Francisco Balbín, cuya efigie, en mármol imperecedero, debiera estar en el frontispicio de todo Banco Hipotecario, para recordarles a los presentes, tan olvidadizos como los venideros, que es a él a quien Buenos Aires debe, en gran parte, sus progresos materiales.
>
> Aprovecho de paso esta coyuntura luctuosa, desgraciadamente, para rendir homenaje a la memoria de tan ilustre ciudadano (2000, p. 96).

> […]Patricio Sorondo, arrebatado por la fiebre amarilla, cuando era conocido ya por su inteligencia extraordinaria, unida —lo que no es común— a una laboriosidad perseverante y tenaz […] La muerte de Sorondo fue una pérdida real para el país; habríamos tenido en él un hombre de estado, liberal, lleno de ilustración y con un carácter firme y recto (1967, p. 37).

Mansilla contó con las dedicatorias que colocaba en la mayoría de las *causeries*, las introducciones (donde solía contextualizar los episodios y hacer reflexiones sobre su tiempo) y la fama de *causeur*, más las fechas en la solapas de las hojas de los periódicos. Cané contó con la existencia de sus compañeros de colegio (y las pequeñas biografías que hizo de cada uno: «tal persona, procedente de tal lugar, que hoy trabaja en tal sitio»), a quienes presenta como destinatarios, y con estrategias discursivas; confesar su voluntad de no modificar la verdad de lo que cuenta es una de ellas:

> Si modificara una sola línea de estas páginas, las más afortunadas de las que he escrito, creería destruir el encanto que envuelve el mejor momento de la existencia, introduciendo, en la armonía de sus acordes juveniles, la nota grave de las impresiones que acompañan el descenso de la colina (1967, p. 7).

Como es natural, sitúan espacial y temporalmente cada episodio. El lector puede, sino comprobar la veracidad de los hechos, sí la de los lugares y los

personajes. Los dos aspiran a una reconstrucción total del pasado. Para ello tienen, en última instancia, una sola herramienta: la memoria.

Mansilla, «un federal de familia» (2000, p. 87) que había «padecido por defender a sus padres» (2000, p. 86), necesitó justificarse cuando los tiempos cambiaron políticamente. «Me estoy ocupando de mí mismo» (2000, p. 109), dice, y después agrega sobre su desempeño militar en la Guerra del Paraguay: «Todo esto era algo para que se me respetara y nos respetaran. Pero no bastaba tener prestigio y ni mi estilo ni el estilo del núcleo en el que yo me apoyaba era el que por entonces gustaba» (2000, pp. 111-112). Por último, llevando al extremo la autofiguración: «Yo había sido mejor que mi fama» (2000, p. 104).

¿Qué se deduce de estas palabras? Que Mansilla sintió cómo su imagen pública no coincidía con la que él tenía de sí mismo. Por eso escribe. Por eso increpa al lector.

> […] el hombre es un animal crédulo y creyente.
>
> Ahora; por qué es que con más facilidad se inclina a creer en lo malo que en lo bueno, eso ya es un poco más complicado, más metafísico, más abstracto. Dilucidarlo, me obligaría a desvirtuar el carácter de estas charlas. Pretendo que se deduzca de ellas alguna moraleja, y no hacer filosofía trascendental (2000, p. 101).

Defiende su posición, se vale de la autorreferencia. Y la memoria, dice, «es independiente de la conciencia» (2000, p. 43).

El caso de Cané, otra vez, es distinto. A pesar de haber sido gestado en el exilio, su estilo no es combativo. Pero el efecto legitimizador es el mismo. Cuenta la infancia interrumpida del estudiante que debe ir a la Guerra del Paraguay. La infancia, hago notar, del futuro profesor[9] (reemplazante de Amédée Jacques, que al igual que Cané se tuvo que exiliar por «liberal y patriótico»). Asimismo, pone el acento sobre la formación intelectual del futuro Intendente de Buenos Aires y diputado nacional, que creció rodeado de las mejores mentes de su época. Es decir, insiste sobre la formación de una personalidad fuerte, capaz de hacer lo que se esperaba que hiciera (de hecho, no es un dato menor que la primera palabra de *Juvenilia*, después del prólogo, sea «Debía» (1967, p. 15).

Reconfiguración

Lucio V. Mansilla y Miguel Cané buscaron su identidad a partir de la escritura. Transfiguraron la vida valiéndose del lenguaje, como estetas. Partieron de las

[9] *Juvenilia* termina con una escena en la cual Cané recorre los pasillos del Colegio Nacional escuchando los ecos del pasado y la voz que le dice «Señor Doctor, lo están esperando…» (p. 70): debía ir a presidir la mesa de exámenes de fin de año.

mismas limitaciones humanas. Sin embargo, sus textos solo tienen en común la autorreferencialidad. Este hecho confirma que cada texto contiene en sí mismo su propio modelo. Y demuestra diferencias lingüísticas, que también pueden ser rastreadas en un plano psicológico: Mansilla se mostró enérgico, apasionado, vibrante, pero contradictorio; Cané, entristecido por el exilio, apaciguado por los años, completo, pero aún buscándose.

Siguieron las pistas de lo perdido para reconstruir el presente. Investigaron sobre lo que fueron para determinar lo que eran en el momento de la enunciación. Crearon un registro histórico de un período determinado. Necesitaron escribir. Y lo hicieron con una finalidad artística, pero también política. Dentro de todas las maneras de escritura de que disponían, eligieron la autobiografía; porque, más que cualquier otro género, este les permitía (re)afirmarse en el terreno del arte, de la política y de lo personal, inmersos en el devenir del tiempo.

Debo agregar, por último, que no existe otro testimonio más certero acerca de la identidad de un sujeto que el que da él mismo sobre sí mismo. Si el lector logra olvidarse de lo relativas que son las impresiones, las autobiografías descubren al individuo totalizado, la identidad cambiante de cada sujeto, fija por un momento.

Referencias Bibliográficas

Amícola, J. (2007). *La autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.

Cané, M. (1967). *Juvenilia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Lejeune, P. (2004). *La pasión por la autobiografía*. Recuperado el 19 de sept. de 2011 de http://autoficcion.es/?page_id=47

Lojo, M. R. (dir.) (en prensa*). Introducción a* Diario de viaje a Oriente (1850-1851) y otras crónicas del viaje oriental *de Lucio V. Mansilla*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

Mansilla, L. (1889). ¿Si dicto o escribo? *Entre-nos. Causeries de los jueves*. Recuperado el 13 sept. de 2011 de www.biblioteca.clarin.com/pbda/cuentos/entrenos3/b-372103.htm

Mansilla, L. (2000). *Entre-nos. Causeries de los jueves*. Buenos Aires: El elefante blanco.

Pessoa, F. (2010). *Libro del desasosiego*. Buenos Aires: Emecé.

Prieto, A. (2003). *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
Rousseau, J. J. (1870). *Las Confesiones. Obras de J. J. Rousseau. El ciudadano de Ginebra*. Barcelona: Obras del espíritu humano libre.
San Agustín (2006). *Confesiones*. México: Lectorum.

Luces sobre el Lodo: Visión de la San Petersburgo Gogoliana en «La Avenida Nevski»

Pablo Scarpaci*

Nota del Editor

Trabajo presentado en la cátedra de Literatura Rusa y Escandinava a cargo de la Licenciada Celia Clara Fischer.

Resumen: El presente trabajo se propone analizar la perspectiva que de la ciudad de San Petersburgo ofrece Nikolái Gógol en «La Avenida Nevski».
Fundada con el propósito de incorporar en la Rusia zarista dentro del floreciente mercado capitalista europeo, San Petersburgo recibió la influencia de la Ilustración francesa en su fachada, mientras que su interior aún guardaba costumbres medievales.
A través del relato de las peripecias de dos protagonistas totalmente opuestos en sus decisiones y personalidades, Gógol se mueve en un espectro de duplicidades, y hace de la ciudad un actante en cuanto el día se torna noche, y la avenida que da título a la *novela* deja emerger, por debajo de la piedra que forja sus cimientos, lo más bajo de una ciudad de varios rostros, pero con dos caras: la del bien y la del mal, que contrastan como la luz de la modernidad reflejándose sobre el barro primordial.
Palabras clave: San Petersburgo, Nikolái Gógol, Avenida Nevski, Novelas de San Petersburgo.

Abstract: *The aim of the following essay is to analyze the perspective on Saint Petersburg portrayed on Nikolai Gogol's «Nevski Avenue».*
Founded as a way to incorporate Czarist Russia into the growing European capitalist market, Saint Petersburg was influenced by French Illustration only in its façade; although its core continued to hold medieval costumes.
Through the account of the adventures of the two protagonists, completely opposite to one another in their decision and personalities, Gogol moves in a duplicity halo, and transforms the city into another character in the story as the day takes the night, and the avenue that gives title to the novel allows to emerge, from below its cornerstone, the lowest of a city with many sides, but two faces: Good and Evil, which contrasts like the light of Modernism flashing into the primeval mud.
Keywords: *Saint Petersburg, Nikolai Gogol, Nevski Avenue,* Novelas de San Petersburgo.

* Estudiante de la Licenciatura en Letras en la Universidad del Salvador y Realizador Integral de Cine y Televisión. Correo electrónico: pabloscarpaci@gmail.com
Fecha de recepción: 04-11-2011. Fecha de aceptación: 18-11-2011.
Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 372-387.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

Hace algunos años, cuando del balance subjetivo de la asignatura quedó, en mí, la sensación de una imponente San Petersburgo como algo más que un telón de fondo en todas las obras del período literario ruso estudiado, me atreví a creer que el camino más enriquecedor para encarar este ensayo sería traer al frente ese gran marco, e indagar no tanto en la enunciación *rousseauniana* que advierte que «las casas constituyen un espacio urbano, pero a una ciudad la hacen sus ciudadanos» (Rousseau, 1999, p. 27), sino en esa especie de ente fantasmagórico omnipresente que marca los destinos de los Akákievich y los Raskólnikov.

San Petersburgo es tanto la Ilustración importada de Occidente como la tradición mágica que irrumpió, involuntaria, a fuerza de aquellos migrantes rurales que fueron instados a encumbrarla; es tanto el capricho erigido sobre el barro, como un ventanal de Oriente al capitalismo. Estas duplicidades logran que una lectura mínimamente perspicaz haga tomar conciencia de la influencia que ostenta sobre sus habitantes el altivo índice de cobre del monumento a Pedro el Grande, de la hipocresía que guardan esas grandilocuentes fachadas amarillentas que velan tugurios de mala muerte.

La frustrada pretensión inicial de abarcar la visión de la ciudad de cuatro autores fundacionales (Pushkin, Gógol, Dostoievski y Tolstoi) en tan pocas páginas me hizo caer en la cuenta de que toda la Petersburgo que habita mi imaginario, más que desplegando textos cual mapa de guía turística, se halla en un solo autor, y en un conjunto de relatos que brotaron de su pluma.

Así como, si intento llegar a las entrañas de la Buenos Aires que sueño, me basta con recurrir a un par de versos de Evaristo Carriego, para llegar al meollo de *mi* ciudad de Pedro, me es suficiente con un análisis de Nikoláí Gógol y sus *Novelas de Petersburgo*. A continuación, me adentraré en la Petersburgo de este autor, a partir del análisis de su relato «La Avenida Nevski».

Mi Ciudad de Pedro

> *Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en un bosque, requiere aprendizaje.*
> Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1915*.

A menudo, en la Literatura tropezamos con ciudades y mundos aparentes. Desde la Santa María de Juan Carlos Onetti o la Coronel Vallejos de Manuel

Puig, lugares en los cuales sus personajes ven pasar el tiempo en bares o fantasean vidas folletinescas en cinematógrafos, hasta el Discworld de Terry Pratchett o la Middle Earth de J. R. R. Tolkien, sobre cuyos terrenos se debaten orcos y elfos. Asimismo, hay quienes toman la decisión de cobijar su relato en espacios que pueden señalarse fácilmente en el mapa, ante lo cual el lector cree estar en presencia de la ciudad misma de hierro y hormigón, antes que frente a una urbe edificada con palabras.

No encontramos rastros de los paisajes orilleros de Borges en la Buenos Aires por la que circulamos día a día; pero si tras la lectura de uno de sus cuentos nos nombrasen el barrio de Palermo, nos remontaríamos de manera inconsciente al espacio mítico al que alude la segunda fundación de Buenos Aires. Un artificio literario puede más que mil recuerdos, tiene más ímpetu que una visita al lugar en cuestión.

Y así me vinculo con San Petersburgo. Acaso la encuentre más viva en la dualidad de la Avenida Nevski, heroína y villana del relato de Gógol que lleva su nombre, acaso en todas esas calles innominadas por las cuales Akaki Akákievich marcha ensimismado tras su capote, o tal vez en ese encrespado Neva al cual el barbero Iván Yákovlevich intenta arrojar la nariz del funcionario Kovaliov. Voy sorbiendo el espíritu que Gógol infunde a esa ciudad, aura que acaso no me dé una visita guiada, porque mi Petersburgo privada anida en tinta, sobre el papel, elevándose en cada adjetivo.

El autor citado en el epígrafe, Walter Benjamin, se refiere a esta sensación de propiedad en su ensayo *Demasiado cerca*, luego de haber conocido París, de la siguiente manera:

> Yo estaba subyugado ante Notre-Dame. Y lo que me subyugaba era la nostalgia. Nostalgia precisamente del París en el que, en sueños, me encontraba. ¿De dónde venía esa nostalgia? ¿Y de dónde su objeto desplazado, irreconocible? Ya está: me acerqué demasiado a él en mi sueño. La inaudita nostalgia, que me había sobrecogido en el corazón mismo de lo que añoraba, no era esa que desde lejos apremia hacia la imagen. Era la venturosa que ha traspasado ya el umbral de la imagen y de la posesión y sólo sabe aún de la fuerza del nombre por el cual lo que vive se transforma, envejece, se rejuvenece y, sin imagen, es el refugio de todas las imágenes (Benjamin, 1989, p. 145).

Tal vez, la diferencia entre el pueblito ficticio o el mundo imaginario y los relatos asentados sobre metrópolis modernas sea que estas últimas representaciones nos entregan un espíritu de espacio urbano, una imagen de la ciudad como devoradora de los hombres, mientras que los primeros son el marco para centrar los conflictos en las relaciones «de aldea», o desenvolver sucesos de índole feérica.

Así y todo, no puede compararse livianamente a San Petersburgo con otras ciudades corpóreas sobre las cuales se ha escrito a lo largo de la historia. Se sitúa en un punto intermedio entre el sueño y el pragmatismo. El sueño de Pedro el Grande, quien estableció la piedra fundacional y la elevó, contra todo pronóstico, en medio del pantano; la practicidad de refundar una Nación medieval que mire hacia Europa, con ánimos de absorber la Ilustración y un capitalismo que ya regía los destinos del mundo occidental y «civilizado», frente a la «barbarie» de casas de madera y cúpulas bulbosas de Moscú.

Toda ciudad nace con un objetivo, y es puramente utilitaria, y la necesidad que materializa a San Petersburgo es la de un puerto que conecte Rusia con el mercado europeo. Pero esta definición obvia no se ajusta a *mi* ciudad de Pedro, donde el zar que emerge del lodo, balbuceando un soliloquio con la mirada desafiante, perdida en el horizonte que forman el Neva y las costas escandinavas. Para Pushkin, y a partir de Pushkin para la Literatura Rusa y Universal, esa urbe es la epifanía de un semidiós.

La gran parábola que establece el Autor Nacional en el prólogo de su poema, es la madre de las ironías: no cabe, en la historia de San Petersburgo, y a pesar de que el fundador haya recurrido a su santo patrono, un ápice de religiosidad. Sus cimientos se afirman al lodo por medio de la razón, de la ponderación del talento occidental, antes que avanzar sobre el paradigma moscovita, encolumnado en la tradición cristiana ortodoxa y el modelo agrario ancestral.

No debe haber, desde los tiempos de las Cruzadas, otra ciudad que, en tres siglos, haya mudado de nombre en igual número de ocasiones. Más allá de las coyunturas que han posibilitado estos cambios de nominación, al destacar este fenómeno lo único que me interesa hacer notar es que su carencia de alma la hace víctima de un desapego al nombre, mientras que, al mismo tiempo, su importancia la vuelve codiciada como símbolo de bautismo constante. San Petersburgo, piedra del zar; Leningrado, madre del Octubre; y, finalmente, Petrogrado, escueta referencia al «todopoderoso».

Como bien señala Marshall Berman, durante los primeros tres años de construcción «la nueva ciudad había devorado un ejército de unos 150.000 trabajadores […] y el Estado hubo de acudir al interior de Rusia en busca de más hombres» (Berman, 1989, p. 179). El Estado reclutaba, a destajo, habitantes de las provincias como mano de obra. A la vez que los extranjeros eran arquitectos del sueño del zar, los rusos dejaban la vida transformando el barro en roca. Una babel moderna se encumbraba a costa del resto de la nación.

No fue hasta la llegada de un hombre que creció en medio de leyendas populares de su Ucrania natal que esta falta de espíritu se puso en evidencia. Un hombre que quitó el velo de la hipocresía imperante, que llegó al alma decadente que anidaba en los intersticios de aquellos gigantes de piedra que alojaban huesos de compatriotas. Porque toda ciudad tiene sus espíritus, los espíritus que merece.

Gógol, Pintor de la Vida Moderna

> *Alguna clase de presión debe existir; el artista existe porque el mundo no es perfecto. El arte sería innecesario si el mundo fuese perfecto, pues el hombre no buscaría la armonía, sino que viviría en ella. El arte nace a causa de un mundo enfermizo.*
> Andréi Tarkovski, *Esculpir el tiempo.*

No pocas veces, en reseñas bibliográficas o Historias de la Literatura, nos encontramos con autores que han logrado la posteridad siendo referidos, más que por el talento de su pluma, por su gracia para rehuir de la censura impuesta por el aparato ideológico dominante. Aquello que no debiera ser más que una nota al margen ha logrado elevar mediocres al rango de maestros, así como reducir grandes nombres a pequeños burladores del *status quo*.

Tal es el caso de Nikolái Vasílievich Gógol, al cual se suele aludir, antes que como agudo observador de los primeros fracasos del mundo moderno, como escritor fantástico o precursor del absurdo, motes certeros y complementarios, pero derivados de sus ardides por evadir la censura del Zar Nicolás I y su política opresora. Pushkin mismo, contemporáneo y amigo personal de Gógol, pese a ser considerado el Autor Nacional, sufrió más que nadie el veto de los funcionarios del zar, en parte por su afinidad con la pléyade decembrista.

Pero la historia nos ha dado la pauta de que, en épocas de mayor revisión oficial sobre la producción artística, mayor ha sido la pusilanimidad con la que se han manejado quienes tienen como tarea resguardar las apariencias. Asimismo, y aún si existiese toda la libertad concebible para publicar, el autor siempre elegiría rebelarse contra alguien, sujetándose de una figura contra la cual cifre sus mensajes. Bien puede ser el Estado, o bien la cegadora autoridad paterna.

Precisamente, debemos remontarnos al seno familiar para intentar comprender qué llevó a Gógol a una visión tan peculiar de San Petersburgo. Llegado a los

diecinueve años a la capital del Imperio, logra una cierta popularidad por dos volúmenes de relatos acerca de la vida en su Ucrania natal. *Las veladas de Dikanka*, sobre todo, conforma la irrupción de un mundo de ritos solsticiales, ferias y mascaradas de aldea en la abstracta y premeditada —como la definiera luego Dostoievski— ciudad de piedra. Gógol vuelca sobre el papel aquellos relatos que, por las noches, narraban los obreros que levantaron el sueño del zar, para olvidar como caían compañeros, día tras día, en la construcción del gigante. A través del joven Gógol, esos relatos que lo acompañaban desde su infancia llegaban, por vez primera, a los salones de lectura «estilo Versalles» de la burguesía.

En un ensayo que constituye la quintaesencia de la *flânerie*, *Le Peintre de la vie moderne,* Baudelaire hace referencia al artista como sujeto de un estado de convalecencia espiritual, lo que constituye una suerte de retorno a la infancia (1994, p. 5). Esta «convalecencia» le otorga la facultad de interesarse vivamente por las cosas, algo que comparte con el niño. Se expresa de la siguiente manera:

> El hombre de genio tiene los nervios sólidos; el niño los tiene débiles. En uno, la razón ha ocupado un lugar considerable; en el otro, la sensibilidad ocupa casi todo el ser. Pero el genio no es más que la infancia recuperada a voluntad, la infancia dotada ahora, para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales acumulados involuntariamente (Baudelaire, 1994, p. 7).

Gógol, a pesar de ser algunas décadas mayor que Baudelaire, comparte espíritu de época. Esos personajes que deambulan por las calles de San Petersburgo intentan apropiarse a cada paso perdido de una ciudad a la que creen pertenecer, pero que les es totalmente ajena. Piskariov, el artista, pierde el juicio y las ganas de vivir frente a la utopía del sueño; Kovaliov pierde su nariz, y con ella sus aspiraciones sociales; Akákievich pierde la dócil satisfacción de su rutina al tener que salir en busca de un nuevo capote, del cual será despojado. En esta sociedad de jerarquías marcadas con fuego, de empleos magros y profesiones grises, vivir es ir perdiendo cosas, y la peor de las pérdidas es la de la fantasía, sustento de la inocencia.

Si comparamos la visión de San Petersburgo en los relatos de Gógol con la de su compañero de época, Aleksandr Pushkin, encontraremos diferencias varias —de ajuste político, por ejemplo—, pero un hálito similar: toda la ciudad es un espejismo. El espectro de un espacio que incita al sueño —la Avenida Nevski—, pero que estruja a quien se atreva a querer vivirlo; un espacio que ofrece el

cobijo de una aparente estabilidad —trabajo administrativo, la esperanza de un hogar, una prometida—, pero que ante la primera inclemencia de la naturaleza, muestra los colmillos de su indiferencia y desnuda la miseria humana, como apreciamos en *El jinete de bronce*.

Como mencioné antes, la Petersburgo que leemos en estos relatos es, a la vez, una ciudad bajo la influencia política de la Tercera Sección secreta, es decir, producto de políticas de opresión y vigilancia que filtran la cotidianeidad, y una ciudad sufrida por un hombre que no ve en ella rastros del *locus amœnus* de provincias. Por lo tanto, San Petersburgo ha dejado de ser, a partir de la lectura de este autor, un punto en el mapa, para convertirse en la San Petersburgo de Gógol, la San Petersburgo gogoliana a la que hace referencia el título de este trabajo: un espacio dentro del cual el bien y el mal baten sus fichas sobre un tablero que se tambalea ante esa ráfaga irrefrenable de modernidad que arremete a través del ventanal artificialmente abierto a Europa.

Avenida Nevski, Mundo Aparente

Y sueño con un alma diferente, vestida de otra manera, que arde, recorriendo siempre el camino entre la timidez y la espera, como una llamada seca, sin reflejo, que corre al ras del suelo y, como un recuerdo, nos deja el ramo de lilas en la mesa.
Arseny Tarkovski, *Cuarto Poema*

Los sueños son el alimento de la Avenida Nevski. Echa bocado de aquellos paseantes que atraviesan sus más de cuatro kilómetros que van desde la plaza del Almirantazgo, hasta la estación que conecta San Petersburgo con Moscú, sin discriminar edad, posición social o nacionalidad. Sus bien pavimentadas veredas están selladas por las huellas de administrativos o funcionarios que se trasladan desde sus apartamentos hasta alguna oficina o ministerio, damas de la alta sociedad que buscan tras el reflejo de sus vidrieras comerciales el próximo capricho a ser consentido, y artistas que, en su andar ocioso y despreocupado, intentan desentrañar el misterio de la modernidad, entre otros.

Reformada al estilo neoclásico durante el reinado del Zar Alejandro I, a principios del siglo XIX, se ubica a la vanguardia de las demás avenidas de la

ciudad, no solo por la ligazón que establece entre espacios fundamentales, sino porque simboliza una zona franca, el «único lugar de San Petersburgo que se había desarrollado y estaba desarrollándose independientemente del Estado» (Berman, 1989, p. 208).

Emancipado del ojo del zar, este espacio ofrece una falsa sensación de pluralidad, dado que se confunden, sobre todo bajo la artificial iluminación nocturna, el artista con el funcionario, la prostituta con la hija del capitán. A eso se sujeta Gógol para insertar a sus personajes en la escenografía de la Avenida Nevski.

Como señalé en el comienzo de este ensayo, sería de lector inocente creer que la avenida es el mero espacio dentro del cual los personajes dan punto de partida a sus peripecias. Desde su estructura, incluso, el autor le otorga más párrafos a la «descripción» de la Nevski que al devenir de Pirogov y Piskariov. Es consciente de que, al mismo tiempo que impele sangre a esa arteria, que dimensiona su carácter de heroína y villana, la funda para la Historia de la Literatura Moderna, y da a luz un mundo tan aparente como los personajes que, furtiva o displicentemente, la transitan.

No debemos olvidar que Gógol forma parte de una literatura tardía, y que su pintura de la ciudad moderna lo lleva a trascender, a partir de este relato y de sus *Novelas de Petersburgo*, lo local, y, de este modo, allana el camino a los autores posteriores como Tolstoi o Dostoievski, quienes lograron la universalidad hurgando en las esferas más oscuras de la psique humana.

A continuación, pasaré a desglosar el relato, sin dejar de tener conciencia de la ligazón que se busca establecer entre los tres personajes principales de «La Avenida Nevski»: Piskariov, el artista que es, a su vez, víctima; Pirogov, el oficial burlado; y la Avenida en cuestión, la instigadora.

Piskariov, Víctima

Todo artista que se precie de serlo debe poseer una cualidad, intrínseca de su naturaleza: la avidez. La voracidad por nuevos relatos que vayan más allá de las «Poéticas de Oro» que persiguen al creador desde las preceptivas helénicas, la ansiedad por descubrir nuevas imágenes y perspectivas de la realidad que se le escapen a otros; todo ello es su sustento esencial. El rehuir de los métodos establecidos, de los discursos oficiales y de aquellas unidades inquebrantables lo llevan a enfrentarse con el ámbito circundante, y se juega en cuerpo y alma ante un mundo que, en la mayoría de los casos, le es hostil o ingrato.

Viene al caso retomar ese impacto que la ciudad, entendida en su concepto innovador, produjo en el artista decimonónico. El dejar de estar ligado al mecenazgo de la corte, a un círculo acotado de personas, el surgimiento de una nueva burguesía que consumía sus relatos, que podía adquirir sus pinturas o apreciar su música, lo ubica frente a un nuevo receptor, en una coyuntura que nunca antes la historia había atravesado. Para encontrarse con ese *algo* llamado modernismo, la extrema atención que el artista debe registrar en lo real se confronta con la práctica de una libertad que, simultáneamente, respeta y viola lo real.

En aquella burguesía derrochadora donde se ve obligado a pedir limosna, tras incumplidas promesas de prosperidad, el artista ve una oportunidad de hallar la piedra fundamental de un relato que lo ayude a dominar al espacio, y a imponerse en una sociedad que solo parece necesitarlo para afirmar su «yo» de impecable traje de domingo.

> ¡Dios mío, que magníficos cargos y empleos hay en el mundo! ¡Cómo elevan y deleitan el espíritu! Pero yo, ¡ay!, no soy funcionario, y me quedo sin el gusto de experimentar la amabilidad de los jefes (Gógol, 1979, p. 159).

La mordacidad del narrador, en este pasaje, pone de manifiesto la conflictiva relación del artista con aquella bestia que lo desafía agitando el tridente cívico «familia, empleo y bienestar económico».

Pero el artista petersburgués dista mucho del artista *flâneur* parisino, sujeto que puede decir de sí mismo, a pesar de ser incierto, que ocupa un rol en la sociedad, el rol que siglos antes ejerció, por ejemplo, otro artista en la corte. El artista petersburgués pisa terreno virgen, un terreno que no posee tradición ni temple histórico.

> Era pintor. ¿No es, en verdad, un fenómeno extraño? ¡Un pintor petersburgués! Un pintor en la tierra de las nieves, un pintor en el país de los fineses, donde todo es húmedo, liso, monótono, pálido, gris, brumoso… Esos pintores nada tienen en común con los italianos, altivos y ardientes como su patria y su cielo (Gógol, 1979, pp. 163-164).

Para Gógol, hijo del romanticismo, el artista es producto del ambiente que lo rodea: así como los camellos desarrollan su giba para autoabastecerse de líquido bajo el sol del desierto, el pintor de Petersburgo desarrolla un carácter pálido y brumoso. En lugar de salir a buscar a la multitud, de apropiarse de ella, se ensimisma en su habitación y retrata su perspectiva; en lugar de pretender que su arte sea accesible para una burguesía que entrega sus billetes con tal de

lograr estatus social, se abstrae con sus pares. Esta imagen nos acerca a Piskariov, epítome del artista angustiado, como indica vagamente su nombre[1].

Si San Petersburgo simboliza el sueño del hombre más importante de la Rusia zarista, y la Avenida Nevski, la devoradora de sueños, en Piskariov encontramos al mártir de esta maquinaria onírica. Se sabe que Gógol mismo, como reseñan las biografías y como evidencia su obra, fue víctima de sus sueños, de ese anhelo por hallarse, por encontrar su espíritu, monomanía que lo llevó a adentrarse en pasajes oscuros que desembocaron en la locura del final de sus días. El primer borrador de este relato fue escrito al mismo tiempo que «Diario de un loco», en 1831, y en ambos se gemina la espiral descendente que sufre el hombre sensible dentro de una sociedad en la cual no hay un indicio de espiritualidad.

Ante la visión de la muchacha, Piskariov adopta la actitud del sujeto romántico, frente al pragmatismo de Pirogov, quien es incapaz de comprender la timidez de su compañero. Apartado de los ritos sociales, el pintor no goza de la experiencia suficiente para ver más allá de los rasgos segmentados de la muchacha, mientras que para el oficial, la profesión de esta es evidente desde un principio. Es Piskariov el hombre subyugado por la belleza, que busca amar no al Otro, sino algo que logre despertar su inspiración. Cada rasgo, cada caída de párpados de la mujer, tiene repercusión en su cuerpo. No solo la belleza de la dama en sí, sino la aprobación que ella parece tener de una persona que cumple un rol social destinado al rechazo, produce en él la elevación de su alma.

> No experimentaba ningún sentimiento terrenal; no era el fuego de una pasión terrena el que lo hacía arder; en aquel instante era puro y casto como un mancebo a quien invade una necesidad espiritual e indefinida de amor. Y, lo que en un hombre depravado despertaría procaces deseos, santificó más los suyos (Gógol, 1979, p. 166).

Es la imagen de la *donna angelicata* del *Dolce Stil Novo* lo que leemos aquí, heredera de la Beatrice de Dante, de la Laura de Petrarca; la mujer que eleva el espíritu, la mensajera de todas las perfecciones divinas[2].

El hombre que piensa con el corazón, que se deja llevar por su sentimiento antes que por su poder de raciocinio, a menudo, es víctima de los mayores

[1] El apellido Piskariov remite al término ruso «chillido».

[2] No hay que olvidar, cuando atravesamos tópicos como este, la estadía de Gógol en Roma, lugar que caló hondo en su sentir y configuró gran parte de su obra posterior, a pesar de su anhelo perenne por regresar a su nación.

desengaños. Tras penetrar en el mundo de pesadilla a través de la escalera en espiral, símbolo que antagoniza con el círculo cerrado del anillo (Chevalier, 1986, p. 100), a la vez que se vincula con el simbolismo cósmico de la luna y con el erótico de la vulva (Chevalier, 1986, p. 479), lo reciben tres figuras femeninas que se disponen, cual rito iniciático en las artes oscuras, en diferentes sitios de la habitación. Se rompe la armonía del ser en Piskariov, mientras «una araña extendía sus redes por la moldeada cornisa» (Gógol, 1979, p. 167). El caos[3] se apodera de su existencia, y ya no volverá a ser el mismo. Mientras el mal teje su red al borde de la cornisa, la Avenida Nevski toma como presa de su encantamiento al hombre romántico.

Al perder su pureza ante la mirada de Piskariov, aquella mujer deja de ser el ser inmaculado que su fantasía labró, para transmutar en un envase de rasgos depurados, pero vacío de contenido. La sustancia, entonces, la encontrará el artista en sus sueños, único lugar a resguardo de los reveses del mundo tangible.

En la que denominaré «etapa del sueño» de Piskariov, se da el aspecto más interesante del relato. La maldición de la Avenida Nevski comienza a surtir efecto en él. Como la misma Avenida, Piskariov «tan solo al llegar la noche se animaba» (Gógol, 1979, p. 178), aislándose en sus ensoñaciones, al mismo tiempo que la necesidad de más sueños lo llevaba a tener que salir a enfrentar la realidad. Lo ordinario «hería extrañamente su oído» (Gógol, 1979, p. 178), convirtiendo su existencia en una espiral descendente.

En un ademán que se adivina más como intento de volver la vida sueño antes que llevar el sueño a la realidad, Piskariov regresa en busca de la prostituta, enfrentando, sin haber cruzado el umbral que deben atravesar los héroes para librarse de sus demonios, el perfil más vil de la Avenida Nevski, para volcarse, tras el fracaso, en un sinsentido que lo llevará a una muerte tan absurda como su objetivo.

Pirogov, el Burlador Burlado

En todo juego de cartas existe aquel participante que cree, vanamente, poseer la combinación exacta para derrotar al casino, aquel que ve a la suerte de su lado y se aventura sin pensar que, tanto en el juego como en la vida, la casa siempre gana. San Petersburgo es la casa, la Avenida Nevski el *croupier*, y el

[3] Tomado aquí en el sentido de Ovidio, como «confusión elemental», y no como «hendidura», su sentido griego original.

oficial Pirogov aquel jugador que supone que, porque su soga fue desplegada algo más que la del resto, ha sido liberado.

Su impronta es la de la misoginia impuesta por una sociedad paternalista, regida bajo el poder del dinero y la lógica de clases. Consciente de esto, el narrador se preocupa por describirlo a partir de la sociedad estratificada a la que pertenece. Su título, los años de servicio, las mujeres que lo siguen, todo lo extrínseco a su ser lo define, en consonancia con Piskariov, hombre descripto desde dentro hacia fuera. Pirogov es la sinopsis del «nuevo hombre» ruso, representante de una sociedad subdesarrollada que, de pronto, se ha encontrado con una ciudad de primer mundo ante sus barbas, aquellas barbas rusas que, «aunque huelan a coles todavía, no se resignan de ningún modo a tener por yerno a nadie que no sea general o, como mínimo, coronel» (Gógol, 1979, p. 184).

Persiguiendo a la rubia muchacha —en oposición con la de cabellos negros que obsesionó a Piskariov—, Pirogov muestra su descaro, se vanagloria de ese carácter dulzón[4] y atrevido que todo *gentilhomme* que se precie de tal debe poseer.

Tras atravesar el umbral hacia lo desconocido que simboliza la Puerta de Kazán, el oficial se adentra en los barrios bajos, hasta llegar al caótico hogar de la muchacha. Así como el sueño de Piskariov se derrumbó al ver el desorden reinante en casa de *su* doncella, Pirogov le resta importancia al hecho, y lo excita más aún el adivinar que la mujer está casada.

«Después de un instante de vacilación, Pirogov, fiel a la regla rusa, decidió avanzar» (Gógol, 1979, p. 185). La oración citada, sumada a la posterior aparición de los alemanes dentro del relato, es la síntesis del concepto que Gógol tenía del petersburgués típico. Por esa misma razón, establece un relato especular entre los dos individuos del relato. Allí donde Piskariov es poco fiel a la «regla rusa» y retrocede, se abstrae, Pirogov avanza, como buen oficial adoctrinado en el valor y con sus objetivos, aunque inmorales, claros. Ante ese espejo en donde Pirogov alza su brazo derecho, se refleja el izquierdo de Piskariov. El hombre romántico enfrentándose con la tradición rusa.

Schiller, que no es el Schiller con mayúscula de la Literatura Germánica, y Hoffman, que no es el romántico E. T. A. Hoffman, hacen su aparición. ¿Cabe alguna duda de que la elección de los nombres remite a cómo trataría San Petersburgo a estos artistas si hubiesen tenido la desgracia de nacer allí?

[4] Su apellido remite al término ruso con el cual se denomina al pastel (пирог; пирожок).

El narrador los muestra como una suerte de dueto cómico que atraviesa el relato entre copas, desplegando situaciones tan inverosímiles como el intento de amputación de la nariz[5] de Schiller por parte de Hoffman.

Schiller, «todo un alemán» (Gógol, 1979, p. 190), responde al preconcepto que se tenía de los hijos de aquella cultura: preciso en su trabajo, moderado en sus gastos, con el orden como imperativo en su vida, a pesar de pronunciados deslices con el alcohol.

Así, la Avenida Nevski, ese gran titiritero, pone frente a frente a dos de sus especímenes más tercos. Por un lado, Pirogov, el fiel seguidor de la regla rusa; por el otro, Schiller, todo un alemán. Ni siquiera podemos establecer que la causa de la disputa sea una mujer, pues la rubia y anodina esposa de Schiller no posee en su configuración social la capacidad de decidir. Menos cuando se la considera «aún con toda su belleza, muy pazguata» (Gógol, 1979, p. 189).

La batalla concluye como concluirá Rusia a lo largo de toda su historia frente a los germanos, con la vulneración de su honor. Vejado, el representante local decide denunciar el hecho, pero, fiel a la regla rusa, sucumbe ante los encantos de la Avenida Nevski, esa dama en la que nunca se debe confiar, que hechiza con su llamada de sirena, volviendo nimia, incluso, la pérdida de la «hombría» de un Don Juan.

Avenida Nevski, la Victimaria

A lo largo de la jornada, la gente que circula por la Avenida Nevski es reflejo de la intensidad de luz que ilumina sus calles y veredas: a la palidez de sus mañanas la circulan quienes no reparan en ella, y es utilizada como mera conexión entre un punto y otro; a partir del mediodía, su tránsito es lo más cercano al ágora del que siempre careció San Petersburgo, con pedagogos instruyendo a los pupilos en los quehaceres ciudadanos que deberán afrontar dentro de algunos años. La tarde está destinada a las compras, y con la salida de los funcionarios de los ministerios, comienza el desfile de quienes sustentan San Petersburgo. A la Nevski no le interesa esa gente, al menos a esa hora del día. Los observa, segmentados, los cosifica en barbas, bigotes, capotes y cabelleras, porque para

[5] La nariz, esta sinécdoque tan presente en Gógol, es vista por el autor como un órgano fuera de lugar, como símbolo con una importante carga sexual, a la vez que metáfora de las aspiraciones sociales del ser humano. Yendo más allá, puede buscarse una razón de esta obsesión enfrentando algún retrato del autor. En su prominencia encontraríamos gran parte de esa fijación con este apéndice.

ella, hasta el momento en que cae el sol y se encienden los faroles, no son más que autómatas.

Durante el día, la Avenida Nevski es la heroína del relato, la gran benefactora que nos ofrece un fresco de la vida petersburguesa, con sus administrativos, sus preceptores importados y su aroma a primer mundo. Pero llega la noche, y la Perspectiva transmuta en coto de caza dentro del cual cada viandante es presa de sus intereses. Berman interpreta, de manera muy acertada, que es durante la noche cuando la Nevski se vuelve, al mismo tiempo, más real e irreal: real porque las barbas y bigotes se tornan personas, real porque la necesidad de sexo, alcohol y aventuras conforma el objetivo del cual se careció durante el día; irreal, porque las luces que la iluminan artificialmente, así como sacan a relucir los instintos básicos del ser humano, amplifican las sombras, mostrando el contraste entre las diferentes especies que salen a cazar y ser cazadas.

A la Nevski de tez pálida, al orgullo de todo petersburgués, se le opone la madre del engaño, esa dama de la cual hay que desconfiar, porque su fulgor artificial es producido por el propio demonio, quien «enciende las luces con el único fin de que todo parezca distinto de cómo es» (Gógol, 1979, p. 194).

En un ensayo que se ha establecido como esencial para el estudio de la ciudad moderna, *Justicia y políticas de diferencia*, la politóloga estadounidense Iris Marion Young critica el concepto de «comunidad» como un ideal de interacción personal. Desde su punto de vista, esto ha dependido tanto de la exclusión como de la inclusión, de modo que las comunidades obedecen a la definición de ámbitos externos, que sitúan las ideas categóricas fijas y dogmáticas de identidad por encima de las ideas relacionales. Young, por el contrario, considera la vida urbana como una convivencia de extranjeros. El rol que ocupa la Avenida Nevski, como epicentro de civismo en el ámbito de la ciudad moderna, es más afín al concepto de «erotismo», término que Young utiliza como reverso de «comunidad», refiriéndose a las «profundas atracciones que ejercen los otros, al juego rayano en el miedo y en la delectación que provoca la extraña impersonalidad de una ciudad» (Young, 1990, p. 35).

El narrador de los últimos párrafos de la novela, ese que rompe con la isotopía del lugar idílico del comienzo para quitar el velo de una Nevski fatal, hace hincapié en la precaria iluminación de farol que es capaz de revelarnos el verdadero carácter de ese pasaje. Los bajos instintos, que todo el sol del día es incapaz de hacer salir a la luz, ven su ámbito en la noche, en la magia y el erotismo de sus luces, lugares, yuxtaposiciones y encuentros imprevistos. La

noche de la ciudad moderna es el ámbito indicado para que el halagador de oficio despliegue un intento de amor cortés, la noche es el momento propicio para que el sujeto apartado pueda dar rienda suelta a sus apetitos, la noche, esa mujer fatal, es la socia perfecta de una Avenida Nevski que encuentra, entre las tinieblas, el bastidor perfecto para refugiarse y efectuar la metamorfosis de ángel a demonio.

Conclusión

Como bien expresa Chevalier (1986, p. 179), el barro como símbolo tiene una doble interpretación cósmica, al ser la confluencia de dos elementos, Agua y Tierra. Tomando a la tierra como materia cardinal, simboliza el nacimiento de una evolución, la tierra ya no como un elemento estático, sino que recibiendo influencia e iniciando un movimiento. Si partimos del agua, en cambio, aparece como un proceso de pérdida de la pureza esencial, como corrupción, vinculado a menudo con todo aquello que remite a lo bajo.

Los cimientos de San Petersburgo se encuentran asentados sobre fango, a pesar de las toneladas de piedra con las cuales Pedro el Grande logró darle consistencia a su sueño. Su endeble coloración puebla esas fachadas que conviven con los frentes de blanca e ilusoria pureza; el barro simboliza el progreso que va desde un grupo de islotes y una ribera inconsistente, hasta un gigante de piedra que desplazó a la mítica capital rusa. A su vez, la pérdida de la pureza es retratada como pocas veces lo había logrado otro autor hasta ese momento en «La Avenida Nevski».

El objetivo general de este trabajo ha sido intentar desentrañar el revés de la trama de esa ciudad que me ha cautivado como lector. No aquella tangible en la cual los Pushkin, Gógol y Dostoievski ostentan su monumento de bronce, sino la que fue estableciéndose desde sus plumas. Un espacio con varios rostros, pero de dos caras: la del bien y la del mal, que contrastan como la luz de la modernidad reflejándose sobre el barro primordial

Referencias Bibliográficas

Baudelaire, C. (1994). *El pintor de la vida moderna.* Murcia: Tecnic.

Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I.* Buenos Aires: Taurus.

Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Chevalier, J. (1986). *El Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder.
Gógol, N. (1979). *Taras Bulbas. Novelas de Petersburgo*. Moscú: Progreso.
Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Buenos Aires: Paidós.
Young, I. M. (1990). *Justice and the Politics of Difference*. Princeton: Princeton University.

Autores

Autores

Hilda Albano

Doctora en Letras, especializada en Lingüística (Universidad de Buenos Aires, UBA). Profesora Adjunta de Gramática (cátedra B) y de Sintaxis (UBA). Ha sido becaria de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la República Argentina y es miembro en la categoría Profesional Superior de la Carrera de Apoyo a la investigación y desarrollo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeña como Profesora Titular de Lingüística en la Universidad del Salvador (USAL) y es docente de la Universidad J. F. Kennedy; de la Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios Litterae y de la Maestría en Análisis del Discurso (UBA). Desde 1998, ha codirigido seis proyectos UBACyT sobre léxico y aprendizaje: uno de ellos, premiado con una beca del Banco Santander Río para investigación aplicada. Publicó artículos sobre gramática y léxico en libros y revistas del país y del exterior. En 2006, en coautoría con Mabel Giammatteo, publicó: *¿Cómo se clasifican las palabras?* y, en 2009, ambas coordinaron la edición del texto *Lengua. Léxico, gramática y texto*.

Jorge Aulicino

Poeta, periodista, crítico y traductor argentino. Autor de los libros: *Vuelo bajo* (1974); *Poeta antiguo* (1980); *La caída de los cuerpos* (1983); *Paisaje con autor* (1988); *Hombres en un restaurante* (1994); *Almas en movimiento* (1995); *La línea del coyote* (1999); *La poesía era un bello país* (antología 1974-1999) (2000); *Las Vegas* (2000); *La luz checoslovaca y La nada* (2003); *Hostias* (2004); *Máquina de faro* (2006); *Cierta dureza en la sintaxis* (2008); entre otros. Es Subdirector y Columnista de la Revista *Ñ*.

Graciela Aletta de Sylvas

Profesora en Letras en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) y Doctora en Filología por la Universidad de Valencia, España. Profesora de Análisis del Texto y de Integración Cultural en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, y de Análisis del Discurso, en el sistema a Distancia Puntoedu. Realiza tutorías de postítulo y dirige tesinas. Ha obtenido becas del Instituto de Cooperación Iberoamericana y ha dictado seminarios en la Universidad de Lérida y en la Universidad de las Palmas de la

Gran Canaria, España. Ha publicado trabajos relativos a enfoques de género y escritura de mujeres. Publicó cuentos en distintos medios y ha recibido diversos premios: Primera Mención en el Concurso de Ensayo de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe; Primer Premio del Concurso convocado por el Ministerio de Cultura Provincia de Santa Fe por el Día Internacional de la mujer sobre *Mujeres Rev/beladas* (2010); entre otros. Actualmente, investiga y trabaja sobre temas relacionados con la Memoria.

Maridé Badano

Licenciada en Filosofía. Desde 2009, se desempeña como Secretaria Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador (USAL). Desde enero de 1980, y por espacio de diez años, incursionó en la actividad literaria independiente, iniciándose en el taller del prestigioso escritor tucumano Juan José Hernández. Produjo numerosos trabajos, principalmente, en la categoría cuento. Ha obtenido varios premios y menciones literarias. Una de sus publicaciones, *Paul Ricoeur: en busca del sujeto perdido*, es texto obligatorio para realizar el Diplomado Internacional en Derechos Humanos y Comunicaciones, en la Fundación Henry Dunant-América Latina.

Irina Bajini

Investigadora y Profesora agregada de Literatura Hispanoamericana y Culturas Hispanófonas en la Università degli studi di Milano, además de traductora literaria y miembro del Comité Científico de la revista electrónica *Altre Modernità* del mismo ateneo milanés. Sus líneas de trabajo, inicialmente concentradas en la relación entre música y literatura, y en diferentes aspectos lingüísticos y culturales cubanos (*Il dio delle onde, del fuoco e del vento. Leggende, riti, divinità della santeria cubana,* 2000, y *Tutto nel mondo è burla. Melomanía y orgullo nacional en el teatro cubano de los bufos,* 2009) se desarrollaron, asimismo, en el ámbito de la literatura peruana, argentina y afroamericana, con específica atención en los estudios de género y en la teoría del discurso político. Acaba de realizar una investigación sobre la presencia de artistas italianos en la Buenos Aires del Centenario, cuyos primeros resultados se encuentran en: *Arriva un bastimento carico di artisti. Sulle tracce della cultura italiana nella* Buenos Aires *del Centenario* (2011).

Diana Battaglia

Profesora en Letras. Realizó estudios de posgrado en Literatura Latinoamericana, Semiótica, Análisis del Discurso y Estudios de Género, en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Fue integrante del Grupo TEALHI (Teatro Español, Argentino, Latinoamericano e Hispánico) con sede en la UBA, ámbito donde organizó jornadas e intervino en numerosas publicaciones. Participó en congresos internacionales. Se especializó en Literatura Femenina y publicó numerosos trabajos. Desarrolló, además, cursos y talleres de Teoría Literaria para escritores. Es Socia Fundadora y Secretaria del Centro de Estudios de Narratología.

Agustina María Bazterrica

Investigadora independiente y escritora. Estudiante de la Licenciatura en Artes, en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ganadora de más de treinta concursos literarios, tiene publicaciones en catálogos, antologías, revistas y diarios.

Enzo Cárcano

Corrector Literario, Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), en cuya Facultad de Filosofía y Letras se ha desempeñado como Profesor Auxiliar de las cátedras de Lingüística I e Historia de la Lengua. Actualmente, cursa la Maestría Lengua Española y Literaturas Hispánicas en la Universitat de Barcelona.

Adolfo Colombres

Narrador y ensayista. Se graduó en la Universidad de Buenos Aires (UBA) en Derecho y Ciencias Sociales. Realizó estudios de Filosofía, Literatura y Antropología. Como narrador, publicó trece novelas, entre las que se pueden citar: *Viejo camino del maíz* (1979), llevada al cine por Miguel Mirra; *Karaí, el héroe* (1988); *Tierra incógnita* (1994); *Las montañas azules* (2006); *El desierto permanece* (2006); *El exilio de Scherezade* (2009). Su obra ensayística incluye títulos como *La colonización cultural de la América indígena* (1977); *Sobre la cultura y el arte popular* (1987); *Celebración del lenguaje: Hacia una teoría intercultural de la literatura* (1997); S*eres mitológicos argentinos* (2001); *América como civilización emergente* (2004); *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente* (2005); *Nuevo Manual del Promotor Cultural* (2009). Por su obra literaria y antropológica, recibió numerosos premios en Argentina, México y Cuba.

Oscar Conde

Doctor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y Miembro de Número de la Academia Porteña del Lunfardo. Entre 1983 y 2006, enseñó Griego Clásico en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente, es Profesor de Latín en la carrera de Filosofía de la USAL. En el IES N.º 1, Doctora Alicia Moreau de Justo, enseña Latín y dicta un seminario sobre Literatura Popular, y un taller de escritura académica. Es Profesor e Investigador en la Universidad Pedagógica de la Provincia de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Lanús. Es autor de varias publicaciones, entre ellas, del *Diccionario etimológico del lunfardo* (2004) y del poemario *Cáncer de conciencia* (2007). Participó en la compilación de *Poéticas del Tango* (2003); *Poéticas del Rock Vol. 1* (2007) y *Poéticas del Rock Vol. 2* (2008); tiene en prensa *Gramática personal*.

Nicolás D'Andrade

Estudiante de segundo año de la Licenciatura en Letras en Universidad del Salvador (USAL) y corrector asistente de la revista *Gramma*.

Daniel Del Percio

Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Ha cursado la *Maestría en Diversidad Cultural* en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) e investiga sobre Lengua Árabe Clásica y Literatura Islámica. Ha cursado seminarios de doctorado en la Universidad Católica Argentina (UCA). Miembro de la Asociación de Docentes e Investigadores en Lengua y Literatura Italianas, desde 2007. Es docente de Literatura Italiana I en la USAL, Profesor Adjunto en las cátedras de Literatura Italiana y de Metodología de la Investigación Literaria en la UCA, y Profesor asociado a cargo de las cátedras de Literatura Latinoamericana, Literatura Argentina y Obras Maestras de la Literatura en la Universidad de Palermo (UP). Ha publicado los libros de poesía *Archipiélago* (2007) y *Apuntes sobre el milagro* (2008). Actualmente, trabaja en un tercer poemario, *Historia del Instante*. Primer premio en el certamen literario *Leopoldo Marechal* (1998); finalista de los concursos de cuento *Más Allá* (1993), Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía, y *Haroldo Conti* (1996), Ministerio de Cultura de la Provincia de Buenos Aires.

Mariano Díaz

Estudió Filosofía en la Universidad de Buenos Aires (UBA), y Realización Cinematográfica en el CIEVYC. Desde hace cinco años participa del taller

literario de Liliana Díaz Mindurry. Por su novela *La Mediocridad y sus dones,* obtuvo el Segundo Premio en el Certamen Nacional de la Municipalidad de General San Martín (2010).

Liliana Díaz Mindurry

Narradora, poeta y ensayista. Obtuvo la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores por la novela *La resurrección de Zagreus;* el Primer Premio Municipal de Buenos Aires en cuentos editados (1990-1991) por el libro *La estancia del sur;* el Primer Premio Municipal de Córdoba por el mismo libro; el Primer Premio Fondo Nacional de las Artes (1993) por la novela *Lo extraño*. Autora de varios poemarios: *Sinfonía en llamas* (1990); *Paraíso en tinieblas* (1991); *Wonderland* (1993); *Resplandor final* (2011). Muchos de sus poemas fueron publicados en Colombia, Austria y otros países. Su obra fue traducida al alemán y al griego. Realizó el prefacio de las obras completas de Onetti, en la Editorial Galaxia Gutenberg de España, y ha escrito numerosos ensayos sobre su obra. Coordina talleres literarios desde 1984. El cuento *Onetti a las seis* fue llevado a la escena teatral por Hernán Bustos.

Antônio Roberto Esteves

Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de San Pablo (USP). Es Profesor de la Facultad de Ciencias y Letras, UNESP-Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis, Estado de San Pablo (Brasil), donde se desempeña como docente en las carreras de grado y en posgrado (Maestría y Doctorado). Además de profesor y crítico, ha traducido varias obras al portugués, entre las que se encuentra *Lazarillo de Tormes*, con Heloisa Costa Milton (2005). Estudioso de la Novela Histórica Contemporánea y de Literatura Comparada, tiene varios trabajos publicados, entre libros, capítulos de libros y artículos, de los cuales se destacan *Ficção e história. Leituras de romances contemporâneos* (2007), junto con Ana Maria Carlos, y *O romance histórico brasileiro contemporâneo 1975-2000* (2010). Se desempeñó como Profesor en el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca (España), durante 2002-2003. Miembro de varias asociaciones, entre ellas, la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), fue presidente de la Asociación Brasileña de Hispanistas (ABH), bienio 2008-2010.

Olga Elena Fernández Latour de Botas

Escritora, Docente e Investigadora especializada en los campos concurrentes del Folklore, la Historia y la Filología. Doctora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Es Profesora en dicha universidad y también, en la Universidad Católica Argentina (UCA). Profesora Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas. Tiene una diplomatura superior de Lengua y Literatura Francesas, de la Alianza Francesa de Buenos Aires. Es autora de más de cien trabajos éditos —libros, fascículos y artículos— publicados tanto en el país como en el exterior. Ha recibido numerosas distinciones nacionales e internacionales como el Primer Premio Nacional de Lingüística, Filología e Historia de las Artes y de las Letras y el Premio Konex de Platino, entre otros. Además, es Fundadora de la Asociación Amigos de la Educación Artística (AAEA) y Presidenta Fundadora de la Institución Ferlabó.

Mariano García

Doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA). Ha publicado *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira* (Beatriz Viterbo, 2006) y, en 2012, publicará *Estirpe de Proteo*, un estudio sobre las metamorfosis en autores latinoamericanos. En 2009, Adriana Hidalgo Editora publicó *Letra muerta* y, próximamente, editará su nueva novela, *Seres desconocidos*. Ha traducido a W. H. Auden, John McGahern y Honoré de Balzac, entre otros autores. Es Profesor de Literatura Argentina en la UCA e Investigador Asistente en el CONICET. Su línea de investigación se centra en el punto de contacto entre *gender* y *genre*, la disolución de los límites de la identidad en la Literatura. Ha publicado artículos sobre Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges, Marosa di Giorgio y Eduardo Gutiérrez.

Pablo García Arias

Psicólogo. Posee un posgrado en Literatura por la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Además, es Profesor de las cátedras Psicología del Caos: de Kant a Freud y Literatura y Arte, en dicha Universidad. Tiene varios artículos publicados en revistas científicas del ámbito de las Letras, la Filosofía y la Psicología.

Mabel Giammatteo

Doctora en Letras, especializada en Lingüística (Universidad de Buenos Aires, UBA). Profesora asociada a cargo de Gramática (cátedra B) y de Sintaxis (UBA). Ha sido becaria del CONICET y de la Secretaría de Ciencia y Técnica (UBA). Es Profesora Titular de Lingüística en la Universidad del Salvador (USAL) y dicta clases en la Maestría en Análisis del Discurso (UBA); en la Diplomatura en Ciencias del Lenguaje del ISP Doctor Joaquín V. González (GSBA) y en la Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios Litterae. Desde 1998, dirige proyectos sobre léxico y aprendizaje: uno de ellos, premiado con una beca del Banco Santander Río para investigación aplicada. Se especializa en temas de gramática y léxico. Ha publicado artículos en libros y revistas especializadas y ha dictado cursos y seminarios en diferentes instituciones del país y del exterior. En 1999, recibió el premio de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL). En 2006, en coautoría con Hilda Albano, publicó *¿Cómo se clasifican las palabras?*; y, en mayo de 2009, coordinaron la edición del texto, *Lengua. Léxico, gramática y texto. Un enfoque para su enseñanza basado en estrategias múltiples*, producto de la investigación de los proyectos UBACyT.

Nuria Gómez Belart

Doctoranda en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Licenciada en Letras y Correctora Literaria por la USAL, miembro del PEN Internacional en Argentina, Presidente de la Asociación Amigos del Museo Casa de Ricardo Rojas; tiene a cargo las cátedras de Literatura Argentina y de Lingüística General de la USAL en la sede de Ramos Mejía. Es miembro del grupo de investigación que editó *María de Montiel* de M. Sasor (seudónimo de Mercedes Rosas) con la dirección de la Doctora Beatriz Curia. Asimismo, forma parte del equipo de investigación de la Doctora Alicia Zorrilla. Ha publicado varios artículos en la revista *Notas Negras*, publicación de la Escuela de Blues del Collegium Musicum de Buenos Aires y coordina la corrección de la revista *Gramma* (USAL).

Javier Roberto González

Profesor, Licenciado y Doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA), egresado con Medalla de Oro y el Premio de la Academia Argentina de Letras. Miembro del CONICET, en la categoría Investigador Independiente. Director del Departamento de Letras de la UCA, en cuya Facultad de Filosofía y Letras es Profesor Titular Ordinario de Literatura Española Medieval, Profesor Adjunto ordinario de Historia de la Lengua

Española, Director del Centro de Estudios de Literatura Comparada María Teresa Maiorana y Secretario de Redacción de la revista *Letras*. Ha publicado los libros *Patagonia-patagones: orígenes novelescos del nombre* (Rawson, Argentina, 1999); *Cirongilio de Tracia de Bernardo de Vargas. Guía de lectura* (Alcalá de Henares, 2000); la edición de este mismo libro de caballerías (Alcalá de Henares, 2004) y *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo* (2008).

Ana María Llurba

Profesora, Licenciada y Doctora en Letras, egresada de la Universidad del Salvador (USAL), con Diploma de honor. Realizó seminarios de posgrado en la Universidad de Buenos Aires (UBA), en el área de la Teoría Literaria y de las Literaturas Francesa e Iberomericana, y ha realizado investigaciones en el campo de la Literatura Comparada.

Desde 1989 hasta 2010, se desempeñó como Profesora Titular de Introducción a la Literatura, Teoría literaria, Literatura Iberoamericana, Literatura Francesa y Seminario de Literatura Iberoamericana en la USAL; desde 2001 hasta 2010, de Literatura Francesa, en la Universidad Católica Argentina (UCA). Ha publicado, en colaboración, *Estudios de Narratología* (1991). Es autora de *El Fuego y la Sombra. Eros y Thanatos en la Obra de Marguerite Yourcenar* (2005) y editó *Diálogos, Ecos, Pasajes*, *Perspectivas Literarias desde el Fin del Milenio* (2003) *y Actas de Literatura Francesa* (2000). Es miembro de la SIEY y la AALC, e integra el Consejo Editor de la revista *Textos*, de la *Clemsom University*.

María Rosa Lojo

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) e Investigadora del CONICET. Narradora, poeta y ensayista. Ha publicado las novelas *La pasión de los nómades* (1994); *La princesa federal* (1998); *Una mujer de fin de siglo* (1999); *Las libres del Sur* (2004); *Finisterre* (2005); *Árbol de familia* (2010); y las colecciones de cuentos *Historias ocultas de la Recoleta* (2000); *Amores insólitos de nuestra historia* (2001) y *Cuerpos resplandecientes* (2007). Junto con la artista plástica Leonor Beuter, ha publicado en lengua gallega: *O Libro das Seniguais e do único Senigual* (2010). Su última producción, *Bosque de ojos* (2010), reúne microficciones y textos poéticos. Obtuvo, entre otros, el Premio del Fondo Nacional de las Artes en cuento (1985); y en novela (1986); Primer Premio Municipal de Buenos Aires Eduardo Mallea, en narrativa (1996); Premio del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California (1999); Premio Konex a las figuras de las

Letras argentinas (1994-2003); Premio Nacional Esteban Echeverría (2004), la Medalla de la Hispanidad (2009); y la Medalla del Bicentenario del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2010).

Silvia Long-Ohni

Poeta, traductora y crítica de arte argentina. Ha sido colaboradora permanente (1967-1970) en la revista *Inédito*, dirigida por Mario Monteverde; Asistente-Ayudante (1974-1980) en el Taller Literario de Syria Poletti; asistente (1998-1999) y Secretaria Académica (1999-2001) en el Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas (Secretaría de Cultura de la Nación). Entre sus obras se destacan: *Tiempo y Lugar* (1981), en la Revista de la UCALP; obra poética publicada en la revista digital *Adamar* (Madrid) y textos en la revista digital *Poetas* (Miami). Su novela *El Árbol de las Flores Amarillas* ha sido publicada en formato impreso (2005) y en la revista digital *El Cuarto de Atrás* (2003).

Ha recibido numerosos premios por su obra, entre ellos: Primer Premio en Babel Literaria(1967); Primer Premio de la Asociación Letras Argentinas (1976); Mención Especial del Centro de Residentes Salteños y Casa de Salta (1998); Premio de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta (2005).

Julián Martínez Vázquez

Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, se desempeña en la USAL como contenidista y orientador de Lengua Española, materia perteneciente a la Especialización en la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera. En esta última, es Profesor de Español como Lengua Extranjera en los niveles intermedio, alto y avanzado. Además, es Profesor de Griego en la carrera de Filosofía.

Es coautor, junto con Haydée Nieto, Oscar De Majo y Soledad Alén, de *Gramática del Español – Una visión del español como lengua nativa y extranjera*. A su vez, se desempeña en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires como Ayudante de Prácticas de Gramática. Es autor de diferentes adaptaciones y versiones de mitos griegos para chicos: *Los viajes de Hércules*; *La casa de Atreo*; *Los mitos griegos*; entre otros.

Augusto Munaro

Periodista egresado de la Universidad del Salvador (USAL). Escribe en diarios argentinos: *El Día*, *Página/12*, *Clarín*, *La Gaceta de Tucumán*, *Los Andes*, *El Litoral*, *La Capital*; además de colaborar en otros medios uruguayos y chilenos. Es autor del libro *Ensoñaciones: Compendio de Enrique de Sousa* (2006); tiene en preparación *El cráneo de Miss Siddal* y *Recuerdos del soñador evasivo*. Ha publicado ensayos literarios en revistas especializadas latinoamericanas.

Claudia Teresa Pelossi

Doctoranda en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Maestranda en Literaturas Comparadas por la Universidad de La Plata. Licenciada en Letras por la USAL y Correctora de textos por la Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios Litterae. Docente y miembro de grupos de investigación de la USAL. Profesora de Castellano, Literatura y Latín en la ENS N.º 1. Es autora de trabajos especializados en italianística y Literatura Francesa, publicados en volúmenes de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona y la Asociación de Docentes e Investigadores en Lengua y Literatura Italianas, y en las revistas literarias *Gramma* y *Letras de Buenos Aires*. Además, colaboradora en el equipo de investigación de la Doctora María Rosa Lojo, que realizó la edición crítica y publicación de la novela *Lucía Miranda*, de Eduarda Mansilla. Es coautora en los volúmenes colectivos: *Identidad y narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina (1980-2010)* (2010) y *Préstamos, cruces e hibridaciones entre literatura y otros lenguajes artísticos* (en prensa).

Sandra Pien

Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), poeta y periodista cultural. Ha publicado diversos libros, entre ellos: *La fiesta del ser* (1994); *Mascarón de proa* (2002) y *Aquí no duele* (2011). En 2007, su obra fue seleccionada por la Fundación Argentina para la Poesía y formó parte del tomo I de la *Antología de Poesía Argentina Contemporánea* (2007).

Marilé Ruiz Prado

Graduada en Letras por la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, y Magíster en Cultura Latinoamericana por el Instituto Superior de Arte. Se ha desempeñado como Profesora de Literatura Latinoamericana para las carreras de Letras, Periodismo y Comunicación Social, en la Universidad Central «Marta

Abreu» de Las Villas, institución en la que continúa dictando la cátedra de Literatura Latinoamericana, en Letras. Es miembro del Consejo de Redacción de la revista *Islas*. Ha desarrollado investigaciones en torno a las poéticas narrativas de José María Arguedas y Ernesto Sábato, la identidad cultural en la literatura latinoamericana, y la configuración del espacio artístico en textos narrativos. Los resultados de estas investigaciones han sido publicados en revistas nacionales e internacionales.

Enrique Solinas

Licenciado en Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA). Desde 1989, colabora con publicaciones de Argentina y del exterior. Es docente y forma parte de grupos de investigación (CONICET). Publicó en poesía: *Signos Oscuros* (1995); *El Gruñido* (1997); *El Lugar del Principio* (1998); *Jardín en Movimiento* (2003); *Noche de San Juan* (2008); *El gruñido y otros poemas* (2011). En narrativa: *La muerte y su conversación* (cuentos, 2007). Por su labor literaria, obtuvo varios premios, entre ellos: Primer Premio Rotary Club Bienio 1990-1991; Primer Premio Nacional Iniciación Bienio 1992-1993, de la Secretaría de Cultura de la Nación; Primer Premio Dirección General de Bibliotecas Municipales de Buenos Aires (1993); Mención Especial Concurso Dorian (2007), por la Promoción de la Diversidad y la Cultura, Lima, Perú, entre otros. Su obra forma parte de antologías nacionales e internacionales. Actualmente, su actividad incluye la narrativa, el periodismo, la crítica literaria y de artes plásticas y la investigación.

Santiago Sylvester

Poeta y ensayista salteño. Ha recibido los premios Sixto Pondal Ríos; Fondo Nacional de las Artes; Nacional de Poesía y Gran Premio Internacional Jorge Luis Borges. En España, recibió el premio Ignacio Aldecoa (cuentos), y el Jaime Gil de Biedma (poesía). Es autor de la antología *Poesía del Noroeste Argentino. Siglo XX* (2003). Dirige la colección Pez Náufrago, de poesía, en Ediciones del Dock. Ha escrito, entre otros títulos de su abundante obra: *En estos días* (1963); *Palabra intencional* (1974); *Perro de laboratorio* (1987); *Café Bretaña* (1994); *Antología,* Premio Jaime Gil de Biedma, Fondo Nacional de las Artes (1996); *Oficio de lector* (2003); *Calles* (2004).

Ricardo Tavares Lourenço

Magíster en Lingüística Aplicada por la Universidad Simón Bolívar (USB) (Caracas, Venezuela). Licenciado en Letras por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) (Caracas, Venezuela). Profesor de la cátedra de Morfosintaxis en la Escuela de Comunicación Social de la UCAB, desde 2008. Corrector de ortotipografía y de estilo, desde 2005. Ha publicado los artículos «Contacto lingüístico entre el español y portugués: caso de inmigrantes portugueses radicados en Venezuela» (*Baciyelmo*, *1*, 2006, UCAB) y «Bilingüismo estético en *Mariana de Coimbra*, de José Jesús Villa Pelayo» (*Investigaciones Literarias*, *12* Universidad Central de Venezuela). También ha participado como ponente en congresos internacionales de lingüística y corrección de textos.

Pablo Gabriel Varela

Profesor y Doctor en Geografía por la Universidad del Salvador. Secretario General de dicha universidad. Ha publicado más de doce libros sobre educación y sobre su especialidad y numerosos artículos, en revistas científicas. En materia literaria, ha escrito *Alfa poética* (1982, Enrique Rueda Editor) y diferentes poemas y cuentos para diarios y revistas culturales.

Susana Villalba

Dramaturga, directora, poeta, periodista, gestora cultural. Pertenece al Consejo Editor de la revista y editorial *Último Reino*. Tiene seis libros de poesía publicados. Dirige la Casa de la Lectura y, anteriormente, lo hizo con la Casa de la Poesía de la Ciudad y la Casa Nacional de la Poesía del Gobierno de la Nación. Dictó talleres literarios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Participó de congresos, encuentros, ferias en el exterior y en su país. Integra numerosas antologías. Algunos de sus libros publicados son: *Oficiante de Sombras* (1982); *Clínica de muñecas* (1986); *Susy, secretos del corazón* (1989); *Matar un animal* (1995, en Venezuela; 1997, en Argentina), *Caminatas* (1999), *Plegarias* (2002, en Estados Unidos; 2004, en Argentina). Una de sus obras, *Corazón de cabeza*, fue incluida en la antología *La Carnicería argentina* (2007) publicada por el Instituto Nacional del Teatro. En 2010, dirigió su pieza *La muerte de la primogénita*, en el Centro Cultural Rojas. En 2011, obtuvo la Beca Guggenheim para realizar *El animal humano*, un libro de poemas en el que se integrarán la naturaleza y la filosofía.

Alicia Waisman

Licenciada en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora y traductora (especializada en Ciencias Sociales) de Francés. Como tal, trabaja en el Laboratorio de Idiomas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires. Traduce para el Instituto de Altos Estudios Universitarios de Barcelona, España. Escribe poesía desde hace quince años y, actualmente, trabaja sus textos con la escritora y poeta Liliana Díaz Mindurry.

Normas Editoriales para la Presentación de Trabajos

La **revista** *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de un número por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

Presentación de los Textos

1. Los textos serán redactados en **español**. En los artículos de investigación, se solicita la traducción al inglés del resumen y las palabras clave.
2. Todos los textos de investigación deberán ser de **carácter inédito y original**. Es requisito que no se encuentren postulados al mismo tiempo para aparecer en otra publicación.
3. La **extensión** de los artículos de investigación será entre 15 y 30 páginas, incluidas las notas y referencias. Los demás tipos de textos: trabajos de cátedra, reseñas, entrevistas, adelantos de libros, ensayos, cuentos y poesías presentarán la extensión que su desarrollo requiera.
4. Los textos de investigación serán sometidos a un **proceso de evaluación** con la **modalidad «doble ciego»:** serán entregados simultáneamente a un evaluador interno y a otro externo, de carácter anónimo, que, sin intercambiar sus opiniones, emitirán un veredicto al Comité de Redacción. Los resultados pueden ser tres: que el texto sea aceptado sin condicionamientos; que sea aceptado pero sometido a un período de revisión y enmienda para adecuarlo al formato de publicación de la revista; que sea rechazado por no cumplir con los requisitos o con el objeto de la revista.
5. Todos los autores deberán enviar un **CV breve, en archivo aparte**, que no exceda las 230 palabras y que contenga: nombre, apellido, correo electrónico, títulos, pertenencia institucional, publicaciones y premios más destacados.

Formato de los Artículos

Se deberán seguir las siguientes especificaciones básicas:

Tamaño de la página	A4 (21cm x 29,7cm).
Márgenes	Superior e inferior: 2,5cm. Derecho e izquierdo: 3cm.
Tamaño y tipo de letra	Times New Roman, 12 puntos.
Interlineado y alineación del cuerpo del texto	Interlineado doble, incluyendo la/s página/s de Referencias. Justificar el texto. No numerar las páginas.
Sangría de comienzo de párrafo	5 espacios. No dejar espacio de interlínea entre párrafos.
Título	Encabeza al artículo. No superar las 12 palabras. Times New Roman, tamaño 14, en negrita, sin subrayar, centrado, interlineado simple. Solo mayúscula la primera palabra.
Datos personales	Debajo del título, dejar un espacio, centralizar, interlineado simple: nombre y apellido de cada autor del trabajo y debajo afiliación institucional de cada autor (no utilizar siglas). País de pertenencia y correo electrónico. Deberá estar escrito en Times New Roman, tamaño 12, en negrita. Para los trabajos de cátedra, debajo del nombre del alumno, aclarar cátedra y año.
Resumen y *Abstract*	Preciso, que refleje el propósito y el contenido. Informativo, no evaluativo. Coherente y conciso. Extensión máxima de palabras permitidas: 250. Interlineado simple y texto justificado. En español e inglés. El *abstract* va en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
Palabras Clave y *Keywords*	Entre 5 y 8 en español y sus equivalentes en inglés. Las *keywords* van en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
Estructura del manuscrito No titular cada parte.	Introducción, Metodología, Desarrollo, Conclusión o resultados. Tablas y figuras. Notas. Referencias. Apéndice. Las tablas, figuras y apéndices se aceptarán en caso de que sean estrictamente necesarios.
Tablas y figuras	Aparecen al final del contenido del artículo y antes de las Referencias, solo aquellas que fueron mencionadas en el texto. Se identifican con números arábigos y de forma consecutiva: Tabla 1, Tabla 2, Tabla 3, etc. Figura 1, Figura 2, Figura 3, etc.

Notas al pie	Times New Roman, tamaño 10. No deben usarse sangrías. Se enumeran en el orden que aparece en el manuscrito en números arábigos. Se ubican a pie de página. No se destinan para las referencias de las citas textuales, que, en cambio, van al final del texto. Limitar el número de notas a un mínimo indispensable para el desarrollo del artículo.
Referencias	No se debe confundir con la Bibliografía. Se indicarán en hoja separada. No habrá Bibliografía General, solo se listarán en orden alfabético las referencias bibliográficas de las citas textuales realizadas.
Apéndice	Cada uno, en página separada.

Se solicita hacer **referencias a otras fuentes de información** dentro del texto con el fin de evitar las notas al pie. Todas las citas (en cualquiera de sus formas) deben tener una correspondencia exacta con las entradas consignadas en la Lista de Referencias; al tiempo que no deben incluirse, en esta última, las entradas que no se correspondan con las citas dentro del artículo. Existen diversos modos de realizar la cita:

a. Citas directas o textuales. Se trata de la transcripción, palabra por palabra, de otro texto. Deben aparecer siempre tres datos: apellido del autor, fecha de la publicación y el número de la/s página/s donde aparece la referencia. Si la cita tiene menos de tres líneas, se integra en el texto con comillas bajas « ». Si por el contrario, la cita tiene más de tres líneas, se escribe en bloque de cuerpo menor (tamaño 11, interlineado sencillo y 5 espacios de sangría a cada lado), separado del texto principal y sin comillas. No debe utilizarse letra cursiva o bastardilla para las citas. Es necesario indicar las páginas exactas que fueron citadas. Debe usarse la abreviatura p. para «página» y pp. para «páginas».

b. Paráfrasis o cita indirectas. No aparece en el artículo una transcripción literal del texto; sin embargo, los contenidos de los argumentos o de lo dicho remiten conceptualmente a otro/s texto/s. No es necesario indicar las páginas.

c. Citas de autoridad. Se emplea este recurso para indicarle al lector de qué texto se tomó la información presente en un determinado párrafo del artículo. Sirve para dar a conocer la bibliografía fundamental consultada por el autor y para respaldar su investigación. Pueden indicarse o no las páginas, según si la fuente de información es un texto completo, un capítulo o un fragmento.

En el caso de omitir una parte de la cita, deberá indicarse la elipsis con tres puntos encerrados en corchetes […]. En cuanto a las citas extensas, con omisiones

de comienzo o final de oración, deberán indicarse con puntos suspensivos solamente. A continuación se presenta un caso en el que hay una elipsis en el interior de la cita, y la omisión del final de la frase:

> En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. […]. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo… (Cervantes, 1998, p. 10).

La Lista de Referencias se incluye en una nueva página, a doble espacio, como el resto del artículo, y con sangría francesa. Esta sección se titulará «Referencias Bibliográficas», en negrita, sobre el margen izquierdo. Se deben listar, en ella, exclusivamente todos los textos que se han citado en el artículo, tanto de manera directa como indirecta, así como también, las citas de autoridad, excepto las comunicaciones personales (como entrevistas, cartas, correos electrónicos o mensajes de una lista de discusión), que deberán ser indicadas en la correspondiente nota al pie. Para formar la cita según el tipo de documento, consulte el enlace *Normas de publicación* de la página de la revista: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma

Documentos Disponibles en la Internet

Para citar un texto tomado de la Internet es necesario incluir la fecha en la que se recuperó el documento y la dirección (URL: uniform resource locator).
Se incluye la información que está disponible.
La fecha en la que fue consultada se escribe en el siguiente formato: día, mes abreviado, año; debe usarse previamente «recuperado».
En el caso de ausencia de datos, debe colocarse la expresión sin datos (s. d.) en el lugar de la falta. Por ejemplo, si llegara a faltar el año de edición de una publicación de Internet, corresponde indicarlo así:

Merriam-Webster's Online Dictionary (s. d.). Recuperado 20 abr. 2009 de: http://www.m-w.com/dictionary/

En la página web de la revista: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma, se puede consultar un documento, en el enlace Normas de publicación (en la sección Acerca de…), donde se han consignado ejemplos de toda la normativa y explicaciones para casos especiales. Ante cualquier duda, se pueden enviar consultas desde el formulario del enlace.