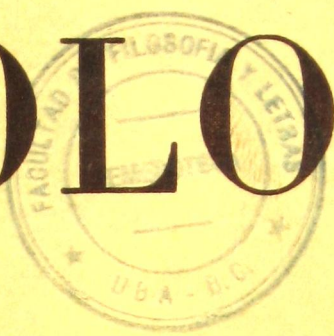


# FILOLOGÍA



AÑO XXIV, 1 - 2

1989

LA VOZ DEL OTRO

HOMENAJE

A

ENRIQUE PEZZONI

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS - UBA

BIBLIOTECA CENTRAL - DIVISION CANJE

INDEPENDENCIA 3051

1225 BUENOS AIRES - ARGENTINA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS  
HISPÁNICAS*

"DR. AMADO ALONSO"

# F I L O L O G Í A

Directora: Ana María Barrenechea

Secretario de Redacción: Luis Martínez Cuitiño

Comité de redacción

María Luisa Bastos (The City University of New York), Maxime Chevalier (Université de Bordeaux), Ana Diz (The City University of New York), Guillermo L. Guitarte (Boston College), Tulio Halperín Donghi (University of California, Berkeley), Rafael Lapesa (Real Academia Española), Beatriz Lavandera (Universidad de Buenos Aires), Isaías Lerner (The City University of New York), Josefina Ludmer (Universidad de Buenos Aires), Walter Mignolo (University of Ann Arbor), Sylvia Molloy (Princeton University), Enrique Pezzoni (Universidad de Buenos Aires), María del Carmen Porrúa (Universidad de Buenos Aires), Susana Reisz de Rivarola (Universidad Católica del Perú), José Luis Rivarola (Universidad Católica del Perú), Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires), Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires), Lía Schwartz Lerner (Fordham University), Lore Terracini (Università di Torino), Harald Weinrich (Universität München), Alonso Zamora Vicente (Real Academia Española).

La OEA ha concedido un subsidio para costear parcialmente esta publicación. El resto ha sido cubierto por la Fundación Amado Alonso.

La correspondencia editorial debe dirigirse a la Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (25 de Mayo 217 - 1002 Buenos Aires); la de canje a Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras (Independencia 3051 - 1225 Buenos Aires). Los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad (Puán 480 - 1406 Buenos Aires).

ISSN 0071 - 495 X

# FILOLOGÍA

AÑO XXIV, 1-2

1989



## HOMENAJE A ENRIQUE PEZZONI

### LA VOZ DEL OTRO

VOLUMEN A CARGO DE DANIEL LINK  
EN ADHESIÓN AL AÑO MUNDIAL DE LA ALFABETIZACIÓN  
Y QUINQUENIO ALFABETIZACIÓN DE LAS AMÉRICAS  
POR LA ORGANIZACIÓN DE ESTADOS AMERICANOS



*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS  
HISPÁNICAS  
"DR. AMADO ALONSO"*

# **FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

## **AUTORIDADES**

**DECANO: Prof. Luis A. Yanes**

**VICE-DECANA: Prof. Edith Litwin**

**SECRETARIO ACADÉMICO: Lic. Ricardo P. Graziano**

**SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO: Lic. Ricardo P. Graziano  
(interino)**

**SECRETARIA DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y BIENESTAR ESTUDIANTIL: Arq.  
María Inés Vignoles**

**SECRETARIO DE SUPERVISIÓN ADMINISTRATIVA: Lic. Carlos Gustavo Roux  
DIRECTORA DEL INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS "Dr.  
AMADO ALONSO": Ana María Barrenechea**





## INTRODUCCION

Como amigos y compañeros de investigación de Enrique Pezzoni, los miembros de este instituto hemos querido ofrecer un homenaje a su memoria.

La Organización de Estados Americanos había concedido con anterioridad un subsidio para un número doble de *Filología*: "La voz del otro", tema conectado con los intereses de dicha entidad.

Nada nos pareció mejor que dedicarlo a Enrique Pezzoni, autor de *El texto y sus voces*.

La voz del texto es, en la pasión crítica de Enrique Pezzoni, el centro del *diálogo-confrontación* entre los distintos YO que incluyen un NOSOTROS - como siempre ocurre aunque no se quiera- y que suponen los distintos OTROS, en distintos contextos creados por el mismo discurso que se analiza. Esos otros que inevitablemente, también, existen fuera de él en tiempos y espacios diversos. Cada YO puede ser el que escribe o lee escribiéndose o leyéndose (erosionándose o superponiéndose y haciendo de esta práctica de confrontaciones un hecho problemático, siempre en tensión, como Enrique mismo lo dijo y lo realizó). Cada OTRO a su vez existe porque la memoria y/o la escritura lo salva en la misma tensión constitutiva y proyectada al futuro.

Precisamente se recogen aquí algunas de las múltiples voces que han sido o son silenciadas persistentemente, pero que desde los bordes se dejan oír a través de los textos (escritos, orales, visuales, gestuales). La mayor parte de esas voces nos hablan en forma indirecta, más por la borradura o por la ostentosa seguridad de lo dicho, cuando es leído a la inversa, en transparencia.

Todas dejan patente lo otro que se desea acallar. Quienes fueron discípulos de Enrique Pezzoni o lectores asiduos de sus artículos,

quienes compartieron el diálogo sobre la naturaleza del trabajo crítico comprenderán este volumen que de algún modo continúa ese diálogo.

Se echarán de menos algunos nombres de autores conocidos que fueron sus amigos constantes. El tema ya prefijado les impidió ofrecer un texto que se ajustase a él en el tiempo previsto, cosa que los organizadores lamentamos, pero que se compensará con futuras colaboraciones que podrán dedicarle a Enrique Pezzoni individualmente, en próximos volúmenes de *Filología*.

**ANA MARÍA BARRENECHEA**



## ENRIQUE PEZZONI: PROFESOR DE LITERATURA

Algunos, sin saberlo, mantienen más que otros una relación privilegiada con el lenguaje. Enrique Pezzoni, creo entrever, retozó en la provisoria felicidad y en el goce equívoco que la lengua brinda a aquellos que viven en estado de gracia, en la transacción más allá del rédito, en la intemperie y en el fuego del lenguaje. Esto es lo que sé, lo que todos intuíamos, lo que todos compartíamos con Enrique, lo que ofrecía como esa, la única donación cuyo compromiso no es una carga, cuya cárcel supone la reja abolida de la liberación: la felicidad y la ética del lenguaje. Sé muy bien de esa felicidad lingüística y corporal que sus dichos irradiaban entre alumnos, auditores y contertulios; lo sé, y sin embargo, no puedo abandonar el recuerdo de unos versos españoles que mucho antes de su muerte (lo sé ahora, pero las palabras de Quevedo flotaban como una síntesis que no llegaba a expresarse) insistían e insistían en todas las conversaciones que mantuve con Enrique:

y no hallé cosa en qué poner los ojos  
que no fuese recuerdo de la muerte.

No puedo dejar de entregarme a esta labor macabra que deshilacha las imágenes de un Enrique feliz al contar una anécdota, exultante en el chiste procaz, exitoso en la réplica que desarma; cedo, porque siempre supe que la felicidad verbal se erige, corrosiva, saltando sobre las esfinges vacías, anudando el vacío mismo que nos trenza.

"Enrique Tejedor": ése era el seudónimo que usó para traducir, e incluso para evitar la persecución pretendidamente justiciera de los guardianes de la moral literaria, que nunca son los guardianes del buen decir, sino los peles fantasmáticos de la estupidez. "Tejedor", porque había intuido, como nadie, que esa incomprensible pasión de traducir que lo dominaba, era ocupar un lugar imposible: el de aquél que desde

un hueco trenza las palabras entre dos esferas cuyo volumen debe postular como la plenitud que invariablemente se le escapa. Trenzar palabras en esa aparente esclavitud del traducir era para él una paz y una confianza en el trabajo que yo nunca lograba entender: "Todo es traducible -decía- incluso la poesía. Y alguna vez, porque sí, por ese placer, por esa paz inquieta del trenzar palabras entre lenguas, y por el placer de compartir su felicidad con un amigo, me propuso que tradujéramos *L'indifférent* de Proust. La paz de algunos es el infierno de otros: yo abandoné la traducción por la mitad y él la concluyó solo, no sin condenarme como culpable del que, para él, era el peor de los pecados: la indiferencia por el trabajo literario. No comprendí lo que tal vez sea la gloria secreta del traductor: multiplicar los efectos de hallazgo, de felicidad individual, compartiéndolos con el otro, con todos los otros posibles que hablan una lengua. Enrique creía que para traducir era condición necesaria ser un amoroso y prolijo lector. Paradójicamente (para mí), de todas las actividades literarias, la única que no lograba enloquecerlo o angustiarse era la de traducir. Enrique, que se divierte con todo, con todos y *a costa de todos*, se reía con mayor estruendo de la ineludible comicidad con que las malas traducciones nos regocijan. Coleccionaba esas perlas garrafales y las convertía en anécdotas: sabía que el lenguaje se asienta en el tembladeral del equívoco ("para un traductor es imposible no equivocarse", decía), y con implacable sentido ético -que es también y sobre todo, el sentido del humor- propugnaba comenzar sus clases de traducción contando sus propios deslices, sus inquietantes errores, de los que se reía, seguro de la cómica inseguridad radical que desencadena el uso de las palabras.

Por eso, por su relación entrañable con el lenguaje, había desarrollado una vía de escape, una estrategia -la única posible- ante un uso profesoral, escolar y académico de la palabra. El peor de los flagelos, la condición que permite el funcionamiento de la corporación jerárquica que llamamos universidad y que al mismo tiempo la amenaza mortalmente, existe, y se llama aburrimiento. En los homenajes, en las charlas, en las conferencias que apuntalan el ritual de la palabra universitaria, en esa caída de la tensión y del deseo, en la esclavitud dócil que escucha la baba descolorida y el bla-bla de la pedantería, Enrique había pergeñado la única respuesta (la respuesta con que los alumnos, cotidianamente, sabiamente, enfrentan la hinchazón patológica del

discurso): discreta, pero inflexiblemente, luego de haberse calzado unos anteojos protectores, en medio del flujo irredento, se echaba a dormir.

Es probable -conjeturo ahora- que el pacto espontáneo, mantenido desde que comenzamos él y yo a trabajar juntos, y que consistía en escucharnos recíprocamente nuestros cursos, como si fuésemos alumnos ("Dejáme ir a tus clases, aprendo mucho en ellas" pretextaba ante mi perturbada negativa), fuese un pacto de exigencia mutua para no aburrir al prójimo: los alumnos ideales, esas imágenes internas de autoexigencia, en verdad, preservan de las posibles debilidades del discurso, de ese dejarse ir hacia la facilidad repetitiva o a la ausencia de una reflexión apasionada. Enrique se preservaba de una imagen terrible: no de la imagen sintetizada en el *profesor*, aquél que por odio secreto a la literatura termina por asesinarla con todo su amor, sino en el que llamaba *profesoruco*, el enamorado de los ordenamientos convencionales de la pedagogía, el creyente desvalido en todos los sistemas establecidos, el pacificador que sólo está en paz cuando reproduce los cretinismos enceguecedores de la jerarquía. Oíamos nuestras clases, me parece ahora, para tener un antídoto que nos mantuviera alertas contra esas defecciones del lenguaje que, adormeciéndose en la satisfacción, adormecen.

Y la felicidad que su inteligencia encarnada brindaba a sus oyentes era, en rigor, el fruto de una tortura, de una lucha casi desesperada en la que parecían ponerse en juego todas las angustias de quien sabe que el uso de la palabra jamás es impune y supone todos los riesgos, entre ellos, el que más acecha la posición del profesor: el del ridículo.

Reconstruyo ese inconcebible combate que emprendió contra sus facultades intelectuales y contra su cuerpo mismo, ya enfermo, para armar sus últimas clases. A Enrique le fallaban las palabras. Fue un combate secreto, íntimo e intransferible, cuya dimensión apenas podemos entrever.

La agonía frente a la palabra escrita era aún más angustiosa. Cuando Enrique escribía, todos sus amigos lo sabíamos: multiplicaba hasta la exasperación impertinente y fatigosa las llamadas telefónicas para solicitar un consuelo que sabía imposible. Era casi impúdico en la reiteración de no sé qué solicitud de ayuda que lo defendiese de la orfandad y las dudas del escribir. También para esto habíamos establecido un pacto, que siempre me sonó a hechicería, magia negra o control de

los malos espíritus. Al terminar la primera página de escritura, Enrique o yo, nos llamábamos por teléfono y la leíamos para escrutar la temida reacción del otro. Me parece que no lo he ayudado demasiado, aunque él me creía implacable y hasta excesivamente sardónico en mis juicios; en cambio, su olfato para corregir matices, inflexiones, tonos, gerundios o puntuaciones era infalible. Sus opiniones frente a la escritura surgían de aquella otra agonía que había bautizado "un combate cuerpo a cuerpo con el texto", una reacción que no pasaba únicamente por la reflexión intelectual o por esa incierta entelequia que llamamos "gusto", sino que provenía, seguramente, de pensar la lengua a través del cuerpo. Una relación que la crítica literaria, tímida, ascética y, sobre todo, casta, suele mantener entre los paréntesis de la corrección o en la hipertrofia aniquiladora de la ampulosidad.

En los últimos años le había atacado una duda acerca de su trabajo y de su trayectoria: una reseña de su libro que, con probidad y sentido de la ética intelectual, consideraba justa, le había señalado un deslizamiento no resuelto en su crítica, que supuestamente iba desde la visión del típico "homme de lettres" cultivado, hacia los ordenamientos algo recalcitrantes del protocolo académico. Esta indeterminación que juzgaba casi indecente o amenazante para su identidad como crítico, lo arrojaba al desasosiego y hasta el pesimismo. Creo que no supe decirle, que no supimos decirle, que esa rara tensión, esa aparente vacilación y esas piruetas intelectuales de su escritura eran su sal, su aporte, su mensaje y su vida misma. Que el "homme de lettres" que había en él estaba pendiente, riéndose, de las extravagancias del profesor pedantuelo, así como el profesor cabal que también era, medía las facilidades ornamentales del caballero de las letras y se las reprochaba con irónica pulcritud.

No se enseña literatura. Más que cualquier otra cosa enseñable, la literatura pone al profesor ante el brete de un discurso cuya única acción posible consiste en un aventurado e incierto razonar y en un compartir. Un compartir razonado sobre un objeto ausente. Y ese objeto, siempre retirado y vuelto a postular en los carriles del razonamiento compartido, hace surgir el entusiasmo. La literatura es ese secreto individual que se nos revela, desvaneciéndose, en el entusiasmo. El entusiasmo es una de las pocas cosas verdaderamente compartibles. Se enseña únicamente algo así como una hipótesis de fervor que llama al entusiasmo. Y estoy

pensando en Enrique. De esto nunca hemos hablado, porque de las verdades jamás puede hablarse (y menos en serio), pero estoy seguro de que compartiría este credo pedagógico que es, en el fondo, su retrato.

"Hay otra autoridad". La ausencia de Enrique hace que esta frase me dé vueltas, como un reproche, como otra de las facetas suyas que no supe comprender: "Hay otra autoridad". Quiero decir: ni paternal ni paternalista o, en todo caso, paternal sin su peor parte. Paternal sin lo peor del padre. Y en esta aparente debilidad, que con mi torpeza argentina y autoritaria yo solía echarle en cara, residía su fuerza mayor. Y él lo sabía. Y lo sabían también sus alumnos: los alumnos, esos seres acicateados por las penosas adherencias a los conflictos con la autoridad.

Frágil, casi vulnerable, tengo la certeza de que en algún momento sintió la Facultad de Filosofía y Letras, lugar que había abandonado en 1966 por sus rotundas convicciones democráticas, como un infierno. Creía ingenuamente en una cierta armonía familiar de los seres dentro de las instituciones, y las desafortunadas luchas mezquinas, los mortales combates hegelianos por el puro prestigio profesoral le causaban una mezcla de estupor, de repugnancia y de tristeza. Fue vulnerado, y sé que dejó en la Universidad de Buenos Aires sensibles pedazos de sí, pero de su integridad y de su fuerza sacó aquellos principios que le permitieron siempre concertar y apaciguar, siempre construir y dejar hacer sin imposiciones, sin el aniquilamiento brutal que la autoridad ciega siembra por donde pasa. Como en sus clases, "la otra autoridad" lograba triunfar, casi milagrosamente, en estos espacios imposibles donde la jerarquía es ley y el poder, junto con la petulancia, se disfrazan de autoridad.

A Enrique solían perturbarlo sus sueños, sus pesadillas. Las convertía en charla, en anécdota, en risa, en teatro. Sabía que una anécdota capta en un relumbrón de superficialidad lo mejor y lo peor de un personaje, y sabía también que ese barro o estiércol de lo humano se redime por la acción de la palabra feliz. Contamos anécdotas de personajes siniestros, no sólo para reírnos de ellos, sino para perdonarlos; es la palabra que usamos para perdonar la que nos perdona. La anécdota es el arte sublimatorio por excelencia: se fija en el detalle imperdonable para que soportemos la atrocidad de esos horribles rasgos de carácter; por definición, insoportables. Por eso, mi envío final quiere remedar al

los malos espíritus. Al terminar la primera página de escritura, Enrique o yo, nos llamábamos por teléfono y la leíamos para escrutar la temida reacción del otro. Me parece que no lo he ayudado demasiado, aunque él me creía implacable y hasta excesivamente sardónico en mis juicios; en cambio, su olfato para corregir matices, inflexiones, tonos, gerundios o puntuaciones era infalible. Sus opiniones frente a la escritura surgían de aquella otra agonía que había bautizado "un combate cuerpo a cuerpo con el texto", una reacción que no pasaba únicamente por la reflexión intelectual o por esa incierta entelequia que llamamos "gusto", sino que provenía, seguramente, de pensar la lengua a través del cuerpo. Una relación que la crítica literaria, tímida, ascética y, sobre todo, casta, suele mantener entre los paréntesis de la corrección o en la hipertrofia aniquiladora de la ampulosidad.

En los últimos años le había atacado una duda acerca de su trabajo y de su trayectoria: una reseña de su libro que, con probidad y sentido de la ética intelectual, consideraba justa, le había señalado un deslizamiento no resuelto en su crítica, que supuestamente iba desde la visión del típico "homme de lettres" cultivado, hacia los ordenamientos algo recalcitrantes del protocolo académico. Esta indeterminación que juzgaba casi indecente o amenazante para su identidad como crítico, lo arrojaba al desasosiego y hasta el pesimismo. Creo que no supe decirle, que no supimos decirle, que esa rara tensión, esa aparente vacilación y esas piruetas intelectuales de su escritura eran su sal, su aporte, su mensaje y su vida misma. Que el "homme de lettres" que había en él estaba pendiente, riéndose, de las extravagancias del profesor pedantuelo, así como el profesor cabal que también era, medía las facilidades ornamentales del caballero de las letras y se las reprochaba con irónica pulcritud.

No se enseña literatura. Más que cualquier otra cosa enseñable, la literatura pone al profesor ante el brete de un discurso cuya única acción posible consiste en un aventurado e incierto razonar y en un compartir. Un compartir razonado sobre un objeto ausente. Y ese objeto, siempre retirado y vuelto a postular en los carriles del razonamiento compartido, hace surgir el entusiasmo. La literatura es ese secreto individual que se nos revela, desvaneciéndose, en el entusiasmo. El entusiasmo es una de las pocas cosas verdaderamente compartibles. Se enseña únicamente algo así como una hipótesis de fervor que llama al entusiasmo. Y estoy

pensando en Enrique. De esto nunca hemos hablado, porque de las verdades jamás puede hablarse (y menos en serio), pero estoy seguro de que compartiría este credo pedagógico que es, en el fondo, su retrato.

"Hay otra autoridad". La ausencia de Enrique hace que esta frase me dé vueltas, como un reproche, como otra de las facetas suyas que no supe comprender: "Hay otra autoridad". Quiero decir: ni paternal ni paternalista o, en todo caso, paternal sin su peor parte. Paternal sin lo peor del padre. Y en esta aparente debilidad, que con mi torpeza argentina y autoritaria yo solía echarle en cara, residía su fuerza mayor. Y él lo sabía. Y lo sabían también sus alumnos: los alumnos, esos seres acicateados por las penosas adherencias a los conflictos con la autoridad.

Frágil, casi vulnerable, tengo la certeza de que en algún momento sintió la Facultad de Filosofía y Letras, lugar que había abandonado en 1966 por sus rotundas convicciones democráticas, como un infierno. Creía ingenuamente en una cierta armonía familiar de los seres dentro de las instituciones, y las desafortunadas luchas mezquinas, los mortales combates hegelianos por el puro prestigio profesoral le causaban una mezcla de estupor, de repugnancia y de tristeza. Fue vulnerado, y sé que dejó en la Universidad de Buenos Aires sensibles pedazos de sí, pero de su integridad y de su fuerza sacó aquellos principios que le permitieron siempre concertar y apaciguar, siempre construir y dejar hacer sin imposiciones, sin el aniquilamiento brutal que la autoridad ciega siembra por donde pasa. Como en sus clases, "la otra autoridad" lograba triunfar, casi milagrosamente, en estos espacios imposibles donde la jerarquía es ley y el poder, junto con la petulancia, se disfrazan de autoridad.

A Enrique solían perturbarlo sus sueños, sus pesadillas. Las convertía en charla, en anécdota, en risa, en teatro. Sabía que una anécdota capta en un relumbrón de superficialidad lo mejor y lo peor de un personaje, y sabía también que ese barro o estiércol de lo humano se redime por la acción de la palabra feliz. Contamos anécdotas de personajes siniestros, no sólo para reírnos de ellos, sino para perdonarlos; es la palabra que usamos para perdonar la que nos perdona. La anécdota es el arte sublimatorio por excelencia: se fija en el detalle imperdonable para que soportemos la atrocidad de esos horribles rasgos de carácter; por definición, insoportables. Por eso, mi envío final quiere remedar al

insustituible Enrique contador de anécdotas. Y si en el sueño es el deseo el que nos amenaza con su extrañeza, la anécdota socializa la amenaza del sueño. Puede parecer impúdico contar un sueño de otro, y doblemente impúdico si ese sueño pertenece a un muerto. Pero lo cuento porque algunos meses antes de morir, Enrique se empecinaba con él, se obsesionaba con él, y lo contaba y lo volvía a contar, en exámenes, en sobremesas, en cafés. El sueño -nos dicen- es un mensaje que el soñante se manda a sí mismo. Convertido en anécdota, es una pregunta cautelosa enviada a los otros, un púdico enigma que posterga la respuesta buscada y temida.

En el sueño de Enrique había un enorme congreso mundial de sabios famosos, un congreso universal de teóricos de la literatura. Expositora: Julia Kristeva. Final de la exposición. Fervorosos aplausos. Ovaciones. Y de repente, la mirada de la Kristeva se fija en unos ojos. Son los de Iuri Tinianov, el formalista ruso. La Kristeva se abalanza sobre el sabio y le dice, llorando: "Maestro, todo lo que soy, todo lo que sé, se lo debo a usted".

Final del sueño de Enrique.

¿Cómo no escuchar aquí la pregunta desmedida que se hace todo maestro? ¿Cómo no oír la voz temblorosa de ese maestro que postula una deuda de la que no puede estar seguro?

¿Cómo decirle a Enrique, ahora, que sus alumnos, nosotros, reconocemos la deuda? Reconocemos esa "otra autoridad" que, para no hacerse pesada en lo que exige de sacrificio, debe apelar a la levedad del sueño, a la sonrisa de la anécdota.\*

JORGE PANESI

Universidad de Buenos Aires

\* Texto leído en las Jornadas de Literatura Latinoamericana organizadas en noviembre de 1989 por el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.



## EL RECUERDO DE LAS COSAS PRESENTES\*

*Soñará que el olvido y la memoria son actos voluntarios, y no agresiones o dádivas del azar.  
"Alguien soñará", Los conjurados*

*Fervor de Buenos Aires*: texto inaugural y definitivo: inicia un proyecto y lo consuma. Un proyecto que irá reabriéndose en versiones sucesivas, cada una de las cuales remitirá a su punto de origen. Clausura en la reapertura incesante. De algún modo, la obra de Borges posterior a *Fervor* confirma esa reapertura asumida como una orden o una condena: regresar al propio origen como sujeto que no quiere verse en las variaciones que programa, pero que en sus autoafirmaciones y autonegaciones ya está desde siempre instalado en esa suerte de fijeza que es la contradicción. "Yo, desgraciadamente, soy Borges." Una y otra vez surge la imagen propia. Los avances y retrocesos -vehementes, argumentativos, casuísticos- que en poemas, ensayos, relatos, niegan y corroboran el tiempo; la irisación del espacio en distancias que se vuelven superposiciones ubicuas; la invención de series -imágenes, razonamientos, situaciones- anticausales, urdidas para declararlas provisionales y reemplazarlas por otras: el sujeto consiste en esa práctica: desplazar, reemplazar, oponer.

Un texto de la vejez de Borges conmueve por intensamente

\* Tercero de una serie de artículos sobre *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges. Los dos primeros son "*Fervor de Buenos Aires*: autobiografía y autorretrato", en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1986, y "*Fervor de Buenos Aires*: vaciamiento y saturación", *Vuelta/Sudamericana*, I, 4 (noviembre de 1986), 27-31.

revelador. Es el testimonio de uno de sus tantos viajes entre imaginarios y reales: fantásticos, porque ya antes de emprenderlos Borges ha anticipado las experiencias que vivirá en ellos; reales, porque nunca se diluye en ellos la violenta sorpresa de volver a encontrarse en cada momento de los vagabundeos:<sup>1</sup> confirmar lo anticipado es *descubrirse*. La invención y la variación unidas a la alarma del reconocimiento constante.

A unos trescientos o cuatrocientos metros de la Pirámide me incliné, tomé un puñado de arena, lo dejé caer silenciosamente un poco más lejos y dije en voz baja: *Estoy modificando el Sahara*. El hecho era mínimo, pero las no ingeniosas palabras eran exactas y pensé que había sido necesaria toda mi vida para que yo pudiera decirlas. La memoria de aquel momento es una de las más significativas de mi estadía en Egipto.<sup>2</sup>

Significativa es, en verdad, la estrategia que oculta tras el aparente juego intelectual el impacto: no del hallazgo, sino del reconocimiento. Instalar en lo consabidamente exótico la experiencia de la introspección;

<sup>1</sup> HANS RADERMACHER analiza en Borges la interrelación fantasía/realidad, vinculada a la interacción variaciones/invariante de la situación u objeto original. "Mientras que las experiencias de Swedenborg, llamadas metafísicas, no han sido objeto de investigación empírica -ni pueden serlo, incluso, según Kant-, Borges, en cambio, busca, por así decir, configurar y localizar empíricamente experiencias metafísicas, fantásticas, ubicándolas en la memoria, en la ejecución de un plan, etc. La fantasía, en este sentido, es parte de la realidad, por ejemplo de la realidad más normal." (Kant, Swedenborg, Borges", *Espacios*, [octubre-noviembre de 1987], (6, 38).

<sup>2</sup> SYLVIA MOLLOY, "Jorge Luis Borges", confabulador (1899-1986)", *Revista Iberoamericana* 137 (octubre-diciembre de 1986, 801-807) también señala por revelador este texto de Borges, contenido en *Atlas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1984, 82: "de los muchos fragmentos que durante años me he repetido, acaso sea éste el que recurre, misteriosamente, con mayor frecuencia". Molloy escribe esto en 1986, dos años después de publicado *Atlas*. Para una asidua lectora de Borges, repetirse ese texto "durante años" significa *reconocerlo* en el conjunto de una obra que formula, transforma, reitera, tergiversa los textos que la integran. Borges, dice Molloy, "no practicaba una estética de clausura [...] sino de ruptura; su uso de la inquisición, de la paradoja, del anacronismo, fuerza, a grieta la engañosa superficie del hábito". Pero la ruptura en Borges sólo es posible a partir de la clausura en la fijeza, en la situación original desde la cual se ramifican las transformaciones, las oposiciones: práctica, estrategia, modos de ser del sujeto *instalado* en la contradicción. Modo de ser: imperativo ético, estético.

trasladarse al Sahara y pronunciar teatralmente esas palabras de la autodefinition oblicua son ardidés que reúnen la ironía y el pudor. Ironía como distanciamiento desde la distancia misma (la lejanía, la vastedad del Sahara se transforman en la clausura del sujeto que es "hecho mínimo", puntual, inextenso). Pudor: el sujeto sólo puede definirse proyectándose en esa vastedad de los médanos a cuya variabilidad contribuye. Ha sido necesaria toda *su* vida (no *la* vida, el confuso y conjeturable existir de los otros y de lo otro) para que Borges pueda decir una vez más las palabras que lo reenfrentan consigo mismo. Decir es *decirse*, entregarse a la profusión de las oposiciones, mostrarse como un Yo que anhela ser diferente de sí, que se traslada a las estructuras modificables, pero que permanece inalterable en la práctica de las transformaciones cristalinas a través de las cuales se trasluce un sustrato contumaz. El reconocimiento es implacable y la identificación (de sí mismo a través de las operaciones combinatorias) se ha impuesto desde el principio al Borges que deambula en *Fervor de Buenos Aires* por los arrabales creados a su imagen y semejanza, en atardeceres que no pueden suprimir el aborrecido reflejo, la imagen devuelta por los espejos. Imágenes que no cesan, reflejos que proliferan:

yo siento el remordimiento del espejo  
que no descansa en una imagen sola.  
("Vanilocuencia", *FBA*<sup>1</sup>; en *FBA*<sup>2</sup>, "remordimiento" es reemplazado por "fatiga".)<sup>3</sup>

Si el atardecer promete el alivio de la oscuridad total, ese reposo no llega:

caduca el simulacro de los espejos  
que ya la tarde fue entristeciendo,

pero la tenue luz no acaba de morir y continúa el asedio de los reflejos. Inútil imaginar que tal profusa persistencia otorga la certeza de que el sujeto y cuanto lo rodea pueden persistir por sí solos, más allá del

<sup>3</sup>*FBA*<sup>1</sup>: *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923 (no está paginado); *FBA*<sup>2</sup>: reedición con variantes en *Poemas (1922-1943)*, Buenos Aires, Losada, 1943. Otras siglas: *OC*: *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974; *OI*: *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Sur, 1952; *TE*: *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926.

**empeño de pulverizarlos en la contradicción que los afirma y los niega.**

**Sombra sonora de los árboles  
viento rico en pájaros que sobre las ramas ondea,  
alma mía que se desparrama por corazones y calles,  
fuera milagro que alguna vez dejaran de ser,  
milagro incomprensible, inaudito,  
aunque su presunta repetición abarque con horror la existencia.  
("La Recoleta", *FBA'*)**

**Ni aun la ceguera física del Borges anciano acabará con la contumacia del reflejo:**

**Vivo entre formas luminosas y vagas  
que no son aún la tiniebla**

**escribe Borges en "Elogio de la sombra" (OC, 1017-18). Ni el resplandor que alborota los espejos, ni la tiniebla que los enmudece. En la indeterminación simbólica (vivida ahora en la experiencia real de la casi ceguera *Elogio de la sombra* reúne textos en 1969) el reflejo disminuye, el simulacro del Yo se desdibuja. Y el memorial de las prácticas de combinación y contradicción a que se ha entregado el sujeto reafirma así su *sentido*: dirección hacia atrás, regreso al punto de origen y a la situación inicial:**

**Todo esto debería atemorizarme,  
pero es una dulzura, un regreso.  
De las generaciones de los textos que hay en la tierra  
sólo habré leído unos pocos,  
los que sigo leyendo, transformando.**

**Regreso = permanencia en la transformación. Las orillas y los atardeceres de Buenos Aires, las calles que en *Fervor* se desplegaban "como banderas" hacia los cuatro puntos cardinales, son en 1969 las vías de confluencia hacia el que organizó la dispersión contradictoria:**

**Del Sur, del Este, del Oeste, del Norte,  
convergen los caminos que me han traído  
a mi secreto centro.**

**El espejo es ahora secreto revelado: una imagen que trasciende el empeño verbal de quien ha querido decirse: "desplegarse": *ex-plicarse*. Sujeto que se fascina -de nuevo en la penumbra, en la casi ceguera- ante**

la experiencia que programa y que vive empíricamente: trascender las palabras, esas voces que encontró en los textos que descifraba para transformarlos en él mismo:

Ahora puedo olvidarlas. Llego a mi  
centro, a mi álgebra y mi clave,  
a mi espejo.  
Pronto sabré quién soy.

El proceso se reproduce reengendrándose a sí mismo. El *álgebra* no consiste sino en una serie de ecuaciones que se excluyen. No hay otro *centro* ni otra *clave* que el vórtice de esos reemplazos. Saber quién "se es" es volver a la contradicción y aceptar la peculiar validez de las revelaciones sucesivas: se las formula para descartarlas, pero sólo es posible borrar lo que está inscrito. En el Borges de la madurez, el perentorio "sabré quién soy", no es anuncio, sino el mismo deseo apremiante que urgía al Borges joven de *Fervor*:

Ya casi no soy nadie  
soy tan sólo un anhelo  
que se pierde en la tarde.  
("Sábados"  $FBA^1$ ;  $FBA^2$  "deseo" reemplaza a "anhelo".)

Deseo desgarrado por las direcciones opuestas en que se proyecta, diluido en la indecisión. Pero dilación que se autocensura, se declara tramposa: "Ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas; la intuición confusa de esta verdad ha inducido a los hombres a imaginar que no ser es más que ser algo y que, de alguna manera, es ser todo." Tentación de ser y no ser: mera contradicción, simpleza de decir una cosa y al mismo tiempo la cosa opuesta. No hay título más engañoso que el de "epílogo" para las palabras con que Borges cierra en 1960 los textos reunidos en *El hacedor*: "Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. [...] Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara". (OC, 854) Contra-dicción que llama final al comienzo. La imagen de sí mismo que se ha querido borrar - estrategia y falacia: se borra lo que ya está impreso, quizá para siempre- existe en y por la contradicción, ubicua en una práctica celestial e infernal a la vez (delirio narcisista de la autoafirmación; autopiadoso disfraz de la culpa mediante la autonegación). "Del infierno y el cielo": poema de 1964, (perteneciente a *El otro, el mismo*, incluido

en *OC*, 865-866), título que remeda el de un tratado de casuística eclesiástica y que, con argucia semejante a la de los heresiarcas tan predilectos de Borges, introduce las nociones de condena y redención en las prácticas del sujeto contradictorio. Culpa y salvación coinciden ante (o en) el sujeto/dios que no es sino el espacio mismo del cual han emanado las contradicciones. El sujeto/dios de "Los teólogos", que no confunde los contrarios enfrentados -puesto que los ha inventado como tales-, pero que los declara intercambiables en su arrebatado yoico: el hereje muerto en la hoguera de la Inquisición y el ortodoxo ya instalado en el paraíso son "lo" mismo, insignificantes pormenores de la contradicción. En el más allá del poema "Del cielo y del infierno" no hay fuego justiciero ni jardines iluminados por el recuerdo de la buena conducta. El cielo y el infierno serán la ausencia de todo lo que se haya visto o se haya querido ver en el mundo. Sólo subsistirá la imagen del que afirmó y negó, del que quiso ser lo uno a pesar de lo otro, del que puede representar indistintamente el papel de condenado o redimido. Cuando el espacio extenso y el tiempo sucesivo se acaben de golpe, anuncia el poema,

los colores y líneas del pasado  
definirán en la tiniebla un rostro  
durmiente, inmóvil, fiel, inalterable  
(tal vez el de la amada, quizá el tuyo)  
y la contemplación de ese inmediato  
rostro incesante, intacto, incorruptible,  
será para los réprobos, infierno,  
para los elegidos, Paraíso.

La argucia de la metáfora teológica reemplaza el fervor, a veces balbuciente, de la juventud. Pero estos dos Borges son como los dos teólogos ante la indiferencia divina, el único rostro en que se reconocen interminablemente. En ambos permanecen las mismas pasiones, con las "diversas entonaciones" que toda *su* vida les ha dado. Ambos se saben armados (construidos, provistos de instrumentos de ataque) por sus contradicciones, abominan del autorretrato que dibujan, rinden culto a esa abominación, y sobre todo aborrecen toda posible dialéctica que aspire a superar los conflictos propuestos. Clausura en una práctica de oposiciones insolubles, asumida como una ética tiránica e hipostasiada en una ideología hegemónica: las dialécticas combinatorias son para

"los Borges" imposturas, esfuerzos condenados al fracaso, porque no hay forma de lucha que pueda reunir en una totalidad -siquiera cambiante, históricamente condicionada- los enfrentamientos en el interior del sujeto, o aun entre los sujetos.

Siempre en busca de símbolos, Borges parte en busca de los que le permitan enfatizar su rechazo de la armonización de los conflictos. Los encuentra en Paul Valéry, por un lado, en Walt Whitman, por el otro. En "Valéry como símbolo" (OI,88-91), Valéry "ilustremente personifica los laberintos del espíritu frente a Whitman, "una incoherente pero casi titánica vocación de felicidad". Y en este momento, Borges resuelve quedarse con Valéry y con su exaltación de las "virtudes mentales", pronunciando un dictamen cuya arrogancia sorprende aun entre el enfático desdén habitual en los textos borgeanos: "Proponer a los hombres la lucidez en una era bajamente romántica, en la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico, de los augures de la secta de Freud y los comerciantes del *surréalisme*, tal es la benemérita misión que desempeñó (que sigue desempeñando) Valéry". Enumeración caótica que equipara nazismo y marxismo, reduce el freudismo a una confabulación de curanderos y el surrealismo a una algarabía de mercachifles. *Tabula rasa* quizá impulsada por el repudio especialmente enfático contra uno de los elementos de la serie, el materialismo dialéctico. No hay para Borges otra dialéctica que la más rigurosamente negativa; no hay movimiento dialéctico que armonice en síntesis la afirmación de los contrarios, o que acomode sus enfrentamientos en la construcción de constelaciones históricamente condicionadas. La contradicción debe subsistir sin reducciones ni explicaciones. Más aún, la contradicción debe corroborarse en una realidad que afirme la existencia empírica de cada uno de los contrarios.<sup>4</sup> Las abstracciones

<sup>4</sup> Empeño en trasladar la contradicción desde la esfera de las operaciones mentales al ámbito de los conflictos y la lucha entre contrarios en la realidad. Cfr. NICOLAI HARTMANN: "Lo que se llama de modo impropio, *contradicción* en la vida y en la realidad, no es, en absoluto, una contradicción, sino de hecho un *conflicto*." AA.VV., *Etudes sur Hegel*, Paris, 1931, 38-39.) Cfr. LUCIO COLLETTI: "En la realidad -es decir, tanto en la naturaleza como en la sociedad- existen desde luego, oposiciones, conflictos. Pero son oposiciones que no tienen nada que ver con la contradicción. Los opuestos de las oposiciones reales no son opuestos contradictorios. Una fuerza que se opone a otra no tiene con ella una relación de no A respecto de A. No es, en sí y por

totalizadoras son, en este sentido, un pecado capital: estético, ético.<sup>5</sup> Son simulacros de realidades objetivas, trampas del lenguaje, "supersticiones de la palabra", como las definía Fritz Mauthner -lectura frecuente de Borges-, y en el mejor de los casos, formas de la ambigüedad, modos de conocimiento que se acercan más a la poesía que al supuesto acceso científico a la verdad: "la poética de la fable convenue de la ciencia".<sup>6</sup> En este escepticismo mauthneriano también hay algo del aristocraticismo subversivo de Theodor W. Adorno: el Adorno que rechaza la conciencia de clase marxiana (y sobre todo de los post marxianos), afirma la conciencia individual como sujeto único de la experiencia del conocimiento, y ve en el individualismo una disconformidad intelectual que es la única forma de rebelión posible. El Adorno que también describió el surrealismo como el retrato de un mundo en ruinas, el imperio de la reificación espúrea, montaje de imágenes ya remotas del deseo y degradadas a fetiche de mercancía. El

---

sí, una negación. Es, más bien, algo real y positivo en sí mismo." ("Contradicción lógica y no contradicción", en *La superación de la ideología*, Madrid, Cátedra, 1982, 95)

<sup>5</sup> Cfr. "De las alegorías a las novelas" (OI, 179-184): la alegoría "es un error estético". Este ensayo describe, desde la perspectiva de un espectador-lector engañosamente desapasionado los conflictos entre realistas (énfasis en los universales, los conceptos abstractos) y los nominalistas (énfasis en los casos individuales). La obra de Borges es una oscilación contradictoria entre nominalismo y realismo, pero su admiración misma por los casos notables de individualismo le hace condenar tajantemente actitudes individuales que para él no son más que caprichos de un personalismo anárquico y simplista. Cfr. "Nuestro propio individualismo", *Sur* 141 (Julio de 1946), 82-84, incluido con variantes en OI, 43-46 y en *Evaristo Carriego*, reedición de 1955, bajo el título "Un misterio fácil". En esta invectiva contra el individualismo ramplón, Borges le reprocha, paradójicamente desde su aversión a las abstracciones, la incapacidad de admitir aquellas que son inevitables desde el punto de vista de la convivencia social. Por ejemplo, la abstracción llamada Estado: "lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano. Aforismos como el de Hegel, 'El Estado es la realidad de la idea moral' le parecen bromas siniestras".

<sup>6</sup> Friz Mauthner, *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, México D.F., Juan Pablos Editor, 1976, 46. Cfr. Allan Janik y Stephen Toulmin, *La Viena de Wittgenstein*, Madrid, Taurus, 1974, 162.



Adorno que también señaló a Valéry como representante de la lucidez: aunque no sólo del rigor mental ascético que le admiraba Borges, sino también de la capacidad para discernir en sí mismo un conflicto entre la pureza y la insustancialidad del no ser.<sup>7</sup> Sólo que la negatividad de Borges es más solitaria, más *primitiva* en el sentido de que no aparece

<sup>7</sup>"Les écarts de Valéry" y "Le surréalisme: une étude rétrospective", en THEODOR ADORNO, *Notes sur la littérature*, trad. de Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1984. En la *tabula rasa* de Borges, sin duda la desdeñosa referencia a Freud es inasimilable a una asociación con Adorno, que vio en el psicoanálisis la corroboración de su negativa a presuponer un sujeto consistente (clase social, masa, élite dominante). En Borges, el estallido del sujeto unificado, como en Macedonio Fernández, no busca a Freud como detonador. En su obra, las no muy frecuentes alusiones a Freud son sobre todo burlas a la retórica del freudismo, a la proliferación de los "augures de la secta de Freud". Cfr. en "Examen de la obra de Herbert Quain" el descarte de la influencia freudiana en el análisis de *The Secret Mirror*, la comedia de su personaje (OC, 627) o en el Prólogo a *La rosa profunda*: "(Por Musa debemos entender lo que los hebreos y Milton llamaron Espíritu y lo que nuestra triste mitología llama lo Subconsciente)" (*Obra poética - 1923-1976*, Alianza, 1981, 419). Por otro lado, el propio Freud aparece rescatado, siquiera irónicamente, cuando Borges se refiere a los que llama "consanguíneos del caos" (los que asumen la incoherencia en la defensa del estólido nacionalismo y el abominable nazismo): con ellos es tan innecesario el diálogo como el interés por la explicación de sus conductas: "[...] ¿no ha razonado Freud y no ha presentido Walt Whitman que los hombres gozan de poca información acerca de los móviles profundos de su conducta?" ("Anotación al 23 de agosto de 1944", OC, 727). Quizá funcione en Borges la anticipación de otro rechazo, también situado en el área de la retórica freudiana o de los sucesivos lectores de Freud; Borges rechazaría un tipo de heterogeneidad en el sujeto de la que él mismo no querría hacerse cargo: la presencia de otro fuera de la interioridad, del cual dependería el sujeto para predicarse y para predicar el mundo. Hablar *desde* la alteridad quizá fuera intolerable para Borges, que prefirió entregarse a la fascinación y al odio que le inspiraba la fatalidad del lenguaje. El sujeto borgeano, el "nunca ángel", el ineluctablemente "verbal", se entrega a la fruición del sueño: sueña con reinventar y recombinar las formas posibles de decir y decirse, sueña también con el silencio anterior y posterior a la cárcel de la palabra. De nuevo un eco del escepticismo mauthneriano: el ideal de una crítica del lenguaje que pudiera prescindir de la mediación del lenguaje. En Borges, el ideal de un silencio radiante, el arrebatado de una literatura que profetiza su mudez (Cfr. "La supersticiosa ética del lector"), en Mauthner, el ideal de un suicidio del lenguaje: "Ese sería verdaderamente el acto salvador, si la Crítica pudiera ser ejercida en el suicidio sosegadamente desesperanzado del pensamiento o del lenguaje, si la Crítica no hubiese de ser ejercida con palabras que poseen semejanza con la vida". (F. MAUTHNER, *Beitrag zur eine Kritik der Sprache*, vol I, citado en A. JANIK y S. TOULMIN, *op. cit.*, 164).

en el intersticio entre el individuo y la sociedad, sino en el origen mismo del sujeto. Un origen que es ya su consumación: no proceso, sino versión definitiva, prólogo y epílogo. El intersticio : sin mediación ni centro, la contradicción misma, la diferencia de los opuestos que se niegan entre sí y a sí mismos, en la permanente posibilidad de enfrentamientos reordenados.

Intersticio en el interior de un sujeto que, paradójicamente, se proyecta hacia el otro, el lenguaje, y hacia los otros, los demás, para corroborar mediante símbolos esa diferencia interior que lo constituye. Para erigir a Valéry como símbolo, Borges necesita a Whitman. Y si en un momento dado declara estratégicamente su preferencia por el uno, la maniobra puede ser la inversa, la exaltación del opuesto. No es infrecuente la admiración de Borges hacia Whitman, capaz de "desdoblarse en el Whitman eterno, en ese amigo que es un viejo poeta americano de mil ochocientos tantos y también su leyenda y también cada uno de nosotros y también la felicidad" (*OC*, 253). Valéry *versus* Whitman = la diferencia = Borges. Por un lado, vocación de felicidad, nostalgia de un cuerpo que pueda entregarse al goce y decirlo; por el otro, rigor excluyente del pensamiento incorpóreo. Contemplación anhelosa de lo nunca poseído, y también dolorosa fruición de negarlo. Pasión de la diferencia. El negativismo es la garantía para no caer en componendas candorosas. Los "consuelos secretos" de la metafísica son apenas un momento de la contradicción, la aspiración a ser lo uno contra lo otro, simultáneamente. La ética y la estética borgeanas no desechan los alivios transitorios, pero sí el reposo definitivo, la posibilidad de una totalidad de sentidos e intelecto, la trampa verbal de una metáfora organicista que afirmara la existencia de un cuerpo sensible a partir del cual ideas y conceptos se cristalizaran y adquirieran volumen. El sujeto, sustrato de la contradicción, no querrá diluirla ni arrellanarse en una metafísica vitalista a la D.H. Lawrence. Tomar "en serio" la metafísica borgeana como un acceso al "conocimiento" es tan poco serio como descartarla viendo en ella una travesura intelectual. La crítica cayó no pocas veces en esas trampas, que el propio Borges anticipó extremando sus paradojas. Los nostálgicos "goce y sufrimientos carnales" están en Borges en los desgarramientos de los contrarios que se reclaman, se traicionan. "Tema del traidor y del héroe": título que puede ser epítome de todos sus textos. En uno de ellos, el cuento

sorprendentemente arliano "El indigno" (*El informe de Brodie*), el personaje cuenta cómo por celos (y en el fondo por exasperante necesidad de él) denuncia a la policía al amigo-rival que le propuso participar en un robo. Durante la confesión, el narrador reflexiona: "La amistad no es menos misteriosa que el amor o que cualquiera de las otras facetas de esta confusión que es la vida. He sospechado que la única cosa sin misterio es la felicidad, porque se justifica por sí sola". (*OC*, 1031) Esa autonomía de la felicidad sólo es perceptible en la competencia de los rivales que no pueden definirla ni alcanzarla: pugna, conflicto. Traición y felicidad, términos casi ubicuos en Borges.

Primeros versos de *Fervor de Buenos Aires*, primer libro de Borges.

Las calles de Buenos Aires  
ya son la entraña de mi alma.

*Ya*: desde el principio y para siempre. Las calles de la ciudad, vías, aperturas, intersticio en el sujeto, vacío entre las márgenes desde las cuales se acosan los rivales. Entraña, cuerpo, lugar oculto de la carne anhelosa, "desgarrada e impar"; alma, espacio de la fabulación del que ama la ciudad como lo descubierto y lo inventado. La ciudad que es real "como una leyenda o un verso", real como lo irreal o como la poesía que dice lo uno y lo otro al mismo tiempo, en una poli-valencia de contradicciones. Fascinación y abundancia de la ambigüedad poética, pero también pobreza ante esa otra riqueza de Buenos Aires que, como la felicidad, es imposible de justificar con palabras. El "fervor de Buenos Aires", cambia de objeto, se contradice. De pronto, el arrebatado del poema; en seguida, asombro ante lo que está en una realidad que no es leyenda ni verso: no es palabra. Se reabre el intersticio, la diferencia aparece. Las calles son muchas veces testimonio del alma. Son porque son *dichas*. Son *versos*: sentidos, entrecruzamientos, modos de ser del sujeto.

Hacia los cuatro puntos cardinales  
se han desplegado como banderas las calles;  
ojalá en mis versos enhiestos  
vuelen esas banderas.  
(*"Las calles"*, *FBA*<sup>1</sup>)

Pero la poesía puede retroceder ante el objeto contemplado y los versos se avienen a declarar con resignación la presencia de lo que existe

más allá de ellos y por cuenta propia. Los "versos enhiestos" se vuelven "vanilocuencia":

la ciudad está en mí como un poema  
que aún no he logrado detener en palabras.  
(*"Vanilocuencia"*, *FBA*<sup>1</sup>; en *FBA*<sup>2</sup> desaparece el "aún".)

¿Qué es, ahora, el poema? Pura tensión hacia lo que no se deja decir. Testimonio no ya del que habla, sino de un referente ajeno a aquello que pretenda crearlo: el lenguaje. La poesía se vuelve así contradicción: literalmente, dicción de lo indecible.

A un lado la excepción de algunos versos;  
al otro, arrinconándolos,  
la vida se adelanta sobre el tiempo,  
como terror  
que usurpa  
toda el alma.  
(*"Vanilocuencia"*, *FBA*<sup>1</sup>)

Realidad compleja, o suma compleja de realidades. Sujeto y objeto se enfrentan: el uno quiere poseer al otro y el antagonismo es milagroso porque no suprime la necesidad que cada rival siente del otro.<sup>8</sup> La calle de los arrabales porteños es real como un objeto irreductible, pero es el poema mismo el que regala al objeto esa autonomía inexpugnable. La calle es real como lo inabordable, real como la pura actividad del sujeto. Realidades inmediatas y remotas a la vez:

lo cierto es que la sentí lejanamente cercana  
como recuerdo que si parece llegar cansado desde lejos  
es porque viene de la hondura del alma.  
Íntimo y entrañable  
era el milagro de la calle clara.  
(*"Calle desconocida"*, *FBA*<sup>1</sup>)

<sup>8</sup> "La intimidad entre mundo y cosa no es una fusión donde ambos se pierden. Sólo reina intimidad donde lo que es íntimo, mundo y cosa, deviene pura distinción y permanece distinto. [...] La intimidad de mundo y cosa reside en el entre-medio, reside en el *Unter-Schied*, en la Diferencia." MARTIN HEIDEGGER. *Del camino al habla*, trad. esp. de Yves Zimmermann, Barcelona, Odós, 1987, 22.

El cuerpo/entraña transita ante el objeto, lo proyecta fuera de sí, lo declara inatrapable; el alma fabula, contra-dice: lejos es cerca, lo desconocido es lo que no surge por sí solo, es lo que adviene en el intersticio que es el sujeto: *viene* desde la diferencia entre el encontrar lo que ya existe y la invención de lo que todavía no existía. Descubrir = recordar.

En su primer libro, Borges *ya* narra el memorial de su contradicción, y su historia de lo "íntimo" y lo "entrañable" es *la* historia. El sujeto recuerda, *se recuerda*: despierta y rememora a otros para reconstruir en ellos su contra-dicción. Borges hace pelear a Mauthner y a Nietzsche. En el primero le entusiasma la idea de que sólo al hombre, "previsor e histórico" le ha sido concedida la "atribución de único habitante del tiempo" a diferencia de otros animales que están en la pura actualidad o eternidad, fuera del tiempo (*OC*, 199, 278). En el segundo exalta con sorna el "método heroico" elegido para imaginar la inmortalidad y a unos hombres capaces de aguantarla: la abominable repetición, el eterno retorno. Nietzsche

desenterró la intolerable hipótesis griega de la repetición y procuró educir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo. Buscó la idea más horrible del universo y la propuso a la delectación de los hombres. El optimista flojo suele imaginar que es nietscheano; Nietzsche lo enfrenta con los círculos del eterno regreso y lo escupe así de su boca. (*Historia de la Eternidad*, *OC*, 389).

Nietzsche y Mauthner pelean. El uno sostiene que es absurdo desear felicidades, cuando el secreto es "vivir de modo que queramos volver a vivir, y así por toda la eternidad". El otro contesta que macular la tesis del eterno retorno con una sombra de decisión voluntaria es absurdo, puesto que niega la tesis y supone que las cosas podrían ocurrir de otro modo. Nietzsche y Mauthner, alternativas excluyentes, como "otros tantos necesarios momentos de la historia mundial, obra de las agitaciones atómicas", *OC*, 389).

Nietzsche/Mauthner, Valéry/Whitman: para Borges, su historia es la historia de las contradicciones. Para percibirse, tiene que inventar mirando hacia atrás, hacia adelante, "crear a sus precursores". Tiene que desquiciar las cosas del presente, volverlas recuerdo. *Things presents*

*are judged by things past*:<sup>9</sup> el viejo proverbio inglés funciona irónicamente aplicado a las prácticas borgeanas. Reverenciar la tradición es rearmarla: recordarla "de otro modo". El "método heroico" del eterno retorno reúne el goce de la omnipotencia y la fruición de lo ficcional en quien lo practica. El recuerdo es construcción permanente: inclusive, o sobre todo, cuando se lo declara "imposible":

... el tango crea un turbio  
 Pasado irreal que de algún modo es cierto,  
 El recuerdo imposible de haber muerto  
 Peleando, en una esquina del suburbio.<sup>10</sup>

Recuerdo de voces peleadoras, de cuerpos enfrentados en duelos que las armas hienden, penetran: poseen. (Hay en Borges otro "recuerdo imposible" exento del goce agresor que se convierte en un olvido simbólico de otro cuerpo: el de la mujer omnipresente, anhelada, inaccesible, impenetrable. Recuérdese el patético final de la máscara de Borges que es el narrador de "El aleph": "Nuestra mente es porosa para el olvido, yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz". (OC, 628).

Para ver y verse como recuerdo, Borges no se limita al "delicado crepúsculo" europeo ni al esplendor mesiánico de Whitman. Elige aquí cerca a sus precursores en la contradicción. En *Evaristo Carriego* fabrica la taimada versión de los orígenes de su *Fervor*. En otro texto a látere de *Fervor*, *El tamaño de mi esperanza* (1926) invierte el sentido y va hacia atrás. Y corrobora en otros argentinos los conflictos -eso sí, mal asumidos: si a algo no renuncia Borges es a su omnipotencia-, las contradicciones que lo constituyen a él mismo: cuerpo/mente, vitalismo/pensamiento. Desde el primer ensayo de *El tamaño de mi esperanza*, dedica el libro a los criollos:

A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta se sienten

<sup>9</sup> Recogido por William Hazlitt en *English proverbs and proverbial phrases*, Londres, Reeves and Turner, 1907.

<sup>10</sup> "El tango", en *El otro, el mismo*, OC, 889. Cfr.: "Tal vez sea esa: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y del honor". (Historia del tango", en *Evaristo Carriego*, OC, 162).

vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es ésta, de nostálgicos de lo lejano y ajeno: ellos son los *gringos* de veras, autoríceo o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma.

(TE, 5)

Esta pendenciera voluntad de criollismo es demasiado vistosa: quiere dejar en claro que la necesidad de recordar (allá, en Europa y Norteamérica; aquí, en nuestro pasado sentido como cercanísimo) no es resentimiento ante lo que no se ha tenido o ya no se tiene, pero sí es exasperación ante la pereza que obliga a elegir sólo uno de los contrarios en lucha permanente: vitalismo/pensamiento. ¿Elegir? Para el joven Borges, la elección ni siquiera se planteó a algunos de sus antepasados en el criollismo: los que se entregaron al vitalismo, los que desde su corporeidad sanguínea menospreciaron -o hicieron ver como menospreciable anemia- los refinamientos del pensamiento. "Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga." No hay en el pasado argentino hombres-figuras emblemáticas a quienes el joven Borges pueda ver como dignos arquetipos de los opuestos: como compadres rivales enfrentados en un duelo. En todo caso, ese joven Borges que aspira a una grandiosa "realidad pensada" y que a la vez añora la exuberancia corporal, sólo encuentra detestables (pero también envidiados: admirados con rabia) arquetipos en una sola de las márgenes del duelo: el vitalismo irreflexivo. Juan Manuel de Rosas: "Nuestro mayor varón sigue siendo don Juan Manuel: gran ejemplar de la fortaleza del individuo, gran certidumbre de saberse vivir, pero incapaz de erigir algo espiritual, y tiranizado al fin más que nadie por su propia tiranía y su oficinismo" (TE, 8).

¿Y qué, a quién frente a Rosas? Ni siquiera Sarmiento, "norteamericanizado indio bravo" que "nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella" (TE, 6).

¿Dónde está el criollo "que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte?", se pregunta el joven Borges, añorando esas honduras del pensamiento con el tono agresivo de los compadres duelistas: "A ver si alguien me ayuda a buscarlo". Por un lado, oblicua censura a su propio *Fervor* ("Buenos Aires, pese a los millones de destinos que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras

algún símbolo no lo pueble" *TE*, 144. Por el otro lado, el recomienzo: proyección de su pendenciero criollismo hacia afuera, hacia los otros de Europa y Norteamérica. El joven Borges quiere que el conflicto entre el vivir y el pensar esté en todas partes, en todo tiempo. En *El tamaño de mi esperanza* rescata un libro que le parece "milagroso" en el sentido en que él entiende la palabra: lo que no puede reducirse a un maniqueísmo mutilador, lo que es felicidad del cuerpo y del pensamiento. El *Fausto* de Estanislao del Campo: "a mi entender la mejor [poesía] que ha producido nuestra América". La belleza está presente en los versos del *Fausto* criollo como en los objetos poderosamente presentes por sí solos, sin mediaciones verbales. Belleza=felicidad que proyecta el poema y su condición de criollo (inventada por el propio Estanislao del Campo y su lector Borges) a la dimensión universal. Eso, para el Borges de la década del veinte, es una manera de decir lo contrario: hay que acriollar lo universal.<sup>11</sup> Lo universal es intersticio: es la hendidura de la diferencia que enfrenta a los opuestos y los hace enamorarse el uno del otro. Los paisanos del *Fausto* criollo cuentan una historia "del otro lado del mundo, la misma que contó el 'genial compadrito' Cristobal Marlowe". Del campo y Marlowe intercambian sus lugares y sus tiempos, entrecruzan sus vidas. Por un instante refulge la confluencia que Borges les niega a los contrarios en que piensa y vive. Confluencia que ahonda y marca la diferencia: para reunir a Estanislao del Campo y a Cristóbal Marlowe, Borges los sintió contrarios: lejanos e inmediatos a la vez.

Placer de imaginar el placer *casi* corporal del joven Borges en su pasión de la diferencia, del intersticio que no puede traspasarse, colmarse.

ENRIQUE PEZZONI

Instituto de Filología y Literaturas  
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

<sup>11</sup> Dos trabajos excelentes sobre estas formas de proyección en Borges: Ana María Barrenechea, "De la diversa entonación (sudamericana) de algunas metáforas (universales)", *Espacios* (octubre-noviembre de 1987), 2-7; "Borges entre la eternidad y la historia", trabajo leído en el Congreso Internacional sobre Borges organizado por las Universidades Autónoma y Complutense de Madrid, el 6 de noviembre de 1987; en prensa para las Actas del Congreso.



## BIBLIOGRAFÍA

Esta bibliografía, como todos los ejemplares de su género, es una bibliografía *casi* completa. Se han incluido en ella todos los artículos, notas, reseñas y traducciones de las que pudimos tener noticias. El criterio de ordenamiento es suficientemente claro como para no necesitar mayores precisiones. Se consideraron reseñas aquellas notas referidas exclusivamente a un libro (y no aquellas que hablan del autor a partir de un libro) y en general sin título. Cuando un artículo o nota tiene doble referencia, se le da entrada por la primera fecha de publicación. Las traducciones están separadas sólo por idiomas y ordenadas cronológicamente. Hemos preferido prescindir de una clasificación por géneros para no sobrecargar la numeración y para evitar la proliferación de apartados. Cada entrada debe leerse anteponiendo el número del rubro correspondiente, tal como puede verse en la lista de artículos recopilados en I.4.

### I. LIBROS

1. ALBERTO SALAS. *El llamado*. Edición y estudio preliminar de Enrique Pezzoni. Buenos Aires, Huemul, 1966.
2. ADOLFO BIOY CASARES. *Adversos milagros*. Antología y estudio preliminar de Enrique Pezzoni. Caracas Monte Avila, 1969.
3. ALBERTO GIRRI. *Antología temática*. Antología y estudio preliminar de Enrique Pezzoni. Buenos Aires, Sudamericana, 1979.
4. *El texto y sus voces*. Buenos Aires. Sudamericana, 1987. Recopilación de I.2., I.3., II.1., II.2., II.4., II.18., II.23., II.28., II.34., II.35., II.36., II.39., II.42., II.43., II.45., II.46., II.47., III.6., III.8., III.9., III.14., III.17., III.18.

## II. ARTÍCULOS Y NOTAS

1. "Una novela y su público: *La romana*", *Sur*, 199 (Buenos Aires, mayo 1951). Recopilado en I.4.
2. "Aproximación al último libro de Borges", *Sur*, 217-218 (Buenos Aires, noviembre-diciembre 1952). Recopilado en I.4.
3. "Poemas de John Donne", *Sur*, 226 (Buenos Aires, enero-febrero 1954).
4. "*Giulio Cesare* en el Odeón", *Sur*, 229, (Buenos Aires, julio-agosto 1954). Recopilado en I.4.
5. "Dos películas sobre dos novelas", *Sur*, 236 (Buenos Aires, septiembre-octubre 1955).
6. "El cine al día", *Sur*, 239 (Buenos Aires, marzo-abril 1956).
7. "El globo rojo (Festival de cine francés)" y "Un caso de honra", *Sur*, 242 (Buenos Aires, septiembre-octubre 1956).
8. "Las puertas del infierno", *Sur*, 246 (Buenos Aires, mayo-junio 1957).
9. "La idea de la palabra en el *Cancionero* de Miguel de Unamuno", *Cursos y Conferencias*, LIII; 282-283 (Buenos Aires, septiembre-diciembre 1958).
10. "El caso *Lolita* de Vladimir Nabokov", *Sur*, 260 (Buenos Aires, septiembre-octubre 1959).
11. "Literatura y realidad", en *Argentina 1930-1960*. Buenos Aires, *Sur*, 1961.
12. "Poesía y silencio", *Papeles de Son Armadans*, CXIII (Madrid-Palma de Mallorca, agosto 1965).
13. "Misión de la poesía", *La Nación* (Buenos Aires, 17 de enero de 1968).
14. "Negros, hippies, racionalismo", *Sur*, 311 (Buenos Aires, marzo-abril 1968).
15. "El año pasado en Marianske Lazne", *Sur*, 311 (Buenos Aires,

marzo-abril 1968).

16. "La literatura se llama Manuela", *Sur*, 311 (Buenos Aires, marzo-abril 1968).

17. "La revolución heterodoxa: ¿una previsión del marxismo?", *Sur*, 312 (Buenos Aires, mayo-junio 1968).

18. "Octavio Paz: poemas autónomos", *Los libros*, 1 (Buenos Aires, julio 1969). Recopilado en I.4.

19. "Octavio Paz, la pregunta incesante", *La Nación* (Buenos Aires, 28 de diciembre de 1969).

20. Artículos sobre José Bianco, Adolfo Bioy Casares, Victoria Ocampo, Silvina Ocampo, Alberto Girri, en *Enciclopedia de la literatura argentina*, R. Yahni y P. Orgambide comp., Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

21. "Octavio Paz: el deseo es una pregunta", *Panorama*, VIII, 174 (Buenos Aires, agosto 1970).

22. "Literatura y realidad en la Argentina actual", *Humboldt*, XI, 4 (Hamburgo, 1970).

23. "Transgresión y normalización en la literatura argentina contemporánea", *Revista de Occidente*, 100 (Madrid, julio 1971). Recopilado en I.4. Un fragmento fue publicado en *La Nación* (Buenos Aires, 13 de julio de 1986) como anticipo de I.4.

24. "Tres obras singulares", *Clarín* (Buenos Aires, 27 de diciembre de 1973).

25. "El oficio de traducir", *La Opinión* (Buenos Aires, 21 de septiembre de 1975).

26. "La literatura argentina en 1975", *Redacción*, III, 34 (Buenos Aires, diciembre de 1975).

27. "Las vanidades de la Feria de Francfort", *Redacción*, IV, 36, (Buenos Aires, febrero 1976).

28. "Malraux: el gran traductor", *Sur*, 340 (Buenos Aires, enero-junio 1977). Recopilado en I.4.

29. "La nostalgia del orden", *La Nación* (Buenos Aires, 21 de agosto de 1977).
30. "Sobre la poética de Alberto Girri", *Zona Franca*, IIIa. época, 7 (Caracas, mayo-junio 1978).
31. "¿Por qué Barthes?", *La Nación* (Buenos Aires, 14 de enero de 1979).
32. "Distraída del mal" (sobre Victoria Ocampo), *La Prensa* (Buenos Aires, 8 de abril de 1979).
33. "Homenaje a Raimundo Lida", *La Opinión* (Buenos Aires, 1º de julio de 1979).
34. "Eduardo Wilde: lo natural como distancia" en *La Argentina del Ochenta al Centenario*, G. Ferrari y E. Gallo comp., Buenos Aires, Sudamericana, 1980. Recopilado en I.4.
35. "Cortázar: una relectura de sí mismo", *Clarín* (Buenos Aires, 7 de mayo de 1981). Recopilado en I.4.
36. "Truman Capote: el espejo negro", *Clarín* (Buenos Aires, 16 de julio de 1981). También en *Revista de la Universidad de México*.
37. "La metáfora y la memoria" (Sobre *La cifra*, de J.L. Borges), *Clarín* (Buenos Aires, 28 de enero de 1982).
38. "El foro de los derechos" (Sobre la Feria de Francfort), *Clarín*, (Buenos Aires, 15 de abril de 1982).
39. "Borges: la revuelta sigilosa", *Revista de la Universidad de México*, XXXVIII, 12 (México, abril 1982). Recopilado en I.4.
40. Sobre la crítica literaria. *Capítulo*, 140; serie *Historia de la literatura argentina contemporánea*, Buenos Aires, CEAL, 1982. Incluido en el tomo *Encuesta a literatura argentina contemporánea*, Buenos Aires, CEAL. s./f.
41. "Silvina Ocampo: la nostalgia del orden", *Sitio*, 1 (Buenos Aires, 1981). Aparece también como prólogo a Silvina Ocampo. *La Furia y otros cuentos*. Madrid, Alianza, 1982.
42. "Felisberto Hernández: parábola del desquite", *Escritura*, VII, 13-14. (Caracas, enero-diciembre 1982). Recopilado en I.4.

43. "Mito y poesía en Enrique Molina", *Sur*, 350-351 (Buenos Aires, enero-diciembre 1982). También en *Revista Iberoamericana*, número especial dedicado a la literatura argentina de los últimos cuarenta años, Sylvia Molloy comp., XLIX, 125 (Pittsburgh, octubre-diciembre 1983). Recopilado en I.4.
44. "El habla de los porteños" (En colaboración con María Luisa Freyre) en *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*, J.L. Romero y L.A. Romero comp., Buenos Aires, abril, 1983.
45. "Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt", en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, I. Lerner y L. Schwartz Lerner comp., Madrid, Castalia, 1984. Recopilado en I.4.
46. "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social", estudio preliminar a *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*. Buenos Aires, Celtia, 1984. Recopilado en I.4.
47. "*Fervor de Buenos Aires*: autobiografía y autorretrato", *Filología*, XX, 2 (Buenos Aires, julio-diciembre 1985). Recopilado en I.4.
48. "Bianco: todas las fruiciones", *Vuelta Sudamericana*, I, 1 (Buenos Aires, agosto 1986).
49. "Tamara Kamenszain, cuerpo, deseo, poesía", *Clarín* (Buenos Aires, 2 de octubre de 1986).
50. "*Fervor de Buenos Aires*: vaciamiento y saturación", *Vuelta Sudamericana*, I, 4 (Buenos Aires, noviembre 1986).
51. "Imagen de Ana María Barrenechea" en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Ministerio de Educación y Justicia, 1987.
52. "Borges o la contradicción" (en el marco del foro de Literatura contemporánea), selección e introducciones de María Copani, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1988).
53. "Miguel Cané, Lucio V. López: las estrategias del recuerdo" (Fragmento) *Babel*, 13 (Buenos Aires, diciembre 1989). El artículo completo se publicará en la *Historia de la Literatura Argentina: La gran aldea, de la invasión al '90 (1880-1890)* (tomo 5), David Viñas dir., Buenos Aires, Contrapunto, en prensa.
54. "El recuerdo de las cosas presentes" (3ro. de sus artículos sobre

*Fervor de Buenos Aires*, incluido en este vol. de *Filología*; para los dos primeros cfr. II, 47 y 50).

55. "Cómo leer a Vallejo" (Fragmentos de las conferencias dictadas en el Centro Cultural Ricardo Rojas en 1989. Compaginación de Juan Carlos Martini Real), *Babel*, IV, 22 (Buenos Aires, marzo 1991), 29-30.

### III. RESEÑAS

1. Sobre Herbert Read. *Arte y crisis*, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 3a. época, III, 4 (Buenos Aires, 1945).

2. Sobre Gotthold Ephraim Lessing. *Teorías dramáticas y Oratoria sagrada alemana alemana a través de cinco siglos*. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 3a. época, III, 6 (Buenos Aires, 1946).

3. Sobre Enrique Anderson Imbert. *Ensayos*, *Sur*, 163 (Buenos Aires, mayo de 1948).

4. Sobre Enrique Anderson Imbert. *Ibsen y su tiempo*, *Realidad*, II, 8 (Buenos Aires, marzo-abril 1948).

5. Sobre Pedro Salinas. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, *Filología*, I, 1 (Buenos Aires, mayo-agosto 1949).

6. Sobre Henry James. *El sitio de Londres. Los papeles de Aspern*. *Sur*, 192-194 (Buenos Aires, octubre-diciembre 1950). Recopilado en I.4.

7. Sobre Henry James. *La lección del maestro y otros cuentos*, *Sur*, 192-194 (Buenos Aires, octubre-diciembre 1950).

8. "Rosa Chacel : una cábala de Dios", *Buenos Aires Literaria*, 8 (Buenos Aires, mayo de 1953). Recopilado en I.4.

9. Sobre Victoria Ocampo. *Testimonios*, 5a. serie. *Sur*, 252 (Buenos Aires, mayo-junio 1958). Recopilado en I.4.

10. "Francisco Ayala: la novela de la responsabilidad" (Sobre *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*), *Sur*, 284 (Buenos Aires, septiembre-octubre 1963).

11. Sobre Thomas Sebeok. *Style in language*, *Filología*. IX (Buenos Aires, 1963).

12. Sobre Darío Cantón. *La saga del peronismo*, *Sur*, 294 (Buenos

Aires, mayo-junio 1965).

13. Sobre René Palacios More. *La feria nocturna*, *Sur*, 294 (Buenos Aires, mayo-junio 1965).

14. "Alejandra Pizarnik: la poesía como destino" (Sobre *Los trabajos y las noches*), *Sur*, 297 (Buenos Aires, noviembre-diciembre 1965). Recopilado en I.4.

15. Sobre Adolfo Bioy Casares. *Diario de la guerra del cerdo*, *Los libros*, 7 (Buenos Aires, febrero 1970).

16. "La invención del principio" (sobre Miguel Angel Bustos. *El Himalaya o la moral de los pájaros*), *Panorama*, 185 (Buenos Aires, noviembre 1970).

17. "*Blanco*: la respuesta al deseo" (Sobre Octavio Paz. *Blanco*), *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, 78 (Pittsburgh, enero-marzo 1972). Recopilado en I.4.

18. "Releer una época" (Sobre E.M. Forster y Jean Rhys), *Clarín* (Buenos Aires, 17 de octubre de 1981). Republicado con el título "Dos modelos literarios", *Revista de la Universidad de México*, XXXVIII, 14 (México, junio 1982). Recopilado en I.4.

#### IV. DIÁLOGOS, ENCUESTAS, ENTREVISTAS

1. "Pezzoni: el oficio de ser lector" (entrevista), *Mercado* (Buenos Aires, 15 de julio de 1976).

2. "El oficio de traducir" (encuesta), *Sur*, 338-339 (Buenos Aires, enero-diciembre 1976).

3. "El fértil diálogo con el libro" (entrevista), *La Opinión* (Buenos Aires marzo de 1977).

4. "La poesía: una categoría existencial" (diálogo con Alberto Girri), *La Nación* (Buenos Aires, 18 de septiembre de 1977).

5. "Enrique Pezzoni: 'un equilibrio cuidadoso y esperanzado'" (entrevista de D. Gaimaro), *La Prensa* (Buenos Aires, 4 de junio de 1978).

6. "Encuesta a la crítica", *Clarín* (Buenos Aires, 20 de septiembre de 1979).

7. "El poeta en su crítico" (diálogo con Alberto Girri), *Scandalar*, III, 4 (Nueva York, octubre-diciembre 1980).
8. "Encuesta a la crítica", *Clarín* (Buenos Aires, 30 de abril de 1981).
9. "Encuesta a la literatura argentina contemporánea"... "Enrique Pezzoni", *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, núm. 130, 1982. Reproducida con el título: "Crítica de la crítica. Entrevista a Enrique Pezzoni", *Babel*, IV, 22 (Buenos Aires, marzo de 1991).
10. "Enrique Pezzoni, de Sudamericana" (Entrevista de R. Barbich), *Convicción* (Buenos Aires, 14 de noviembre de 1982).
11. "Enrique Pezzoni: más allá de la crítica, desde la crítica" (entrevista de A. Roffo), *Tiempo Argentino* (Buenos Aires, 20 de febrero de 1983).
12. "Debate" (diálogo con Enrique Pezzoni y Ramón Alcalde sobre sus traducciones de la última página del *Ulises*, de Joyce), *Sitio*, 2 (Buenos Aires, s./f.).
13. "Seducir por el candor: Enrique Pezzoni" (entrevista de G. Casares), *Tiempo Argentino* (Buenos Aires, 8 de octubre de 1984).
14. "La lectura como un acto pasional" (entrevista de J. Halperín), *Clarín* (Buenos Aires, 3 de marzo de 1985).
15. "Sobre la traducción", *La Opinión* (Buenos Aires, 21 de septiembre de 1985), reproducida en *Babel*, IV, 22 (Buenos Aires, marzo de 1991).
16. "Enrique Pezzoni" (entrevista), *La Razón* (Buenos Aires, 3 de agosto de 1986).
17. "Un crítico ante el texto y sus voces" (entrevista de S. Turbay), *La Prensa* (Buenos Aires, 7 de diciembre de 1986).
18. "Entre el riesgo y las limitaciones" (entrevista sobre editoriales, mercado, estado de la literatura), *Clarín* (Buenos Aires, 18 de noviembre de 1987).
19. "Encuesta a la crítica", *Espacios*, 8-9 (Buenos Aires, noviembre-diciembre, 1990).



## V. TRADUCCIONES

## A. DEL FRANCÉS

1. DENIS DE ROUGEMONT, "Prototipo T. E.L.", *Sur*, 173 (Buenos Aires, marzo 1949).
2. PAUL BÉNICHOU, "Mallarmé ante el público", *Sur*, 173 (Buenos Aires, marzo 1949).
3. LANZA DEL VASTO, *Peregrinación a las fuentes*, Buenos Aires, Sur, 1950.
4. JULIEN GREEN, *Medianoche*, Buenos Aires, Sur, 1954.
5. LANZA DEL VASTO, *Comentario del Evangelio*, Buenos Aires, Sur, 1955.
6. DENIS DE ROUGEMONT, "Las libertades que podemos perder", *Sur*, 238 (Buenos Aires, febrero 1956).
7. GUY SILVESTRE, "¿Qué es la literatura canadiense en francés?", *Sur*, 240, número especial dedicado a las Letras canadienses (Buenos Aires, mayo-junio 1956).
8. ANNE HÉBERT, "La casa de la explanada", *Sur*, 240 (Buenos Aires, mayo-junio 1956).
9. LANZA DEL VASTO, *Principios y pretextos del retorno a la evidencia*, Buenos Aires, Sur, 1958.
10. MICHEL BUTOR, "Individuo y grupo en la novela", *Sur*, 283 (Buenos Aires, julio-agosto 1963).
11. ROGER CAILLOIS, *La poética de St. John Perse*, Buenos Aires, Sur, 1964.
12. ROGER CAILLOIS, "Soles inscritos", *Sur*, 298-299 (Buenos Aires, enero-abril 1966). En colaboración con Victoria Ocampo.
13. VIOLETTE LEDUC, *La mujer del zorrillo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
14. JEAN MARIE DOMENACH, "La gran vida legendaria", *Sur*, 311 (Buenos

Aires, marzo-abril 1968).

15. André Malraux, "Antimemorias", *Sur*, 311 (Buenos Aires, marzo-abril 1968).

16. ANDRÉ COYNÉ, "La condenada curiosidad de Henri Michaux", *Sur*, 313 (Buenos Aires, julio-agosto 1968).

17. ANDRÉ CLAIR, "Freud y el hecho de la violencia", *Sur*, 324, (Buenos Aires, mayo-junio 1970).

18. ANDRÉ MALRAUX, *Antimemorias*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972.

19. ANDRÉ MALRAUX, *La hoguera de encinas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

20. TZVETAN TODOROV Y OSWALD DUCROT, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

21. HUBERT DE MONTHEILET, *Asesinato en la Feria de Francfort*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

22. TZVETAN TODOROV, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Avila, 1977.

## B. Del inglés

1. SIR WINSTON CHURCHIL, "T.E. Lawrence", *Sur*, 235 (Buenos Aires, julio-agosto 1955).

2. EDWARD M. FORSTER, "El troquel de T.E. Lawrence", *Sur*, 235 (Buenos Aires, julio-agosto 1955).

3. CAROLINE GORDON, *Los hijos extraños*, Buenos Aires, Agora, 1955.

4. ETHEL WILSON, "La señora Golightly y la primera convención", *Sur*, 240, número especial dedicado a las Letras canadienses (Buenos Aires, mayo-junio 1956).

5. D.G. CREIGHTON, "Escritores canadienses de prosa inglesa. Historia y Ciencias Sociales", *Sur*, 240 (Buenos Aires, mayo-junio 1956).

6. LIONEL TRILLING, *La imaginación liberal*, Buenos Aires, Sudamericana, 1956.

7. Carl G. Jung, "La mente del hombre", *Sur*, 246, (Buenos Aires, mayo-junio 1957).
8. VLADIMIR NABOKOV, *Lolita*, Buenos Aires, Sur, 1959. Traducción firmada con el seudónimo Enrique Tejedor.
9. GRAHAM GREENE, *¿Puede prestarnos a su marido?*, Buenos Aires, Sudamericana, 1961.
10. TENESSEE WILLIAMS, "La expiación", *Sur*, 288 (Buenos Aires, mayo-junio 1964).
11. VLADIMIR NABOKOV, *La verdadera vida de Sebastian Knight*, Buenos Aires, Sur, 1965.
12. GRAHAM GREENE, *Los comediantes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
13. GRAHAM GREENE, *Un caso acabado*, Buenos Aires, Sur, 1967.
14. DIANA TRILLING, "Una ceremonia del doctor Leary", *Sur*, 311. (Buenos Aires, marzo-abril 1968).
15. ERNEST ANSERMET, "Debussy", *Sur*, 314 (Buenos Aires, septiembre-octubre 1968).
16. PETER HEYWORTH, "El viejo Klmsgor y el nuevo Bayreuth", *Sur*, 314 (Buenos Aires, septiembre-octubre 1968).
17. THOMAS MERTON, "Amor y necesidad", *Sur* 316-317 (Buenos Aires, enero-abril 1969).
18. GRAHAM GREENE, "El joven Dickens", *Sur* 319 (Buenos Aires, julio-agosto 1969).
19. DJUNA BARNES, *El bosque de la noche*, Caracas, Monte Davila, 1969.
20. Joven literatura norteamericana (Textos de Anaís Nin, Douglas Flaherty, James Bradford y otros). Número especial de (Buenos Aires, enero-abril 1970).
21. HERMAN MELVILLE, *Moby Dick*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes-Sudamericana, 1970.
22. GRAHAM GREENE, *Viajes con mi tía*, Buenos Aires, Sur, 1970.
23. GRAHAM GREENE, *El cónsul honorario*, Buenos Aires, Sur, 1970.

24. DJUNA BARNES, *Una noche entre los caballos*, Caracas, Monte Avila, 1973.
25. R.D. LAING, *Nudos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973. En colaboración con Edgardo Cozarinsky.
26. J.P. DONLEAVY, *Cuento de hadas en Nueva York*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
27. DAVID KAUFELT, *Seis meses con una mujer de cierta edad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
28. VLADIMIR NAVOKOV, *Mira los arlequines*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.
29. ANTHONY BURGUES, *Jesucristo o el juego del amor*, Buenos Aires, Sudamericana, 1978.
30. HERBERT READ, *La niña verde*, Buenos Aires, Minotauro, 1979.
31. GORE VIDAL, *Kalki*, Buenos Aires, Minotauro, 1979
32. THOMAS S. ELIOT, "Retrato de una dama", *La Opinión* (Buenos Aires, 23 de noviembre de 1980). Traducción y notas en colaboración con Alberto Girri.
33. "Poemas de T.S. Eliot", *Artinf*, 24 (Buenos Aires, noviembre-diciembre 1980). Traducción y notas en colaboración con Alberto Girri.
34. GRAHAM GREENE, *Vías de escape*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981.
35. TENESSEE WILLIAMS, *La expiación*, Sudamericana, 1981.
36. WILLIAM BURROUGHS, *Expreso Nova*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981.
37. THOMAS S. ELIOT, "Los hombres huecos", *Clarín* (Buenos Aires, 11 de febrero de 1982). Traducción y nota en colaboración con Alberto Girri.
38. "Molly", traducción de la última página de *Ulises*, de James Joyce, en Dossier "La traducción" (incluye también las versiones del mismo texto de Jorge Luis Borges y Ramón Alcalde), *Sitio*, 2 (Buenos Aires, s/f.).

39. Shakespeare, "Soneto 94", *Babel*, IV, 22 (Buenos Aires, marzo de 1991) 31.

### C. DEL ITALIANO

1. GUIDO PIOVENE, *La gaceta negra*, *Sur*, 176 (Buenos Aires, junio 1949), 177, 178, 179, 180, 182 y 187 (Buenos Aires, mayo 1950).

2. CARLO LEVI, *Cristo se detuvo en Eboli*, Buenos Aires, Losada, 1951.

3. BENEDETTO CROCE, *Ética y política*, Buenos Aires, Imán, 1952.

4. VICENZO CARDARELLI, "Silencio de la creación", *Sur*, 225, número dedicado a las Letras italianas (Buenos Aires, noviembre-diciembre 1953).

5. BENIAMINO DAL FABRO, "La música en Italia (1952)", *Sur*, 225 (Buenos Aires, noviembre-diciembre 1953).

6. GIANSIRO FERRATA, "Estética y crítica italianas de los últimos cincuenta años", *Sur*, 225 (Buenos Aires, noviembre-diciembre 1953).

7. CARLO EMILIO GADDA, "Imagen de Calvi", *Sur*, 225 (Buenos Aires, noviembre-diciembre 1953).

8. GENO PAMPALONI, "La literatura italiana. Panorama de 1953", *Sur*, 225 (Buenos Aires, noviembre-diciembre 1953).

9. GUIDO PIOVENE, "La guerra fría", *Sur*, 225 (Buenos Aires, noviembre-diciembre 1953).

10. SERGIO SOLMI, "Nietzsche y D'Annunzio", *Sur*, 225 (Buenos Aires, noviembre-diciembre 1953).

11. RICARDO BACCHELLI, "La verdad sobre el pavoroso caso del Mary Bonfield", *Sur*, 225 (Buenos Aires, noviembre-diciembre 1953).

12. LIBERO BIGIARETTI, "La hija del conductor de tranvías", *Sur*, 225 (Buenos Aires, noviembre-diciembre 1953).

13. GIOVANNI COMISSO, "Reposo en la colina", *Sur*, 225 (Buenos Aires, noviembre-diciembre 1953).

14. ALVARO CORRADO, "La yegua negra", *Sur*, 225 (Buenos Aires,

noviembre-diciembre 1953).

15. ALBERTO MORAVIA, "Luna de miel, sol de hiel", *Sur*, 225 (Buenos Aires, noviembre-diciembre 1953).

16. ELIO VITTORINI, "Historia de un hombre y su hijo que viajaban a pie por Sicilia", *Sur*, 225 (Buenos Aires, noviembre-diciembre 1953).

17. ALVARO CORRADO, "Casi una vida", *Sur*, 228 (Buenos Aires, mayo-junio 1954).

18. PIER PAOLO PASOLINI, *Teorema*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

JUAN DI NATALE

Universidad de Buenos Aires

## EL TESORO DE LA JUVENTUD

*Ana María me hizo sentar frente a ella en una sillita, se inclinó, cerró los párpados, se adormeció. De ese rostro de estatua salió una voz de yeso. Perdí la cabeza. ¿Quién contaba? ¿Qué contaba? ¿A quién? Mi madre estaba ausente: ni una sonrisa, ni un signo de convivencia, yo estaba en el exilio. Y además no reconocía su lenguaje. ¿De dónde extraía ella su seguridad? Al cabo de un instante lo comprendí: era el libro quien hablaba (...) J.P. Sartre, *Les mots**

Hacer hablar un libro no parece tarea fácil. Y mucho menos, delante de un chico. ¿Cómo evitar hacer morisquetas, modular la voz para dar a entender "no te asustes, estoy acá"? La fascinación que este recuerdo de Sartre evoca está ligada a la ficción, al cuento ("¿Quién contaba?"), a la asunción de una máscara que distorsiona y amplifica la voz. La impostación de un narrador constituye la primera señal de la ficción. El efecto en el pequeño Sartre es de ajenidad, extrañamiento, soledad ("yo estaba en el exilio"). La calma retornará con el descubrimiento de que es el libro quien habla, que es literatura lo que pasa.

A la escisión entre enunciado y enunciación que se postula como definitoria de la narración (White, 1981), la ficción contrapone una instancia de enunciación construida por el propio enunciado: "El locutor real, el autor, desaparece en la ficción misma, se dispersa en los roles de los personajes ficticios comprendidos en ella, en el rol del narrador. La ficción, por lo tanto, aunque mensaje, adquiere el estatuto de un objeto relativamente autónomo y provoca una 'concretización' por parte del destinatario". (Warning, 1979)

Una razón de que literatura y narración estén tan unidas en el imaginario infantil tiene que ver con este poder de la ficción de suspender el tiempo real y permitir al receptor abstraerse del entorno para participar imaginariamente del mundo representado (Jauss, 1978). Así caracterizada, la narración ficcional (en la que los rasgos enunciativos de la narración se potencian por la dimensión pragmática de la ficción) constituye un objeto privilegiado para la experiencia estética infantil: el lector sufre las peripecias del cuento, que lo alejan de los conflictos cotidianos, sin por ello perder de vista que se trata de un juego, que las cosas le pasan a otro y que es posible interrumpir el relato (porque es el libro quien habla) así como repetirlo, reeditando el placer del primer contacto.

Mientras algunos *shifters*, como "Había una vez", señalizan la entrada a la ficción, otros, como "y vivieron felices y comieron perdices" anuncian el fin del viaje y el retorno a la situación de enunciación real, por su carácter de apéndice convencional y su clara *función apelativa*: a nivel del significante, la rima llama la atención sobre la materialidad del lenguaje, atrayéndola hacia el presente de la enunciación; en el nivel del significado, el destino dichoso y bien alimentado que se depara a los personajes es signo del ademán sobreprotector que se añade, como un plus enunciativo, a las historias que los adultos cuentan a los chicos. Y es en ese plus enunciativo ("entonación en Voloshinov, "óno", "ethos" en Barthes) donde parece insinuarse la bifurcación de los senderos que llevan a la literatura por un lado y a lo infantil por otro. Ademán sobreprotector que impide crecer, condenando a la minoridad al género.

Ese plus enunciativo, que en los cuentos de hadas se limitaba a confirmar el carácter ficticio de la historia narrada y a instalar en la incipiente conciencia literaria infantil la noción de verosimilitud a través de la recurrencia, se fue extendiendo con el tiempo hasta dominar la casi totalidad de la literatura para chicos, transformando la sutil analogía que los cuentos escondían, su enseñanza connotada, en ejemplo desembozado y literal. De este modo, tironeada por la moral, la psicología, la pedagogía o el mercado, la literatura infantil terminó perdiendo el rumbo y desarraigándose de la serie literaria.

Exploremos las razones de ese desarraigo siguiendo dos pistas:



una involucra a la literatura infantil en el marco de la literatura de masas: la relación necesariamente asimétrica entre productores y receptores en la que se inscribe la cultura de masas se reproduce de un modo irreversible en la literatura infantil. La fuerte determinación a que es sometido por el receptor podría pensarse, entonces, como un rasgo que aleja al género infantil de la literatura alta. La segunda pista vincula la literatura infantil con lo pedagógico-didáctico y hace eje en la dimensión apelativa que la recorre, oscureciendo y hasta inhibiendo la función estética.

### EL PRÊT-À-PORTER

*Gente muda y gente grande, el pequeño y el gran Belt, el pequeño y el grande ABC, Pipino el Breve y Carlomago, David y Goliat, Gulliver y los Enanos; yo me planté en mis tres años, en la talla del Gnomo y de Pulgarcito, negándome a crecer más, para verme libre de distinciones como las del pequeño y el gran catecismo, para no verme entregado al llegar a un metro setenta y dos.*  
Gunther Grass, *El tambor de hojalata*.

-I-

Fijados sobre los muros de las calles isabelinas, los villanos y campesinos del siglo XVII encontraban impresos los acontecimientos de la jornada. *Broasides* se llamaban esas hojas en las que circulaba la información - *Bilderbogen* entre los alemanes- y eran distribuidas en la ciudad y en el campo por los buhoneros. Además de las noticias, este rudimentario antecedente del periódico contenía baladas que referían fragmentos de las epopeyas tradicionales. Estos textos llegaron a los niños directamente o por intermedio de las mujeres y terminaron convirtiéndose en clásicos de la literatura infantil.

Pensado para un público escasamente alfabetizado, el material de los *broasides* -las noticias por un lado, la ficción por el otro- se cruzó en estos impresos inaugurando una sociedad que, con escasas variantes, no ha perdido, a lo largo de los siglos, los lazos de su hermandad original. Esos vínculos son los que inscriben a la literatura infantil dentro de la serie de bienes simbólicos producidos por la cultura de

masas. Dentro de este encuadre, la literatura infantil parece condenada a minoridad perpetua entre las series literarias, en la medida en que se encuentra determinada a priori, más que cualquier otro género, por la representación que del destinatario tiene el emisor, representación en la que, casi sin excepción, el dato se desliza de lo biológico-psicológico a lo valorativo. Esta figuración rígida del destinatario emparenta a la literatura para niños con la literatura, específicamente con la novela sentimental por entregas, en un punto en que las coordenadas de "morfología social" y "norma estética"<sup>1</sup> se cruzan, reuniendo en la producción literaria estrategias y modos de representación propios de dos zonas sociales diferentes.

La clasificación por edades, propia del mercado infantil, es tan real y necesaria como riesgosa por lo sesgada. Por un lado tiene en cuenta lo que parecería ineludible: la adaptación del objeto a las competencias del receptor. Por otro, desdibuja en el chico cualquier rasgo individual para convertirlo en uno más de los muñecos uniformados que marcialmente caen de la cadena de montaje en la película *The wall*. Las etapas evolutivas descritas por la psicóloga han dado origen a una enorme masa de textos prefabricados, confeccionados en moldes fijos, que han hecho desaparecer virtualmente la mera posibilidad de alta costura literaria.

Ejercicio privilegiado de la producción cultural masiva, la adaptación ha dado lugar, en el terreno infantil, a polémicas entre especialistas, que probablemente ni la T.V. ni el cine, la historieta o el folletín han despertado. "Adaptar es hacer corresponder", dice Marc Soriano (1975) y pasa revista a las razones de orden jurídico, estético, moral, psicológico y pedagógico en las que se basan defensores y detractores de la adaptación. Los criterios rectores han ido variando con los tiempos: morales (desaparición del sexo, como de los genitales en las muñecas); comerciales (exigencias de formato de una colección); pedagógicos (adaptación a las capacidades de determinada edad); políticos (de control, a través de mecanismos de censura y propaganda;

<sup>1</sup>"Ante todo no debemos olvidar que para la relación entre la morfología social y la norma estética no sólo es importante la división de la sociedad en clases, es decir la estratificación vertical, sino también la división horizontal, por ejemplo las diferencias de edad, sexo o profesión" (Mukarovsky, 1977)

o democratizantes, acercando a los sectores sociales que entran en la escolaridad por primera generación, los textos que las capas medias y altas tradicionalmente conocen). Los criterios son bien disímiles, pero, en todo caso, su misma diversidad pondría de manifiesto la tensión que existe entre las competencias de un niño modélico, arquetípico, estadístico, y la representación que de ese niño y de sus demandas manejan el autor y -en un género mediado hasta el escándalo- el editor, el maestro, el bibliotecario, el librero, los padres y la crítica, si la hubiera. Y en ese tironeo, la escuela se lleva la parte del león. Pecado original del género, la función instrumental lucha por retenerlo fuera del centro celestial de la literatura "grande". Mientras que para esta, la universidad ha resultado un modo de legitimación sospechoso -al menos en tanto la institución se resistió a las vanguardias-, la incorporación de un texto infantil al currículum escolar es considerada por todo el circuito de producción como una valiosa medalla. El peso de la escuela es tal que muchos textos se construyen específicamente con el aula en la mira. Y aunque así no suceda, ningún autor ignora que hay pocos medios más eficaces para configurar un público que la institución escolar.

El encasillamiento de los lectores encuentra, por su parte, un correlato en ciertas marcas identificatorias del género, entre las cuales la repetición parece ser la más significativa y que vuelve a ligar estrechamente los productos de este mercado con la cultura de masas. Obediente a la tradición, el texto infantil suele reiterar o la estructura narrativa, o la construcción sintáctica, o el léxico, y lo hace recorriendo un repertorio no solo muy reducido sino rigurosamente codificado desde lugares tales como la normativa, la moral oficial o la enciclopedia infantil.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Sarlo (1985) señala como marca genérica de la novela sentimental los siguientes rasgos, que son asimilables al texto infantil: "fuerte y repetida estructura funcional", "tramas altamente redundantes", "número restringido de núcleos", "lenguaje de lo conocido", "lengua estandarizada", "repetición de clisés", "pocas diferenciaciones estilísticas". La analogía se corrobora con una observación posterior, según la cual, la lengua empleada en la novela sentimental no se distingue sustancialmente de los libros de lectura de los últimos años de la escuela primaria.

Pero la repetición parece instalada en todos los términos del circuito. No es necesario recordar la insistencia con que los chicos suelen leer o reclamar el mismo relato una y otra vez. "Para creerse la historia y para hacer que su apariencia optimista pase a formar parte de su experiencia del mundo, el niño necesita oírla muchas veces, (Bettelheim, 1988, 83).

Dejando al margen consideraciones psicoanalíticas, la compulsión a la repetición parece traducirse en la preferencia, por parte del público, de ciertas recetas. En este diálogo, el receptor operaría como una fuerza que, en caso de ser entendida como exigencia por parte de la producción, contribuiría a sostener al género infantil entre las series menores, periféricas, del sistema literario.

Un análisis de mercado de la literatura infantil realizado en Francia por los sociólogos Chamboredon y Fabiani intenta demostrar que en el anquilosamiento de este campo colaboran los padres pertenecientes a sectores "intelectuales" (es decir, los padres de los chicos que más fácilmente acceden a la lectura) en la medida en que transfieren a sus hijos sus propios libros de infancia y así desaceleran la circulación de textos nuevos. (Chamboredon).

Conservacionistas o reaccionarios, los intelectuales vernáculos suelen opinar que "en literatura infantil no hay nada". Frecuentemente no están enterados ni de los textos ni de los autores que han comenzado a editar en los últimos años. Una encuesta llevada a cabo entre alumnos de 1er. año del colegio Carlos Pellegrini muestra que el caudal de lecturas (mucho más alto que el de otros colegios con un público de igual o mayor poder adquisitivo) se reparte entre los dos o tres nombres estrella de la literatura infantil y la colección Robin Hood.

La misma afición por la repetición se registra, en parte, en relación con la imagen. Considerada habitualmente un código de fácil acceso en los sectores menos "ilustrados", la ilustración funciona como atributo superprivilegiado en el circuito de difusión masiva. Si ilustrar es tan pronto adornar como echar luz, una primera huella de la ilustración se ocultaría en los antecedentes de la literatura de masas. El texto bíblico inició su carrera hacia la popularidad cuando empezó a ilustrarse. Un sector ilustrado echó luz sobre las Escrituras desde el dibujo. Era necesario que el otro sector, el de los pobres, el de los menores, pudiera arrimarse a la palabra divina. Así los ilustradores pasan a convertirse en

figuras claves de la adaptación. Más aún, en un campo en el que son contados los nombres de autores que el público conoce, la ilustración es un argumento fundamental para la venta. Fuera o dentro del marco de polémicas sobre el carácter polisémico o no asertivo de la imagen, muchos dibujantes de las nuevas generaciones, proponen su producto a través de nuevas lecturas del texto y tienden a dejar a un lado el sentido original del dibujo: iluminar, evitar el ruido en la decodificación. En general, estos mismos dibujantes plantean estéticas no tradicionales, alentadas por las editoriales más progresistas. Sin embargo, estas propuestas chocan contra la tendencia conservadora del sistema, alimentada por el imaginario de los medios, que reproduce normas estéticas envejecidas en la franja destinada a los chicos; la dinámica del clip no ha contaminado todavía los productos destinados al público infantil. La escuela, por su parte, reedita la iconografía de los manuales y libros de lectura de hace cuarenta años, exhibiendo en sus paredes, como condecoraciones en mérito a su persistencia, los mismos cabildos, Sarmientos y laureles, los mismos niños de guardapolvo almidonado y portafolios, las mismas escuelas blancas y cuadradas, los mismos soles patrios, guirnaldas de papel crepe y mariposas fosilizadas.

-II -

*Y con la plancha yendo y viniendo sobre las sábanas y los manteles almidonados, su imaginación empezó a volar. Entonces en la rayita del televisor creyó ver señoras envueltas en pieles y caballeros elegantísimos que bajaban de coches largos y brillantes. También vio trineos que atravesaban la nieve y barcos que se hacían a la mar(...). Graciela B. Cabal. "La señorita Planchita".*

El éxito del relato de aventuras y la novela sentimental ha sido reiteradamente atribuido al hecho de que ambos géneros ofrecen una compensación condensada y digerida a sectores cuyo único protagonismo es el sostenimiento del aparato productivo. En este sentido, la heroína romántica y el gallardo justiciero han operado como válvulas de efecto inmediato en vastas porciones de la sociedad. Ambas inflexiones -con ligeras variantes- son claves vigorosas de la literatura infantil,

especialmente de la narrativa que se dirige a lectores de 8 o 9 años en adelante), y como sucede entre los adultos, suelen repartirse el público por sexos.

La de los "sentimientos" parece ser la inflexión en la que la literatura infantil se vuelve definitivamente periférica, en la medida en que pone en funcionamiento un código obsoleto. Es el caso de la literatura de Poldy Bird, cuyos textos sobrevuelan el kitsch en círculos concéntricos: "Y, al fin, no quiero engañarte, decirte que te dejo en un mundo de rosas, ruiseñores y cosas bellas (...) Pero tú puedes hacer que tu corazón las invente y cuando lo lastime una espina, sepa que detrás de la espina está el maravilloso milagro de una flor. Tu mamá". (Bird, 1971, 21). Títulos como *Cuentos para leer sin rimmel* resultan elocuentes. La fórmula, no obstante haber sido desechada aun por los guionistas de telenovelas (ya nadie llora frente a las tiras de la tarde como lo hacían las amas de casa escuchando las voces del radioteatro en los años '40), no ha perdido efectividad entre púberes y adolescentes: *Cuentos para Verónica*, de donde extrajimos la cita, superó su vigésima edición. El diario *El Clarín*, por su parte, lo calificó como "Testimonio válido de una autora que reacciona contra las sofisticaciones que enervan a la literatura (...)"

La valoración de una crítica que subordina la literatura a criterios extraestéticos y la respuesta de un público que de puro joven e inexperto se vuelve inimputable respecto del estereotipo, consolidan esta ética de la escritura por la que Poldy Bird apuesta, y que se construye con palabras que desconocen la vergüenza.

En cuanto al relato de aventuras, nos bastará una mirada a los libros de la serie *Elige tu propia aventura* no sólo por paradigmática sino en mérito a su enorme difusión.<sup>3</sup> Cada relato consta de una situación inicial que se abre en diversas alternativas, hasta finalmente admitir entre 15 y 50 finales diferentes. Cada página constituye un núcleo narrativo al cabo del cual se presentan las opciones que el lector debe elegir para trazar su "propia" aventura. El receptor escoge alentado por un narrador

<sup>3</sup> Según datos registrados por Graciela Montes (1990) algunos de los títulos de la colección *Elige tu propia aventura* han superado el millón de ejemplares. Editados en New York por Bantam Books, llegan traducidos a nuestro medio por Timun Mas de Barcelona y Atlántida de Buenos Aires

en segunda persona que intenta hacer de él el protagonista. Elegir, por supuesto, no es gratuito: la edición española informa que se puede adquirir la guía didáctica de trabajo escolar, dado que los objetivos de la serie son "afirmar la capacidad de decisión" y "fortalecer la seguridad en sí mismo".

Con un gesto casi suicida, la narración se lanza hacia el desenlace sin mirar atrás ni a los costados. No admite desorden temporal alguno, ni digresiones, ni representación. Mientras en la literatura infantil tradicional el peso ejemplar del héroe lo colocaba constantemente en el límite de lo parodiable, en estos textos el espesor ético de los personajes desaparece; no alcanzan siquiera al estereotipo. Como solo consisten en nombres, pueden funcionar en una historia como ayudantes y en otra como antagonistas. Mero vehículo de carreras a cargo del traslado de la secuencia narrativa, la escritura opta por la más urgente instrumentalidad. Esquelética, fundamentalmente descuidada, evita todo detalle sustituyéndolo por un uso abusivo del indefinido ("De alguna manera sabes que es Lu y corres hacia tu amigo"/"De alguna manera se las ingeniaron para eludir los detectores de metal del aeropuerto"/"Algo te hace adormilarte no bien subes al auto"). La acción es un túnel de sección reducida, cuyo único sentido reside en pasar. Nada en el texto evoca, connota. Nada en él provocará que el lector levante la cabeza para escuchar otra cosa.

Si, como dice Barthes en *El grado cero de la escritura*, "la tercera persona, como el pretérito indefinido (...) dan al consumidor la seguridad de una fabulación creíble y, sin embargo, manifestada incesantemente como falsa", la combinación de esta propuesta (segunda persona y tiempo presente) invierte los términos de la fórmula.

Por su enorme difusión y el tipo de estructura narrativa con que trabajan, los libros de esta colección podrían ocupar el lugar de los cuentos de hadas. Pero mientras aquellos operaban una suerte de alivio mediado por la simbolización de situaciones y personajes, en este caso no hay mediación: el lector se convierte en protagonista y responsable de sus elecciones a través de una apelación tan agresiva que difícilmente resulte identificatoria.

Consoladores de papel, el único alivio que proveen estos textos es el de poder terminarlos. Dirigidos a sectores poco habituados a la lectura, operan con sus destinatarios un movimiento histórico por lo

ocultador: si por un rato lo liberan de la culpa de no leer, en un contexto en que por extraño, el acto de la lectura se vuelve cada vez más prestigioso, quizás más deseado, al mismo tiempo escamotean cualquiera de las múltiples formas que el erotismo de la lectura pueda suscitar.

Esta primera pista reúne las hojas de los buhoneros con los más recientes relatos de aventuras, a través de un recorrido por las huellas que la cultura de masas ha venido dejando en la literatura infantil. De este itinerario surgen dos verificaciones: la configuración de un lector-tipo y la repetición instalada en distintos niveles del circuito. Entonces, adaptación por un lado, receta por otro; una fórmula que para el prestigio de la literatura infantil puede ser tan peligroso como la manzana que la ancianita le ofreció a Blanca Nieves.

## EL CUENTO DEL TÍO

- I -

*Y, según las indicaciones del principito, dibujé aquel planeta. No me gusta mucho adoptar tono de moralista. Pero el peligro de los baobabs es tan poco conocido y los riesgos corridos por quien se extravía en un asteroide son tan importantes, que, por una vez, salgo de mi reserva. Y digo: ¡Niños! ¡Cuidado con los baobabs!*

A. de Saint-Exupéry, *El principito*

Mientras la literatura infantil no se había constituido como género, los chicos se dedicaban a espiar los relatos que no les estaban destinados. Clandestinamente, entonces, robando relatos a la literatura adulta, se fue construyendo un nido de urraca donde esconder Barbazules, Gulliveres, Robinsones y Bestias (y hasta Bellas) varias. Pero un día los grandes lo descubrieron y, sin que los chicos se dieran cuenta, sustituyeron por adaptaciones (falsificaciones) los tesoros allí guardados. ¿Dónde ubicar, entonces, el origen: en el gesto infantil de apropiarse de textos adultos, constituyendo con ellos su sistema literario, o en la revancha adulta que restituye la literatura a sus "legítimos dueños" y crea un sistema "ad hoc" para satisfacer la demanda (típico truco adulto, por otra parte, el de reemplazar, en un pase mágico, las cosas "de veras" por objetos bizarros)? La misma categoría "Literatura infantil" habla de la



existencia de un sistema armado por adultos, de una literatura "adaptada".

Existe una prehistoria de la literatura infantil que se remonta a muy antiguo. Paralelamente al cuento, circuló desde siempre una literatura didáctica, ejemplar, cuyo máximo exponente es la fábula, de fuerte dirección argumentativa. En estos relatos -a veces en verso, otras dialogados- lo narrativo aparecía al servicio de la moraleja, que lo clausuraba y lo volvía puro abalorio, cebo que atraía a los incautos, como la casa de turrón y caramelo en cuyo interior se esconde la jaula. Esta tradición está en el origen de la literatura infantil.

Entrañablemente ligada a la democratización de la enseñanza, la literatura infantil es fruto de la decisión política de intervenir la imaginación de los niños y encarrilarla. En Europa, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, con la multiplicación de escuelas y el acceso de las clases populares a la educación, crecen parejamente el número de lectores potenciales -configurando una suerte de mercado cautivo, de indiscutible interés comercial- y la necesidad de control social por parte de la burguesía en ascenso. La literatura infantil atenderá a ambos requerimientos; para ello, echará mano a la literatura popular, perpetrando una manipulación pedagógica del cuento, con la intención de inculcar en los jóvenes los valores morales burgueses.

Pero, a la inversa de la literatura popular, que no hace distinciones entre público adulto e infantil, el nuevo género encuentra su razón de ser en esa diferenciación. Asimétrica por definición, esta literatura que los adultos escriben para los chicos adolece, en cambio, de por lo menos un vicio del populismo: la fabricación de un destinatario "al uso nostro", que ejerce un ilimitado poder de movilizar estereotipos. Nos encontramos así en presencia de textos recorridos por la dimensión apelativa, maniatados a su enunciación, patéticamente expresivos. Textos que remedan el habla impostada que el adulto destina a los más chicos, pródiga en diminutivos (curiosa derivación del simbolismo fonético esta de hablar chico para adecuarse a los chicos) y redundancias de diversa índole.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Enrique Pezzoni, en el Prólogo a *La naranja maravillosa* de Silvina Ocampo, Buenos Aires, Orión, 1977, se pregunta: "[...] ¿'infantil' porque se dirige a los niños o porque está escrita en lenguaje deliberadamente pueril, enviscado con la melaza de los diminutivos? [...]"

La intención didáctica o moralizante constituye otro aspecto de la apelación, que entronca con el relato ejemplar. Literatura para ser usada en la escuela, este circuito de circulación y legitimación es decisivo, como ya hemos señalado, en la configuración del género. La fuerza ilocutiva de consejo o advertencia disfrazada de relato asimila la voz del narrador a la del maestro, generando en el lector un grado de alerta que obstaculiza la experiencia estética, como se encarga de explicitar Memo en este diálogo con Lulú:

Memo: -¿Por qué no quieres contarme un cuento?

Lulú: - Porque siempre acabas haciéndome rabiar.

Memo: - Esta vez no. ¡Te lo prometo!

Lulú: - ¡No te creo!

Memo: - De veras... por favor.

Lulú: - Bueno... Elige el tema.

Memo: - Veamos... No importa que la niña sea pobre, viva en un bosque... pero quiero que sea orgullosa y déspota.<sup>5</sup>

Esta orientación *al* lector (con las distintas lecturas que la preposición admite) que hemos calificado de apelativa, ha sido una constante en la literatura infantil desde sus inicios, con un peso que varía según las épocas. Es evidente también que en esa apelación se engarza a menudo una intención argumentativa, mensajística (de signos diversos, desde los cuentos de Constancio Vigil hasta "La historia de Maízgalpa" de Tomás Borge) que lucha con la función estética por el dominio del género. Esa ambivalencia, que ha conocido momentos de tensión y momentos de calma, implica, desde una perspectiva pragmática, la presencia de dos fuerzas encontradas, demandando del lector dos actitudes de lectura distintas. Y en este estrabismo quizás haya que buscar razones para la condescendencia con que el género es mirado desde la literatura "alta" (lo exiguo de la crítica y la exclusión de la literatura infantil del ámbito universitario son algunos signos de la marginalidad a que se la ha condenado).

Testimonio antiguo del debate en torno a la literatura infantil y sus derechos a acceder al sistema literario es la reseña de J. Torrendell publicada por la revista *Atlántida* en noviembre de 1918, en ocasión de

<sup>5</sup> S/A, "Final feliz", *La pequeña Lulú*, México, Novaro, Serie Aguila, XXXIII, N° 2-633, mayo 1984.

la aparición de *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga, de la que extractamos algunos párrafos:

[...] Salta a la vista que el autor se ha esforzado en escribir una prosa adecuada, encuadrada en limitaciones pedagógicas: asunto indígena, lenguaje usual, aprovechamiento de conocimientos útiles, obediencia absoluta a la regla clásica: "nunca se enseñe antes lo que la naturaleza mental exige que se enseñe después". He aquí un esfuerzo que merecerá alabanzas entusiastas del maestro ochocentista, el del escalonamiento dogmático, fuera de cuyo sistema no existe plan alguno de enseñanza que no repunte de absurdo e irracional [...] Porque fijense que ya Herbart -el Platón de la nueva escuela- dejó escrito sobre el tema que nos ocupa, lo siguiente: de hacer obra pedagógica echa a perder " toda literatura infantil" [...] Estoy seguro de que sus *Cuentos de la selva* no serán leídos dos veces. En la primera queda agotada toda su sustancia. El niño, sin dificultad ninguna, los ha triturado.

Condicionado por el clima de ideas de la época, particularmente agitado en el campo de la pedagogía, que asistía al nacimiento de la "escuela nueva" y a los primeros cuestionamientos al modelo pestalozziano, Torrendell acusa de redundancia y pedagogismo a los *Cuentos de la selva*, inscribiéndose así en un debate más amplio. No obstante, en los cuentos de Quiroga, la apelación -que sin duda los recorre- es superada por una escritura más comprometida con la ficción. Y quizás a causa de esta apuesta a la literatura permenece en las preferencias del público infantil, desmintiendo la profecía del crítico.

- II -

*- Bien imaginado. Muy bien imaginado. Pero mal razonado. Si este elefante tiene patas como un caballo, no puede trepar a los árboles. ¿Y cómo podría hacer? De una sola manera. Eso dice la lógica, de una sola manera: con un cuello muy pero muy largo. ¿O usted cree que puede tener una trompa larga para cortarlos?*

*- ¡Quién lo hubiera dicho! Amiga lechuza, usted me ha dado una gran lección. Ahora sé cómo es un elefante.*

Gustavo Roldán, "La lechuza que sabía razonar"

De todos modos, las observaciones de Torrendell respecto del género coinciden bastante con las nuestras.<sup>6</sup> Y es quizás en la confrontación entre lo acertado de esa reflexión y lo desacertado del análisis que sustenta sus predicciones, que podremos ajustar nuestra definición del género.

Hemos definido a la literatura infantil en la intersección de un mensaje estético, literario, y un mensaje que hemos llamado apelativo, en contradicción con el primero. Este doble mensaje es el lastre de una situación de enunciación asimétrica, que obliga al adulto a un esfuerzo de adecuación a destinatario infantil, lo que supone a su vez un esfuerzo suplementario: el de construir ese destinatario. Con esa intención es frecuente que el adulto interponga un narrador infantil que justifique la puerilidad del relato; como lo es también que no se pierda la oportunidad de "darle una lección al niño". Hay en el origen de los relatos infantiles una intención distinta del narrar, una necesidad de que el relato aproveche y no solo (o aunque no) deleite.

Cuando ambas funciones se imbrican y el "prodesse" se funde y se funda en el "delectare", la contradicción desaparece: entonces, la apelación vuelve a ser connotada y la ficción recupera su capacidad de "revelar" a través de la experiencia estética.

A menudo esta absorción de la intención apelativa por la narración se da a través de la autorreferencia: tematizando o parodiando, muchos relatos infantiles se refieren al "enseñar". Así, en *La escuela de las hadas*,<sup>7</sup> Conrado Nalé Roxlo tematiza, bajo la forma de la novela de iniciación, lo apelativo didáctico, que pierde su peso mensajístico, entre otras cosas, porque el texto construye una enunciación representada, delegando en los personajes el juego de enseñar y aprender. Pero este clásico de Nalé Roxlo constituye además un punto de inflexión en la historia de la literatura infantil argentina: propio de la movida cultural de los '60, propone la desmitificación de la literatura tradicionalmente infantil e inicia, junto con la literatura de María Elena Walsh, una profunda transformación del género:

Y acercándose al cuervo le dijo:

- ¡Oh, qué hermoso pájaro! Si su canto es tan bello como su plumaje

<sup>6</sup> Sobre el mismo tema, ver Díaz Röhner, 1988.

<sup>7</sup> Conrado Nalé Roxlo, *La escuela de las hadas*, Buenos Aires, Eudeba, 1963.

debe cantar como los mismos ángeles en día de fiesta. ¿Quiere tener la amabilidad de cantar, señor Cuervo?

El cuervo, sin soltar el queso, respondió:

- No, señorita, porque yo también he leído la fábula y no soy tan tonto. Y se fue volando.

(Nalé Roxlo, 1963,25)

La repercusión de la literatura para niños de María Elena Walsh, fundamentalmente a través del disco, implicó una ruptura con la norma vigente hasta entonces: a la claridad, la univocidad de la tradición moralejística, la de la escuela en la mira, le opuso el humor, la ambigüedad, el malentendido del *limerick*. Este avance de la connotación es el correlato, desde lo literario, de un trabajo con intertextos de series vecinas que no se habían cruzado hasta entonces con la literatura infantil. Por otra parte, aunque suene paradójico, es también correlativo de un acercamiento al destinatario y una mayor confianza en sus capacidades para construir el sentido de un texto. Por último, constituye una reivindicación de la pertenencia del género infantil al sistema literario. La literatura infantil de María Elena Walsh, así como la de Nalé Roxlo, no apuestan a la "minoridad"; por el contrario, con un guiño cómplice, invitan a adultos y párvulos a compartir la fiesta.

En la parodia, por su parte, la apelación suele cambiar de signo para volverse metalenguaje. En los cuentos de *La naranja maravillosa* Silvina Ocampo delega la ingenua crueldad del punto de vista infantil en un narrador ajeno a cualquier "maniobra de persuasión" según su prologuista, Enrique Pezzoni. Como contrapartida, las reflexiones adultas corren por cuenta de los personajes, en su mayoría niños o animales:

Rafael se agachó para tomar al pescado, que se echó a reír alejándose de un brinco.

- Nunca podrás alcanzarme, y no me iré de este jardín -dijo con su voz aflautada.

- Salvé tu vida, ¿y así me lo agradecés?

- ¿No comés pescados y no comés gallinas? ¿En qué consiste mi mala conducta?

- No se me había ocurrido pensar en eso -dijo Rafael, bajando la cabeza- Como pescados y gallinas, es cierto, pero no los torturo antes de comerlos.(39)

Esta distorsión vuelve monstruoso al niño o paródico su discurso, incita a una metalectura que se extiende al conjunto de los cuentos; cruzados por múltiples intertextos, no todos familiares al pequeño lector:

-No estás a la moda. ¿Sabés quién escribió *Fervor de Buenos Aires*? Sin embargo es un autor argentino y tendrías que saberlo. Que no hayas leído a Platón o a Parménides todavía se explica, a tu edad. (32).

La prescindencia respecto del destinatario (*Cuentos para chicos grandes y grandes chicos* reza la tapa), especialmente notable en la parodia, emparenta la literatura infantil de Silvina Ocampo con la de algunos de los autores más prolíficos de los últimos años, cuyos textos, de apelación metalingüística y fuerte función poética, resuelven la asimetría enunciativa característica del género optando por un destinatario amplio, que incluya a los chicos.

A la pregunta sobre el origen de la literatura infantil hemos respondido ubicándolo en la expropiación adulta de las historias que gustaban a los chicos, para devolvérselas "adaptadas". La marca de este "abuso" quedó impresa en el género: moralejas de toda índole, escritura "menor", literatura prefabricada. Curiosamente, el patrón-niño permaneció inalterable a lo largo de los años: desde la ilustración en adelante, los niños han sido pensados en términos de sus supuestas necesidades, como si a partir de la leche materna, todo lo que se les diera tuviera que ser inexorablemente nutritivo, transformador; por eso, considerar al niño como receptor -recipiente- resulta casi natural, ahistórico.

Pero previamente a esa expropiación adulta, hubo una literatura que chicos y grandes compartían: narraciones que llegaban a través de adaptaciones populares o que los chicos leían -y adaptaban espontáneamente- a espaldas de los padres. Ni las hojas de buhoneros ni las primeras versiones de Robinson o Gulliver que los chicos leyeron estaban escritas para ellos. Carecían de esa dimensión indicial (y cabe recordar que el dedo índice es el que apunta y, como el puntero, señala la dirección en que se transmite el conocimiento), de la apelación característica del género. Entendiendo el adjetivo "infantil" como destino y no como origen, la literatura de buhoneros y las adaptaciones espontáneas de los chicos quedarían excluidas de la serie.

No obstante, sería pertinente aprovechar el resquicio que la denominación del género abre y pensar si -como sucede con la "cultura popular"- lo "infantil" de la fórmula no podría indicar pertenencia por derecho propio y no por delegación. Entendida en este sentido, la literatura infantil sería la literatura *de* los niños, un sistema literario armado por ellos, que se remontaría -entonces sí- a aquellas primeras lecturas compartidas. Como sugiere Michel Tournier, "[...] Pero entonces, ¿dónde situar los cuentos de Perrault, las fábulas de La Fontaine, la *Alicia* de Lewis Carroll? Y a esas obras maestras habría que añadir los cuentos de Grimm, los de Andersen, las leyendas orientales, *Nils Holgersen* de Selma Lagerlöff, *El principito* de Saint-Exupéry. Pues bien, creo que es preciso atreverse a recordar que, con excepción de Selma Lagerlöff, esos autores no se dirigían en modo alguno a un público infantil. Mas, como tenían genio, escribían tan bien, tan lípidamente, tan brevemente -calidad rara y difícil de alcanzar- que todo el mundo podía leerlos, *incluso los niños* [...]" (Tournier, 1982, 33-34).

En parte, la literatura infantil argentina de los últimos años parece haberse encaminado en esta dirección, fundamentalmente en la zona del humor. Quedan, sin embargo, resabios de la impronta paternalista a que el género estuvo condenado durante años: cierta dificultad para renunciar a la clave alegórica, al imperativo de la cotidianidad, para asumir la máscara de la ficción, para hacer a un lado las morisquetas y dejar que vuelva a ser el libro quien hable.

ELENA MASSET  
MAITE ALVARADO

Universidad de Buenos Aires.

---

## BIBLIOGRAFIA

AAVV. *Poétique*; 1979. (Paris, Septembre), *Théorie de la réception en Allemagne*.

BARTHES, ROLAND. 1972. *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1976, 2da. ed. en español.

- \_\_\_\_\_. 1973. *El placer del texto y lección inaugural*. México, Siglo XXI, 1982, 4a. ed. en español.
- BETTELHEIM, BRUNO. 1975. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. México, Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, 1988.
- BIRD, POLDY. 1971. "Carta" en *Cuentos para Verónica*. Buenos Aires, Sudamericana.
- BRIGHFIELD, RICHARD. 1986. *La sombra mortal*. Buenos Aires, Atlántida.
- CHAMBOREDON, J.C. Y J.L. FABIANI. "Les albums pour enfants. Le champ de l'édition et les définitions sociales de l'enfance 1.
- DÍAZ RÖHNER, MARÍA ADELIA. 1988. *Cara y cruz de la literatura infantil*. Buenos Aires, Libros del Quirquincho, Col. Apuntes.
- ECO, UMBERTO. 1965. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen, Col. Palabra en el Tiempo, Ensayo, 7a. ed. esp. 1984.
- ESCARFIT, DENISE. 1981. *La literatura infantil y juvenil en Europa. Panorama histórico*. México, Fondo de Cultura Económica, Col. Breviarios, 2a. ed. esp. 1986.
- HAZARD, PAUL. 1965. *Los libros, los niños y los hombres*. Barcelona, Ed. Juventud, 3a. ed. esp. 1977.
- JAUSS, HANS ROBERT. 1978. "Petite apologie de l'expérience esthétique", en *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard. Bibliothèque des idées. (trad. del alemán C. Maillard, prefacio de Jean Starobinski).
- MONTES, GRACIELA. 1990. *El corral de la infancia. Acerca de los grandes, los chicos y las palabras*, Buenos Aires, Col. Apuntes, Libros del Quirquincho.
- MUKAROVSKY, JAN. 1977. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, Col. Comunicación Visual, (tr. A. Anthony-Visová, Edición a cargo de Jordi Llovet).
- SARLO, BEATRIZ. 1985. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos, Col. Armas de la Crítica.
- SORIANO, MARC. 1975. *Guide de littérature pour la jeunesse*. Paris, Flammarion.
- TORRENDELL, J. 1918. "Cuentos de la selva", Sección El libro del mes, *Atlántida*, Buenos Aires, noviembre.



**TOURNIER, MICHEL.** 1982 "¿Existe una literatura infantil?", *El universo de la literatura infantil*, El Correo de la UNESCO, Paris, año XXXV, junio, 33-34.

**WARNING, RABIER.** 1979. "Pour une pragmatique du discours fictionnel", cfr. 1981. en AAVV, 321-337.

**WHITE, HAYDEN.** 1981. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", en *On Narrative*. Chicago, The University of Chicago Press.



## ETNOLITERATURA ANDINA: EL MOTIVO *DESAFIO*

Una de las constantes más reiteradas en la investigación etnoliteraria de este siglo insiste en la determinación de las unidades mínimas de la narración, el *relato mínimo*. Los criterios para hacerlo han variado mucho desde la vía formal de la manifestación textual como la frase simple -por ejemplo. "(Veni, vidi, vici)"- hasta los constructos que describen más allá de la expresión, en el plano del contenido, las propiedades mínimas de la narración, por ejemplo, el conocido paradigma del llamado programa narrativo:  $PN [(S \cup O) \Rightarrow (S \cap O)]$ .<sup>1</sup>

La investigación de los *motivos* como unidades móviles que tienen la propiedad de migrar entre relatos diferentes de un universo cultural determinado o fuera de los límites de un área cultural, ha avanzado notablemente sobre todo gracias a los trabajos de Joseph Courtés,<sup>2</sup> Claude Bremond,<sup>3</sup> etc. Es así como el estudio de un micro-relato, el *desafío*, considerado hasta ahora solamente como un relato de manipulación (Greimas, 1982), puede ser enfocado desde la perspectiva de los motivos. Esta nueva predisposición es importante desde el momento en que el apotegma dado como universal (Greimas, 1982, 44) "es impensable que un caballero pueda desafiar a alguien despreciable", se muestra, en el corpus retenido para el análisis que sigue, como relativo y tal vez circunscrito únicamente al área indoeuropea.

<sup>1</sup> Los términos semióticos y sus definiciones aparecen en Greimas-Courtés, 1982 y 1986.

<sup>2</sup> Especialmente en Courtés, 1986 y 1989.

<sup>3</sup> En particular *Communications*, 39 (1984); véase igualmente *Le conte, pourquoi? comment? - Actes des Journées d'études en Littérature orale (Paris, 23-26 mars 1982)*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1984 y P. León, P. Perron (eds.) *Le conte*, Ottawa, Didier, 1987.

El reconocimiento, descripción y tipología de estas unidades narrativas móviles, no procede fuera de los textos de los relatos mismos (Ballón, 1983). El motivo establece con el relato en que se halla inscrito relaciones de invariancia/variación: si se considera invariante la estructura narrativa del macro-relato (con sus respectivos recorridos), el motivo es una variable y a la inversa. Por eso, al no ser el motivo un nivel estructural autónomo de las articulaciones narrativas, sólo puede ser definido en relación a ellas.

El motivo posee, pues, un sentido independiente de la significación funcional que le otorga el relato donde está inserto ("texto-ocurrencia"), y por ello se le puede delimitar y analizar como una unidad figurativa invariante en sí misma, persistente a pesar de los cambios de contextos y de las significaciones funcionales secundarias (funciones narrativas y discursivas variables) que adquieren con el entorno narrativo (diferentes contextos en que se le utiliza). Se constituye así como un bloque estructural relativamente fijo.

De ahí que el motivo sea también una *configuración discursiva* (en el interior de un micro-relato) transtextual cuya organización sintáctico-semántica autosuficiente es susceptible de integrarse en unidades discursivas más amplias (relatos como dispositivos de conjunto). La serie de configuraciones discursivas registradas exhaustivamente en un área cultural dada, por ejemplo, el área andina, permitirá en su momento establecer la tipología de los estereotipos socioculturales que la caracterizan. Este ensayo se propone como una contribución a esa tipología. <sup>4</sup>

## EL CORPUS

El volumen narrativo o masa de narración a estudiar ha sido tomado del capítulo 5 de los *Ritos y tradiciones de Huarochiri*, que pasa por ser el *ur-text* de la etnoliteratura andina.<sup>5</sup> A fin de no extender el comentario, diré que este corpus ha sido constituido siguiendo las pautas ya establecidas para su regularización semiótica (Ballón, 1987) y semántica (Ballón, Cerrón-Palomino, Chambi, 1990), en este género

<sup>4</sup> Los estudios semióticos de la etnoliteratura andina tienen una amplia vigencia (cfr. Ballón, 1986 y 1989b).

<sup>5</sup> Gerald Taylor, 1987, 103-115 (*Lexías* 64 a 114).

de discursos; pero queda por diseñar de modo breve el "texto-ocurrencia" o contexto narrativo de donde ha sido extraído.

El macro-relato del capítulo 5 desarrolla el siguiente argumento: Huatiacuri, un hombre pobre y miserable (nombrado así por sustentarse sólo con papas *huatiadas*, es decir, cocinadas con piedras) que sin embargo es hijo del dios Pariacaca, gracias a la conversación entre dos zorros que oye en sueños, se entera de la grave enfermedad de un poderoso señor llamado Tamtañamca y de la causa de sus males -el adulterio que comete su mujer-, así como del modo de curarlo. Huatiacuri acude ante Tamtañamca ya desahuciado por sus médicos y, no obstante el desprecio con que se le recibe, ofrece curarlo siempre y cuando le conceda en matrimonio a su segunda hija, ya que la primera se halla casada con un hombre poderoso.

Tamtañamca accede y Huatiacuri, además de revelarle el adulterio de su mujer, destruye a una serpiente y un sapo que consumían la casa de ese señor. Tamtañamca cumple su promesa y entrega su hija menor a Huatiacuri, acto que despierta la ira del marido de la hija mayor, el ahora cuñado de Huatiacuri:

1. Así, un día, ese hombre le dijo a Huatiacuri: "Hermano, vamos a competir en distintas pruebas. ¿Cómo te atreviste tú, un miserable, a casarte con la cuñada de un hombre tan poderoso como yo?" El pobre aceptó el desafío y fue a contarle a su padre lo que el otro le había dicho. "Muy bien" le dijo su padre, "cualquier cosa que te proponga, ven en seguida a verme".
2. He aquí la primera prueba. Un día su cuñado le dijo: "Vamos a medir nuestras fuerzas bebiendo y bailando". Huatiacuri, el pobre, fue a contárselo a su padre.
3. Este le dijo: "Vete a la otra montaña donde, convirtiéndote en huanaco, te echarás como si estuvieras muerto; entonces, por la mañana temprano, un zorro y su mujer, una zorrina, vendrán a verme; la zorrina traerá chicha en un poronguito<sup>6</sup> y traerá también su tambor;<sup>7</sup>

<sup>6</sup> González Holguín ([1608], 1989, 298) define el *porongo* como "vaso de barro cuelli largo" que Taylor (1980, 51, n. 44) traduce "vase en terre ayant un col allongé"; Avila ([1608] 1966, 211) lo denomina "cantarillo"; Arona ([1884] 1974; 279) dice que es un "vaso o cántaro de barro"; Arguedas (1966, 41) lo denomina "jarra pequeña".

<sup>7</sup> El término quechua *tinya* es traducido por Taylor (1987; 104-105) y Urioste (1983, 31) como "tambor"; Avila ([1608] 1966, 211) lo llama "tamborcillo" lo mismo

al verte, creyendo que eres un huanaco muerto, pondrá estas cosas en el suelo, el zorro hará lo mismo con su antara,<sup>8</sup> y empezarán a comerte, allí te convertirás de nuevo en hombre y, gritando con todas tus fuerzas, te echarás a volar, ellos huirán, olvidándose de sus cosas y así irás a la prueba". Estas fueron las palabras de su padre, Pariacaca.

4. Entonces, el hombre pobre hizo todo conforme a sus instrucciones. Al empezar la competición, el hombre rico fue el primero en bailar. Aproximadamente doscientas mujeres bailaron para él; cuando acabó, Huatiacuri, el pobre, entró solo con su mujer, los dos solitos. Cruzaron el umbral y bailaron acompañados por el tambor de la zorrina; entonces, en toda la región la tierra tembló. De esta manera, Huatiacuri venció en todo.

5. Después empezaron a beber. Como suelen hacer aún los huéspedes, que en las asambleas se sientan en el sitio más alto, también Huatiacuri y su mujer fueron a sentarse solos en el puesto de honor. Entonces, todos los hombres que estaban sentados allí, vinieron a servirle chicha sin dejarle respirar. Huatiacuri bebió tranquilamente todo lo que le sirvieron. En seguida le tocó a él; empezó a servirles la chicha que había traído en su poronguito. Los demás, cuando vieron lo pequeño que era el porongo para saciar a tanta gente, se rieron a carcajadas. Pero apenas se puso a servirles, yendo de un extremo al otro de la asamblea, cayeron todos sin sentido.

6. Como Huatiacuri había vencido en esta prueba, al día siguiente el otro quiso desafiarlo de nuevo. Esta vez, la competición consistía en ataviarse con las más finas plumas de casa y cancho.<sup>9</sup> Nuevamente, Huatiacuri fue a consultar a su padre. Este le dio un traje de nieve.<sup>10</sup> Así venció a su rival deslumbrándolos a todos.

---

que Arguedas (1966, 41). González Holguín (1608 1989, 343) lo define curiosamente como "atabal, aduse, bihuela, guitarra".

<sup>8</sup> El término quechua *antara* es traducido por Avila ([1608] 1966; 211) como "flauta hecha de muchas [cañas]", González Holguín ([1608] 1989, 28) dice que son "flautillas juntas como órgano", Arguedas (1966, 41) lo traduce por "flauta de pan" lo mismo que Taylor (1980, 51, n. 45) y Bolaños (1985, 28-29, 44), pero Utioste (1983, 31) lo "traduce" por un parasinónimo quechua *pinquillo*.

<sup>9</sup> Avila ([1608] 1966, 212, n. 1) traduce por "plumas galanísimas y de diversos colores" que Taylor (1987, 109, n. 87) recoge igualmente. Urioste (1983, 126, n. 2) dice que cancho es un "tejido con plumas incorporadas".

<sup>10</sup> Avila ([1608] 1966: 212) traduce por "camiseta de nieve".

7. El otro le desafió a traer pumas. Quiso vencer trayendo los que poseía.<sup>11</sup> Según las instrucciones de su padre, el hombre pobre fue muy temprano a un manantial de donde trajo un puma rojo. (Cuando se puso a bailar con el puma rojo, apareció en el cielo un arco iris semejante a los que vemos de nuestros días).

8. Entonces, su rival quiso competir con él en la construcción de una casa. Como ese hombre tenía mucha gente a su servicio, casi acabó en un solo día la construcción de una casa grande. El pobre no colocó más que los cimientos y pasó todo el día paseando solo con su mujer. Pero por la noche, todos los pájaros así como las serpientes, todas las que había en el mundo, construyeron su casa. Entonces, cuando al día siguiente su rival la vio ya acabada, se asustó mucho.

9. Desafió a Huatiacuri a una nueva competición: esta vez debían techar las casas. Todos los huanacos, todas las vicuñas traían la paja para el techo del hombre rico. Huatiacuri esperó encima de una peña el paso de las llamas que llegaban cargadas con paja. Contrató la ayuda de un gato montés y, asustándolas, destruyó e hizo caer todo. Así venció en esta prueba.

10. Después de haber ganado en todo, el pobre, siguiendo el consejo de su padre, dijo a su rival: "Hermano, tantas veces ya he aceptado tus desafíos; ahora te toca a ti aceptar el desafío que voy a hacerte yo". El hombre rico aceptó. Entonces, Huatiacuri le dijo: "Ahora vamos a bailar vestidos con una *cusma*<sup>12</sup> azul y *huara*<sup>13</sup> de algodón blanco". El otro aceptó.

11. El hombre rico bailó primero como siempre solía hacer. Mientras bailaba, Huatiacuri entró corriendo y gritando. El hombre rico se asustó, se convirtió en venado y huyó.

12. Entonces, su mujer se fue tras él: "Voy a morir al lado de mi marido", dijo. El hombre pobre se enojó mucho. "Vete, imbécil; vosotros me

<sup>11</sup> En la traducción de Taylor (1980, 53, n. 46) encontramos esta explicación: "siendo la posesión de las pieles de pumas el símbolo de la prosperidad de los propietarios de llamas, el cuñado de Huatiacuri creyó que su victoria estaba asegurada".

<sup>12</sup> Según Galante (cit. Urioste, 1983, 127, n. 21) *cusma* se traduce por "camisón"; Arguedas (1966, 43) lo traduce por "túnica" y Taylor (1980, 53, n. 48) dice que es una "especie de túnica o camisa larga andina"

<sup>13</sup> González Holguín ([1608] 1989, 182) define *huara* como "pañetes o çaraguelles estrechos", Galante (Urioste, 1983, 127, n. 21) traduce por "calzones", Arguedas (1966, 43) por pañete que cubría la cintura y las piernas" y Taylor (1980, 53, n. 49) por "pantalón indio".

perseguisteis tanto que también a ti te voy a matar" le dijo y, a su vez, se fue tras ella. La alcanzó en el camino de Anchicocha. "Todos los que bajan o suben por este camino verán tus vergüenzas" le dijo y la colocó boca abajo en el suelo. En seguida se convirtió en piedra. Esta piedra, parecida a una pierna humana completa con muslo y vagina, aún existe. Hasta hoy, por cualquier motivo, la gente pone coca encima de ella. Entonces el hombre que se había convertido en venado, subió al cerro y desapareció.

13. Antiguamente el venado comía carne humana. Después, cuando los venados ya eran muchos, un día mientras bailaban una cachua<sup>14</sup> diciendo: "¿Cómo haremos para comer hombres?", una criatura se equivocó y dijo: "¿Cómo van a hacer los hombres para comernos?". Al oír estas palabras, los venados se dispersaron. A partir de entonces, los venados habían de ser comida para los hombres.

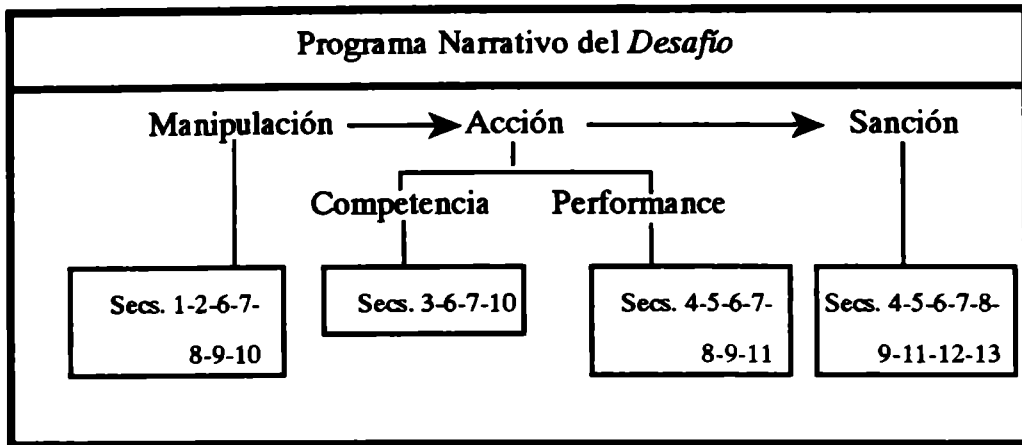
## LA ESTRUCTURA

El vocablo *desafiar* se define, en lengua francesa, como la declaración provocadora por la cual se significa a alguien que se le tiene por incapaz de hacer algo. En castellano varias acepciones convergen en la siguiente definición: provocación a singular combate o concurso en el que se decidan las mayores habilidades, la fuerza, la agilidad o destreza de los contendientes. El *desafío*, a su vez, designa la acción y efecto de desafiar. Como se ve, los sentidos en una y otra lengua se complementan, siendo el volumen semántico del término en castellano más amplio que en francés.

Para constituir el motivo correspondiente, el concepto de *desafío* abarca todos estos sentidos y no únicamente la "declaración provocadora" que ha servido para estudiarlo como una de las formas de la manipulación. El micro-relato del *desafío* comprende, así, el Programa Narrativo cuyos componentes se manifiestan en las siguientes secuencias (Secs.) de nuestro texto:

<sup>14</sup>Para González Holguín ([1608] 1989, 129) la *cachua* (*kachua*) consistía en un "baile asidos de las manos" y *kach huani* significaba "bailar en corro asidos". Taylor (1987, 115, n. 112-113), además de citar a González Holguín, indica que según el Anónimo de 1585 este baile era "pernicioso", y sigue: "En este pasaje se trata aparentemente de una *cachua* ritual que debía permitir a los venados encontrar carne humana. El venadito, al equivocarse de la fórmula mágica, atrae la mala suerte sobre los venados".





Los componentes del Programa Narrativo que describe el *enfrentamiento* entre el *protagonista* Huatiacuri y su *antagonista* actorizado como cuñado, no se presentan con la regularidad del relato canónico sino distribuidos en muchas secuencias y dirigidos por las seis pruebas (o performances) que manifiestan la prosecución de la contienda. Por lo visto se trata de una verdadera diseminación de los componentes del relato, diseminación que podríamos tipificar como característica de este motivo en etnoliteratura ya que, por lo común, el protagonista-héroe debe demostrar su soberanía sometiéndose no a una sino a varias pruebas. Tal es el caso de los hermanos-héroes (protagonistas sincréticos) en el *Popol-Vuh* quienes participan en la serie de desafíos propuestos por los señores de Xibalbá (antagonistas sincréticos) y en cuyas pruebas, curiosamente, estos últimos no compiten sino que simplemente las proponen como dificultades a resolver por los hermanos-héroes. Esta circunstancia indica que para la realización de la prueba en nuestro motivo es imprescindible la intervención del protagonista mas no la del antagonista quien puede desempeñarse como *sujeto observador* y *sujeto juez* (o sancionador). En este caso la prueba deja de ser una *contienda* para convertirse en un *examen* gracias al cual debe actualizarse y realizarse (demostrarse) la competencia del sujeto, su soberanía.

El Programa de Uso que en nuestro texto permite pasar al protagonista Huatiacuri de una incompetencia modal inicial (/querer-poder-hacer/) a la competencia plena (/saber-poder-hacer/), se realiza en todas las pruebas -sea de manera expresa sea presupuesta- por la intervención de su padre el actor Pariacaca quien se define, entonces,

como adyuvante del héroe. Esta intervención tampoco es necesaria para la configuración del motivo "desafío" ya que el protagonista sujeto-héroe puede prescindir, en determinado relato, del Programa de Uso al actualizarse de hecho en su competencia la serie modal /saber-poder-hacer/ donde el /hacer/ es, ciertamente, la acción de conjunción con el objeto de valor /vencer/ en la *contienda* o con el objeto de valor /solucionar/ en el *examen*. Numerosos textos etnoliterarios muestran esta competencia plena del protagonista.

De la serie de pruebas que componen la performance, en cinco el protagonista mantiene sus roles temáticos de /provocado/ y /retado/ y el antagonista de /provocador/ y /retador/, pero en la sexta estos roles se intercambian. Ello indica que en el "antagonismo", si bien los roles de /provocación/ y /reto/ deben actualizarse en los sujetos enfrentados, éstos pueden disponerse de manera indistinta. Lo que sí parece ser constante en el motivo *desafío* es que el protagonista cumple exitosamente estas pruebas cualesquiera sean los roles temáticos antagónicos que manifieste. Y en lo que respecta al objeto de valor disputado /vencer/ se define, desde luego, por su relación virtual con los sujetos antagónicos, pero ninguno de ellos está en relación de junción con él *antes* del /lance de honor/: es un valor puramente virtual que sólo se actualiza en el momento de entrar en conjunción con el /vencedor/ (el héroe).

En cuanto a la sanción, ella puede limitarse a la declaración de /aprobación/ de la acción del protagonista y de su /victoria/ por un *sujeto juez* expreso o tácito ("De esta manera, Huatiacuri venció en todo"; "Así venció en esta prueba", etc.), pero también de la /reprobación/ de la acción del antagonista y de su /derrota/ al finalizar cada prueba. La sanción final puede ser simple como en la sec. 11 (la conversión del antagonista en venado) o compleja como en las secs. 12 y 13 de nuestro relato donde la sanción incluye la "venganza" (la sanción se extiende a la mujer del antagonista e incluso se amplía la densidad semántica de la sanción: se remarca la condición existencial de los venados).

Describamos ahora en detalle las tres etapas del enfrentamiento en el motivo del *desafío*, etapas que no deben ser confundidas con la clasificación de los enunciados de la narración en enunciados incoativos, durativos y terminativos; aquí se trata de especificar las tres etapas de la acción en el proceso narrativo, que determinaré:

a) *ab initio*, enunciada en la primera secuencia al proferir el cuñado el tema de "la afrenta" (el matrimonio con la hermana de su mujer) que le ha sido inferida por Huatiacuri. Este hecho configura de inmediato los roles temáticos iniciales del antagonismo (anti-sujeto o anti-héroe), actorizado por el cuñado, quien se inviste del rol temático de /ofendido/ en la dimensión cognoscitiva y de /ultrajado/ en la dimensión pragmática; el protagonista Huatiacuri asume inmediatamente, por su lado, el rol temático de /ofensor/ en la primera y de /ultrajador/ en la segunda.

b) *media ad finem*, se enuncia en la primera y en la segunda secuencia con el tema del "antagonismo": el *desafío verbal* que determina, como vimos anteriormente, el segundo rol temático del antagonista /provocador/ en el plano cognoscitivo y de /retador/ en el plano pragmático; el protagonista recibe los roles temáticos correspondientes de /provocado/ y /retado/ respectivamente.

Dentro de esta misma etapa se considera el desencadenamiento del enfrentamiento, esto es, el tema de la "contienda" propiamente dicha: es el *desafío en acción* que comprende la serie de pruebas manifestadas por las secuencias cuarta a undécima. En estas pruebas, salvo la última, los roles temáticos señalados por el antagonismo precedente se mantienen, en el plano cognoscitivo entre el antagonista /adversario 1/ y el protagonista /adversario 2/ y en el plano pragmático entre los dos antagonistas que participan del /lance de honor/; en la última prueba los roles temáticos se intercambian: el protagonista es entonces el /adversario 1/ mientras que el antagonista es el /adversario 2/;

c) *ad finem*, cuyo tema es el "desenlace" del antagonismo: es el *desafío resuelto* que, al no decidirse en una sola oportunidad sino al final de cada prueba, se actualiza en ciertos enunciados de las secuencias 4 a 9 y 11. El protagonista ostenta en esta etapa los roles temáticos de /aprobado/ y /vencedor/, mientras que al antagonista le caben los de /reprobado/ y /vencido/ en las dimensiones cognoscitivas y pragmáticas correspondientes.

Esta serie de roles que acabamos de describir, puede resumirse en el siguiente diagrama:

como adyuvante del héroe. Esta intervención tampoco es necesaria para la configuración del motivo "desafío" ya que el protagonista sujeto-héroe puede prescindir, en determinado relato, del Programa de Uso al actualizarse de hecho en su competencia la serie modal /saber-poder-hacer/ donde el /hacer/ es, ciertamente, la acción de conjunción con el objeto de valor /vencer/ en la *contienda* o con el objeto de valor /solucionar/ en el *examen*. Numerosos textos etnoliterarios muestran esta competencia plena del protagonista.

De la serie de pruebas que componen la performance, en cinco el protagonista mantiene sus roles temáticos de /provocado/ y /retado/ y el antagonista de /provocador/ y /retador/, pero en la sexta estos roles se intercambian. Ello indica que en el "antagonismo", si bien los roles de /provocación/ y /reto/ deben actualizarse en los sujetos enfrentados, éstos pueden disponerse de manera indistinta. Lo que sí parece ser constante en el motivo *desafío* es que el protagonista cumple exitosamente estas pruebas cualesquiera sean los roles temáticos antagónicos que manifieste. Y en lo que respecta al objeto de valor disputado /vencer/ se define, desde luego, por su relación virtual con los sujetos antagónicos, pero ninguno de ellos está en relación de junción con él *antes* del /lance de honor/: es un valor puramente virtual que sólo se actualiza en el momento de entrar en conjunción con el /vencedor/ (el héroe).

En cuanto a la sanción, ella puede limitarse a la declaración de /aprobación/ de la acción del protagonista y de su /victoria/ por un *sujeto juez* expreso o tácito ("De esta manera, Huatiacuri venció en todo"; "Así venció en esta prueba", etc.), pero también de la /reprobación/ de la acción del antagonista y de su /derrota/ al finalizar cada prueba. La sanción final puede ser simple como en la sec. 11 (la conversión del antagonista en venado) o compleja como en las secs. 12 y 13 de nuestro relato donde la sanción incluye la "venganza" (la sanción se extiende a la mujer del antagonista e incluso se amplía la densidad semántica de la sanción: se remarca la condición existencial de los venados).

Describamos ahora en detalle las tres etapas del enfrentamiento en el motivo del *desafío*, etapas que no deben ser confundidas con la clasificación de los enunciados de la narración en enunciados incoativos, durativos y terminativos; aquí se trata de especificar las tres etapas de la acción en el proceso narrativo, que determinaré:

a) *ab initio*, enunciada en la primera secuencia al proferir el cuñado el tema de "la afrenta" (el matrimonio con la hermana de su mujer) que le ha sido inferida por Huatiacuri. Este hecho configura de inmediato los roles temáticos iniciales del antagonismo (anti-sujeto o anti-héroe), actorizado por el cuñado, quien se inviste del rol temático de /ofendido/ en la dimensión cognoscitiva y de /ultrajado/ en la dimensión pragmática; el protagonista Huatiacuri asume inmediatamente, por su lado, el rol temático de /ofensor/ en la primera y de /ultrajador/ en la segunda.

b) *media ad finem*, se enuncia en la primera y en la segunda secuencia con el tema del "antagonismo": el *desafío verbal* que determina, como vimos anteriormente, el segundo rol temático del antagonista /provocador/ en el plano cognoscitivo y de /retador/ en el plano pragmático; el protagonista recibe los roles temáticos correspondientes de /provocado/ y /retado/ respectivamente.

Dentro de esta misma etapa se considera el desencadenamiento del enfrentamiento, esto es, el tema de la "contienda" propiamente dicha: es el *desafío en acción* que comprende la serie de pruebas manifestadas por las secuencias cuarta a undécima. En estas pruebas, salvo la última, los roles temáticos señalados por el antagonismo precedente se mantienen, en el plano cognoscitivo entre el antagonista /adversario 1/ y el protagonista /adversario 2/ y en el plano pragmático entre los dos antagonistas que participan del /lance de honor/; en la última prueba los roles temáticos se intercambian: el protagonista es entonces el /adversario 1/ mientras que el antagonista es el /adversario 2/;

c) *ad finem*, cuyo tema es el "desenlace" del antagonismo: es el *desafío resuelto* que, al no decidirse en una sola oportunidad sino al final de cada prueba, se actualiza en ciertos enunciados de las secuencias 4 a 9 y 11. El protagonista ostenta en esta etapa los roles temáticos de /aprobado/ y /vencedor/, mientras que al antagonista le caben los de /reprobado/ y /vencido/ en las dimensiones cognoscitivas y pragmáticas correspondientes.

Esta serie de roles que acabamos de describir, puede resumirse en el siguiente diagrama:

ENFRENTAMIENTO				
	Proceso narrativo			
	Ab initio → Media ad finem → Ad finem			
Dimensiones	Afrenta	Antagonismo	Contienda	Desenlace
Cognoscitiva	Ofensor/ Ofendido	Provocador/ Provocado	Adversario 1/ Adversario 2	Aprobado/ Reprobado
Pragmática	Ultrajador/ Ultrajado	Retador/ Retado	Lances de honor	Vencedor/ Vencido

Ahora bien, estos roles temáticos prescritos por la armazón de la acción en el relato, determinan el desempeño de los actantes: el sujeto antagonista ( $S_1$ ) se desempeña con el rol actancial de /destinador/ del *desafío*, lo que le confiere el rol temático englobador de /desafiador/ (que resume los roles de /ofendido/, /ultrajado/, /provocador/ y /retador/) el rol figurativo de la "emisión" y la figura "proferir" cuyo contenido es /proponer/ en el transcurso de las cinco primeras pruebas. Al sujeto protagonista ( $S_2$ ) le toca desempeñarse bajo el rol actancial de /destinatario/ del *desafío*, el rol temático englobador de /desafiado/ (que condensa los roles correspondientes de /ofensor/, /ultrajador/, /provocado/ y /retado/), el rol figurativo de la "recepción" y la figura "escuchar" cuyo contenido es /aceptar/ también en el transcurso de las cinco primeras pruebas. En la sexta prueba la forma temático-narrativa y la distribución figurativa de estos actantes se trastruecan, como se ha dicho: el actor Huatiacuri asume el rol actancial  $S_1$  y se hace cargo de los roles temáticos -salvo el de /vencido/- y figuras que en las anteriores pruebas le correspondieron al  $S_2$  e inversamente.

En la secuencia 2 se anuncia la intervención de un tercer actante ( $S_3$ ), el padre del protagonista que es el dios actorizado como Pariacaca. En la secuencia 3 se prefigura la forma temático-narrativa y la distribución figurativa que le corresponde: su rol actancial es el de /adyuvante/ y su rol temático es el de /auxiliador/, ambos relativos al  $S_2$ ; su rol figurativo es la "revelación" y su desempeño presupone las figuras de "escuchar" y "proferir" cuyo contenido es /revelar/.

A lo largo de todo el enfrentamiento entre el protagonista y el antagonista, el objeto de valor (O) en disputa se define por el rol temático /vencer/, el rol figurativo "confrontación" y la figura "concurrir" cuyo contenido es /contender/. Debemos distinguir, sin embargo, este objeto de valor que se juega entre los antagonistas del relato, y los "objetos" y "animales" que le sirven a Huatiacuri para cumplir exitosamente todas las pruebas. Estos últimos son adyuvantes del antagonista y (co-)adyuvantes del protagonista (ya que su adyuvante principal está figurado por el actor Pariacaca). La ayuda que estos objetos de valor secundario prestan al antagonista, se dispone dentro del verosímil práctico del relato, y por lo tanto su forma temático narrativa y su distribución figurativa se organizan por referenciación estrictamente designativa (por ejemplo, las llamas y los huanacos que ayudan al cuñado a construir la casa, desempeñan los mismos menesteres -animales de carga- aún hoy en los Andes); en cambio aquellos que entran en relación de conjunción con el protagonista ostentan los roles temáticos de "objetos mágicos" y "zoemas" respectivamente. Les dedicaremos luego un apartado especial. A continuación se diagramarán los roles y figuras descritos:

Actantes	Forma temático-narrativa		Distribución figurativa	
	Roles Actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1	/destinador/	-/desafiador/ -/vencido/	"emisión"	-"proferir": /proponer/
S2	/destinatario/	-/desafiado/ -/vencedor/	"recepción"	-"escuchar": /aceptar/
S3	/adyuvante/	/auxiliador/	"revelación"	-"escuchar"- "proferir": "/revelar/"
O	/objeto/	/vencer/	"confrontación"	-"concurrir": /contender/

## LOS ADYUVANTES: OBJETOS MÁGICOS Y ZOEMAS

Françoise Bastide propuso hace tiempo que el *objeto*, además de ser definido como actante sintáctico, debía ser definido "en el interior de la figuratividad espacial" (cit. Greimas-Courtés, 1986,155), en otras palabras, que además de su definición operatoria o intensional, se le definiese eidética y extensionalmente. Por su parte, Claude Lévi-Strauss (1985,130) define a los *zoemas* como "especies animales provistas de una función semántica" dentro del relato, pero, hasta donde llega nuestra información, ellos no han sido tratados semióticamente.

Una vez ubicada la función operatoria de los adyuvantes del antagonista y de (co-)adyuvantes del protagonista en el apartado anterior, a continuación procederé a diagramar este sentido eidético y extensional que explique el volumen semántico y las funciones discursivas de esos objetos y de las especies animales.

En primer lugar, debemos organizar la parataxis o yuxtaposición pura y simple de elementos que nos proporciona el texto y distinguir los dos tipos de actores figurativos cuya función actancial es la ayuda a los adversarios:

a) *(co-)adyuvantes (modales) del protagonista: el porongo, [la antara], el tambor, el traje de nieve, la piel de puma rojo, los pájaros, las serpientes y el gato montés;*

b) *adyuvantes (simples) del antagonista: las doscientas mujeres, los atavíos con plumas de casa y cancho, las pieles de los pumas, la gente, los huanacos y las vicuñas.*

La organización de los taxemas, es la siguiente:

a) el semema '*porongo*' con su clasema /*recipiente*/;

b) los sememas '*antara*' y '*tambor*' indexan el clasema /*instrumento musical*/;

c) los sememas '*atavío con plumas de casa y cancho*', '*traje de nieve*' cuyo clasema es /*vestimenta*/;

d) los sememas '*doscientas mujeres*' y '*gente*' con el clasema /*humano*/;

e) los sememas '*pájaros*', '*serpientes*', '*gato montés*', '*huanacos*' y '*vicuñas*' reunidos en un taxema por el clasema /*animal*/;

f) los sememas '*pieles de los pumas*' y '*piel del puma rojo*' pertenecientes indistintamente a los taxemas /*animal*/y /*vestimenta*/.

Ahora bien, si consideramos las aferencias de cada uno de los



sememas, observaremos que los objetos (O) en relación de conjunción con el protagonista Huatiacuri (destinatario = Drio) por donación de su padre Pariacaca (destinador = Dor), contienen el sema categorial aferente /sobrenatural/: *porongo, tambor, traje de nieve, piel del puma rojo, pájaros, serpientes y gato montés*, todo ello de acuerdo a la fórmula canónica:

$$(Dor \cap O \cup Drio) \quad \Rightarrow \quad (Dor \cap O \cap Drio)$$

En cambio, según la lógica del relato, todos los adyuvantes del antagonista carecen de esa calificación. La presencia de ese valor /sobrenatural/ sólo en los objetos y los animales que entran en relación de conjunción con el sujeto-protagonista "semantiza de alguna manera el enunciado entero y se convierte a la vez en valor para el sujeto que los encuentra al focalizar tales objetos; así el sujeto se ve determinado en su existencia semántica por su relación con el valor. Será suficiente, entonces, que en una etapa posterior se dote al sujeto de un *querer-ser* para que el *valor del sujeto*, en sentido semiótico, se transforme en valor *para el sujeto*, en el sentido axiológico del término" (Greimas, 1973,16), lo que explica muy exactamente la adquisición de la *soberanía divina* por Huatiacuri durante las pruebas a que se somete al cumplir el contrato de desafío.

Debemos percatarnos, además, de una particularidad: el objeto dejado por el zorro en 2 (la antara) a pesar de inducir una conjunción -y predicación narrativa- con el héroe Huatiacuri, finalmente no cumple dentro del relato la función de modalización que sí poseen los objetos proporcionados por la zorrina (el *porongo* y el *tambor*). Estructuralmente se presupone que Huatiacuri no recoge la antara y la abandona ya que no la emplea en las pruebas descritas en 3.

La pregunta que podemos hacernos de inmediato es ¿qué hace allí ese instrumento si no cumple función alguna?; este aditamento expletivo ¿es un puro "relleno" descriptivo proveniente de la competencia idiolectal del narrador? Tal vez. No podemos asegurarlo al no contar con otras variantes de este relato. Lo que sí constituye una evidencia es que el sustantivo "antara" es, dentro de la economía del relato, un "detalle superfluo" en relación a la estructura. Por lo visto no sólo en los textos

de literatura escrita occidental, como observa R. Barthes (1972,143,148), sino de etnoliteratura se encuentran objetos "ni incongruentes ni significativos" y que por lo tanto no participan "del orden de lo *notable*". La antara aparece así en nuestro texto como un objeto "insignificante" no sólo para la estructura sino para informar una razón estética o metabólica cualquiera (rima, aliteración, simbolización, metaforización, etc.); es una auténtica contingencia, un "excipiente neutro, prosaico", impertinente.

Sin embargo, dice Barthes (1972,149), que "su 'sentido' existe y que él depende de la conformidad, no con el modelo, sino con las reglas culturales de la representación". Esta aseveración se convierte en una hipótesis para nuestro caso ya que, en otras palabras, el gran semiólogo francés sostiene que el "sentido" de estos sustantivos "inútiles" puede provenir no únicamente de la competencia idiolectal del narrador sino directamente de la competencia sociolectal que enuncia el relato.

Ahora bien, de demostrarse esta hipótesis etnoliteraria fuerte -cosa que desde luego valdría la pena comprobar, pero que llevaría a nuestra reflexión por otro rumbo-, se determinaría a la vez que el "verosímil realista" o referencia a lo "real concreto" que performan el realismo literario característico de estos sustantivos en la literatura occidental son, probablemente, sólo relativos a esa cultura, la armazón semántica de las aferencias de tales sustantivos no se compagina universalmente en el espacio y en el tiempo: la antara de nuestro texto ¿tiene la misma función "realista" que el barómetro en *Madame Bovary* de Flaubert? La "inutilidad" estructural de estos términos en un caso no es la misma que en el otro, es decir, que si "la situación puramente transitiva del objeto" (Barthes, 1985,259) se da en ambos textos, el contexto de cada uno actualiza sus distintas aferencias, míticas en el primero y realistas en el segundo.

Postulemos por nuestra parte la denominación de *reónimos* (Ballón, 1989a,76) para designar a las figuras que, en el discurso, cumplen exclusivamente funciones semánticas inherentes. Así, mientras la antara es un sustantivo que en el relato sólo tiene una función inherente, el *porongo* es un *objeto mágico* ya que se desempeña en el relato con la doble función práctica y mítica al *mismo tiempo*. En efecto, A.J. Greimas (1973,13-14) sostiene que los *objetos mágicos* son actores figurativos que "una vez que se encuentran a disposición del héroe o del

anti-héroe, los ayudan de diferentes maneras e incluso en la búsqueda de los valores" vrg. una bolsa que se llena sola, un sombrero que transporta a quien lo lleva, un cuerno que hace aparecer soldados: "una calabaza, por ejemplo, no es un bien en sí, sino un proveedor de bienes ya que sólo al llenarse ofrece abundante bebida". Estos últimos términos, si bien cambian en cuanto a su referencia y designación de etnia a etnia, cumplen roles prácticos y míticos similares constituyendo entonces 'variantes combinatorias' entre sí, como veremos en seguida.

Los *objetos mágicos* y los *zoemas* aquí consignados ponen de manifiesto la relatividad cultural andina: ellos no producen únicamente bienes consumibles (la chicha inagotable del *porongo*) ni bienes tesorizables (la *casa* y su *techo* construidos por Huatiacuri) reconocidos en los relatos maravillosos indoeuropeos, sino que se constituyen como bienes que producen portentos naturales (el *tambor* ocasiona un sismo; *la piel del puma rojo* manifiesta la aparición del arco iris), extraordinarios (el *traje de nieve* deslumbra) e incluso se expresan los atributos naturales de ciertos animales (el *gato montés* espanta).

Dicho esto, observemos ahora a modo de ilustración el volumen semántico -y los "valores culturales"- de uno de estos adyuvantes, comparándolo con otro perteneciente a un relato inuit (esquimal) recogido por Maurice Métayer (1973,14-18). Se trata de una secuencia de "*La muchacha del tamborcito mágico*" precedida por las secuencias que resumo a continuación.

Cierta joven que no deseaba contraer matrimonio, es finalmente atraída por dos muchachos que resultan ser un par de osos; éstos la conducen al fondo del mar ártico donde la carne del cuerpo de la muchacha es comida por las bestias marinas; ella, convertida en un esqueleto, camina por el fondo del mar hasta encontrar un lugar iluminado por los rayos del sol que atraviesan el agua; en ese lugar sale a la superficie de un témpano donde agotada sueña con las cosas que necesita y estas aparecen cuando despierta. Sin embargo, no consigue acercarse a unos jóvenes que la encuentran; ellos tienen horror del esqueleto y huyen:

De retorno al iglú de su anciano padre, esos hombres le dijeron:  
- Encontramos un esqueleto que caminaba. ¡Era una mujer! Vino hacia nosotros, pero tuvimos miedo y huímos sin hablarle.

- ¡Mis días están contados de todas maneras! -respondió- iré a visitarla mañana.

Al día siguiente partió y encontró a la mujer sentada a la entrada de su iglú; ella no dio un paso hacia él, pero cuando se aproximó la hizo entrar. La lámpara de piedra estaba llena de aceite y la llama de las mechas alta y brillante. La muchacha-esqueleto y el anciano comieron y durmieron juntos.

Cuando fue de día, ella le dijo al hombre:

- Hazme un tamborcito.

Inmediatamente se puso a trabajar y una vez que terminó el instrumento, se lo entregó. La mujer apagó la llama de la lámpara, tomó el tamboril y se puso a bailar. Cantaba un encantamiento mágico y de pronto el tambor comenzó a agrandarse y su sonido al retumbar parecía llenar la llanura y la colina.

Una vez que terminó su canto, la mujer alumbró la lámpara y bajo las luces de las flamas danzantes, el viejo la vio y no pudo quitar la mirada. No era más un lastimoso esqueleto, era una joven magnífica cuya carne generosa se adivinaba bajo los soberbios vestidos.

Ella apagó de nuevo la lámpara, cogió el tambor y se puso a bailar. Después de un tiempo, le preguntó al hombre:

- ¿Te sientes bien así?

Ante su respuesta afirmativa, ella encendió la lámpara. Ya no era más un viejo quien le había respondido que sí, sino un hombre joven y aguerrido a quien el ritmo mágico del tambor le había devuelto la fuerza y la juventud.

Examinemos la variante combinatoria de las funciones del objeto mágico *tambor* en los dos relatos, el quechua y el inuit:

LEXEMAS	Dimensión práctica	TOPICA	Dimensión mítica
	SEMEMAS LEXICALES	Estatuto de la aferencia	SEMEMAS LEXICALES
tambor (quechua)	"instrumento musical"	-/tectónico/ →	"sismo"
tambor (inuit)	"instrumento musical"	-/humano/ →	"vida rejuvenecimiento"

Con el lexema *tambor*, no obstante compartir el mismo semema lexical en la dimensión práctica, dos semas diferentes permiten fijar la inferencia que actualiza cada una de las aferencias socializadas: en el relato quechua, el sema aferente /tectónico/ induce en la dimensión

mítica el semema lexical 'vida' y, en el relato inuit, el sema aferente /humano/

indexa los sememas lexicales 'vida' y 'rejuvenecimiento'. Ambos semas aferentes conforman la tópica o "sector sociolectal de la temática" (Rastier, 1989b,159) que señala, en el plano semántico, los interpretantes o aspectos idiomáticos del objeto mágico *tambor*. Es, pues, en la dimensión mítica que se definen las aferencias locales de cada relato, determinando la *identidad cultural* de ambas y consecuencia, de los relatos que las contienen.

Ahora bien, preguntémonos ¿cuáles son los *modos de existencia* de los objetos mágicos en los relatos etnoliterarios? Notemos en primera instancia, que los *objetos mágicos* insertos en los relatos orales no deben confundirse con los *tecnemas*. En efecto, los *objetos mágicos* aluden *en discurso* a objetos práctico-míticos como acabamos de ver, pero ellos mismos designan en el plano extralingüístico objetos que pertenecen a la vida cotidiana de los sociolectos productores de esos textos pero que sólo tienen una función indicial (o denotativa) como sucede precisamente con el uso del *tambor* -entre los quechuas y los inuit- o de la *antena* -sólo entre los quechuas. Desde este último punto de vista, mientras que la referencialización discursiva de los sustantivos-objetos mágicos en la dimensión práctico-mítica, la referencialización de los reónimos es estrictamente práctica.

Al contrario, los llamados *tecnemas*<sup>15</sup> desempeñan en la vida cotidiana de los pueblos funciones práctico-míticas, prácticas ya que estos objetos tienen usos corrientes y normales en esos grupos sociales; míticos desde el momento en que a esos objetos se les atribuyen funciones suplementarias de orden simbólico (R. Barthes, 1985,255) hablando de "símbolos antropológicos", metafórico o religioso por ejemplo, amuletos ("objetos portátiles a los que supersticiosamente se atribuye alguna virtud sobrenatural"), los talismanes ("objeto, carácter o figura

<sup>15</sup> La acepción de *tecnema* que empleamos aquí no debe ser confundida con la de "objeto técnico" tal cual la emplea Ch. Bromberger, 1979; cfr. J.-P. Digard, 1979; J. Baudrillard, 1982 y *Communications*, 13 (1969).

- ¡Mis días están contados de todas maneras! -respondió- iré a visitarla mañana.

Al día siguiente partió y encontró a la mujer sentada a la entrada de su iglú; ella no dio un paso hacia él, pero cuando se aproximó la hizo entrar. La lámpara de piedra estaba llena de aceite y la llama de las mechas alta y brillante. La muchacha-esqueleto y el anciano comieron y durmieron juntos.

Cuando fue de día, ella le dijo al hombre:

- Hazme un tamborcito.

Inmediatamente se puso a trabajar y una vez que terminó el instrumento, se lo entregó. La mujer apagó la llama de la lámpara, tomó el tamboril y se puso a danzar. Cantaba un encantamiento mágico y de pronto el tambor comenzó a agrandarse y su sonido al retumbar parecía llenar la llanura y la colina.

Una vez que terminó su canto, la mujer alumbró la lámpara y bajo las luces de las flamas danzantes, el viejo la vio y no pudo quitar la mirada. No era más un lastimoso esqueleto, era una joven magnífica cuya carne generosa se adivinaba bajo los soberbios vestidos.

Ella apagó de nuevo la lámpara, cogió el tambor y se puso a danzar. Después de un tiempo, le preguntó al hombre:

- ¿Te sientes bien así?

Ante su respuesta afirmativa, ella encendió la lámpara. Ya no era más un viejo quien le había respondido que sí, sino un hombre joven y aguerrido a quien el ritmo mágico del tambor le había devuelto la fuerza y la juventud.

Examinemos la variante combinatoria de las funciones del objeto mágico *tambor* en los dos relatos, el quechua y el inuit:

LEXEMAS	Dimensión práctica	TOPICA	Dimensión mítica
	SEMEMAS LEXICALES	Estatuto de la aferencia	SEMEMAS LEXICALES
tambor (quechua)	"instrumento musical"	-/tectónico/→	"sismo"
tambor (inuit)	"instrumento musical"	-/humano/→	"vida rejuvenecimiento"

Con el lexema *tambor*, no obstante compartir el mismo semema lexical en la dimensión práctica, dos semas diferentes permiten fijar la inferencia que actualiza cada una de las aferencias socializadas: en el relato quechua, el sema aferente /tectónico/ induce en la dimensión mítica el semema lexical 'sismo' y en el relato inuit el sema aferente /humano/ indexa los sememas lexicales 'vida' y 'rejuvenecimiento'. Ambos semas aferentes conforman la tónica o "sector sociolectal de la temática" (Rastier, 1989b,159) que señala, en el plano semántico, los dos interpretantes o aspectos idiomáticos del objeto mágico *tambor*. Es, pues, en la dimensión mítica que se definen las aferencias locales de cada relato, determinando la *identidad cultural* de ambas y, en consecuencia, de los relatos que las contienen.

Ahora bien, preguntémosnos ¿cuáles son los *modos de existencia* de los objetos mágicos en los relatos etnoliterarios? Notemos, en primera instancia, que los *objetos mágicos* insertos en los relatos orales no deben confundirse con los *tecnemas*. En efecto, los *objetos mágicos* aluden *en discurso* a objetos práctico-míticos como acabamos de ver, pero ellos mismos designan en el plano extralingüístico objetos que en la vida cotidiana de los sociolectos productores de esos textos pueden tener sólo una función indicial (o denotativa) como sucede precisamente con el uso del *tambor* -entre los quechuas y los inuit- o de la antara -sólo entre los quechuas. Desde este último punto de vista, mientras la referencialización discursiva de los sustantivos-objetos mágicos es práctico-mítica, la referencialización de los reónimos es estrictamente práctica.

Al contrario, los llamados *tecnemas*<sup>15</sup> desempeñan en la vida diaria de los pueblos funciones práctico-míticas, prácticas ya que estos objetos tienen usos corrientes y normales en esos grupos sociales; míticas, desde el momento en que a esos objetos se les atribuyen funciones suplementarias de orden simbólico (R. Barthes, 1985,255) habla de "símbolos antropológicos", metafórico o religioso por ejemplo, los amuletos ("objetos portátiles a los que supersticiosamente se atribuye alguna virtud sobrenatural"), los talismanes ("objeto, carácter o figura,

<sup>15</sup> La acepción de *tecnema* que empleamos aquí no debe ser confundida con la de "objeto técnico" tal cual la emplea Ch. Bromberger, 1979; cfr. J.-P. Digard, 1979, J. Baudrillard, 1982 y *Communications*, 13 (1969).

a que se atribuyen virtudes portentosas"), las alidonas ("concreciones lapídeas que se suponían procedentes del vientre de las golondrinas") o los fetiches ("ídolos u objetos de culto supersticioso en ciertas tribus").

Pero más allá de esta diferencia, el estatuto existencial de los *objetos mágicos* y los *zoemas* de un lado, los *tecnemas* del otro, es similar, unos en discurso y los otros en la conducta social. Como es sabido, en semiótica los modos de existencia se describen canónicamente sea con la intervención de la modalidad del /ser/ (que determina el modo de existencia *noumenal*) sea de la modalidad del /parecer/ (que define el modo de existencia *fenomenal*). En los discursos etnoliterarios identificamos así el doble estatuto existencial -fenomenal de la dimensión práctica y noumenal de la dimensión mítica-: en las figuras-objetos mágicos (la interpretación de los significados depende del /ser/ atribuido en cada formación discursiva étnica al objeto mágico y de su /parecer/ figurado o figural). Los reónimos citados por el texto tienen, en cambio, sólo una referenciación práctico-fenomenal.

Cabe advertir, sin embargo, que si para los *objetos mágicos* y los *zoemas* del programa narrativo del relato etnoliterario sólo interesa la relación fiduciaria (rf) de la dimensión mítica (noumenal-fenomenal mítica) /ser/-/parecer/ -distintos *objetos mágicos* y *zoemas* pueden cumplir la misma función mítica, por ejemplo, la serie de los recipientes (*porongos, huacos, queros, etc.* en la tradición oral andina) o la serie de animales (en nuestro texto, los *pájaros* y las *serpientes* construyen la casa del héroe)-, la percepción de los *objetos-tecnemas* funda una relación fiduciaria obligada primero con la modalidad del /estar/ (fijación del objeto en tanto que tal -herraduras, patas de conejo, sartas de ajos y dientes, rizos en un camafeo, fotografías en la cartera, etc.- garantizado por la experiencia del grupo que utiliza dicho objeto) determinando, entonces, su modo de existencia fenomenal-cosal y en seguida con las modalidades del /ser/-/parecer/ modalidades que garantizan y aseguran el "reconocimiento" del *objeto-tecnema* en el plano mítico (suerte, fortuna, protección, afecto, etc.).

En resumen, el /saber/ mítico, esto es, la identificación y la significación logradas por medio de la interpretación de los *objetos mágicos* y los *zoemas* en los relatos, obedece a la siguiente operación:



rf (/ser/ + parecer) = /saber/ (identificación y significación)  
 el /saber/ de los *tecnemas* se constituye con la fórmula:  
 /estar/+ rf (/ser/) +/parecer/= /saber / (identificación y significación).

De ahí que el procedimiento a seguir para "asegurar" la interpretación de los "*objetos mágicos*", consista en el establecimiento del verosímil mítico que les corresponde -estatuto existencial según el /ser-parecer/- y luego su verosímil práctico -estatuto existencial según el /estar/-, ya que si se procede a la inversa, esto es, interpretando primero el estatuto existencial-cosal del *objeto mágico*, éste no sólo puede ser confundido con un reónimo dada su común referencialización práctica, sino también con un *tecnema* con el que comparte, hemos visto, funciones práctico-míticas. De esta manera, las modalidades sustantivas y veridiccionales predeterminan en nuestro caso las modalidades cognoscitivas.

A continuación resumiré algunas constataciones logradas en todo este excursio:

a) Como ha quedado demostrado, es gracias al aspecto práctico-mítico del *objeto mágico* y de los *zoemas*, que la *identidad cultural* de cada etnia puede ser descrita por *conmutación*.

b) Los *objetos mágicos* y los *zoemas* comparten condiciones similares de aparición de la significación, ya que todos ellos se encuentran en conjunción con el sujeto-héroe en forma de enunciados *reflexivos de hacer* (y no de estado: Huatiacuri no es una divinidad soberana sino que *adquiere* -hace, en cierto modo- su soberanía): unos y otros se determinan semántica y sintácticamente por sus valores míticos objetivos (informados por los verbos *tener* o *poseer*) y no sólo prácticos o extralingüísticos; y esas determinaciones son apprehendidas como *diferencias* que los distinguen claramente (*tambor* / antara; *piel del puma rojo* / pieles de los pumas).

c) Un ciclo mítico o, en general, un conjunto de relatos que remiten al mismo *objeto mágico* (o al mismo *zoema*) pero no son variantes entre sí, permiten describir, gracias a la estructura de la tópica, esto es, al estatuto diferente de las aferencias de cada semema en la dimensión práctica, la clasificación de la "taxonomía folk" que les corresponde, por ejemplo, el lexema *tambor* pertenecerá en los sistemas modelantes secundarios de la cultura quechua al taxema /movimientos sísmicos/ y en los de la cultura inuit al taxema /seres humanos/.

d) En cuanto al *proceso* de apreciación cognoscitiva del espectáculo que representa el *objeto mágico* y los *zoemas* en el relato etnoliterario, éste es el resultado de dos lecturas imbricadas entre sí y la intervención de la relación fiduciaria establecida entre ellas:

- la primera, *descriptiva e iconizante*, al actualizarse el /ser/-/parecer/ surgido de la combinatoria confiante o fiduciaria entre el formante figurativo o figura, por ejemplo, *tambor*, y su función mítica: 'sismo'/ 'vida', etc.;

- la segunda *identificante* al actualizarse el /estar/ y determinar las funciones prácticas que escinden en el relato las oposiciones contextuales /lo mismo/ vs /lo otro/ y permiten así distinguir entre los *objetos mágicos* o los *zoemas* de los *reónimos* (*tambor* / *antara*) y de los animales (*pájaros*, *serpientes*/llamas, huanacos), así como las categorías evocadas del mundo extralingüístico: *tambor* = 'instrumento musical', *piel del puma rojo* = 'piel de felino'. Estas alusiones son verdaderas instrucciones de referencia a un interpretante externo, "unidad semiótica cualquiera, no necesariamente lingüística", como en el caso anterior, "que permite actualizar los componentes semánticos del texto estudiado" (Rastier, 1989a,30).

Estas características particulares de los *objetos mágicos* y los *zoemas* en la estructura del micro-relato de *desafío* justifican, precisamente, que pueda ser descrito en tanto motivo, es decir, un dispositivo de conjunto independiente en relación con otras configuraciones discursivas semánticamente próximas como las de controversia, ludismo, belicismo, etc., donde los adyuvantes no se actorializan de la manera observada.

ENRIQUE BALLON AGUIRRE

Arizona State University

## BIBLIOGRAFIA

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA. 1966. *Dioses y Hombres de Huarochirí - Narración quechua recogida por Francisco de Avila (¿1598?)*. Lima. Instituto de Estudios Peruanos.

- ARONA, JUAN DE. 1884. *Diccionario de Peruanismos*, II. Lima, Ediciones Peisa, 1974.
- AVILA, FRANCISCO DE. 1608. "Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los indios de las provincias de Huaracheri, Mama y Chaclla y hoy también viven engañados con gran perdición de sus almas". en Arguedas, 1966,198-217.
- BALLON AGUIRRE, ENRIQUE. 1983. "Notas sobre el motivo 'origen' (en los manuscritos de Huarochirí - Siglo XVII), en *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos I*". Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas,821-837.
- \_\_\_\_\_. 1986. "Semiotics in Peru", en Thomas A. Sebeok - Jean Umiker-Sebeok, *The Semiotic Sphere*. New York y Londres, Plenum Press, 387-405.
- \_\_\_\_\_. 1987. "Una encrucijada entre filología, lingüística y semiótica: el corpus", *Dispositio*, XII, 30-32, Ann Arbor, University of Michigan 45-64.
- \_\_\_\_\_. 1989a. "Los acrósticos de Vallejo", *Escritos - Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 5, (enero-diciembre). 75-97, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.
- \_\_\_\_\_. 1989b. "La semiótica en el Perú 1980-1989", *Lienzo*, 9 (Lima, Universidad de Lima) 165-194.
- BALLON AGUIRRE, E, CERRON-PALOMINO, R., CHAMBI APAZA, E.1990. *Vocabulario razonado de la actividad agraria andina- Terminología agraria quechua*. Lima, Banco Agrario del Perú (en prensa).
- BARTHES, ROLAND. 1972. "El efecto de lo real", en G. Lukacs y otros. *Polémica sobre realismo*. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo, 139-155.
- \_\_\_\_\_. 1985. "Semantique de l'objet", *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 249-260.
- BAUDRILLARD, JEAN. 1982, *Crítica de la economía política del signo*. México. Siglo XXI Editores.
- BOLAÑOS, CÉSAR. 1985. "Música y danzas en el antiguo Perú", en *La música en el Perú*. Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1-64.

- BROMBERGER, CHRISTIAN. 1979. "Technologie et analyse sémantique des objets: pour une sémiotecnologie", *L'Homme*, XIX, I, (Paris), 105-140.
- COURTES, JOSEPH. 1986. *Le conte populaire: poétique et mythologie*. Paris, Presses Universitaires de France.
- \_\_\_\_\_. 1989. *Sémantique de l'énoncé: applications pratiques*. Paris, Hachette.
- DIGARD, JEAN-PIERRE. 1979. "La technologie en anthropologie: fin de parcours ou nouveau souffle?", *L'Homme*, XIX, I (Paris), 73-104.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, DIEGO. 1608. *Vocabulario de la lengua general de todo del Perv llamada lengua quichua o del Inca*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989.
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN. 1973. "Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur", *Langages*, 31, Paris, Didier Larousse, 13-35.
- \_\_\_\_\_. 1982. "Le défi", en *Actes Sémiotiques - Bulletin*, V, 23 (Paris, Groupe de Recherches Sémio-lingüistiques) 39-48.
- GREIMAS, A.J.- COURTES, J. 1982. *Semiótica-Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos.
- GREIMAS, A.J.- COURTES, J. Y OTROS COLABORADORES. 1986. *Sémiotique-Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*. Paris, Hachette.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE. 1985. *La potière jalouse*. Paris, Plon.
- METAYER, MAURICE. 1973. *Contes de mon iglou*. Montréal, Editions du Jour.
- RASTIER, FRANÇOIS. 1989a. *Sens et textualité*. Paris, Hachette.
- \_\_\_\_\_. 1989b. "Microsémantique et thématique", *Strumenti Critici*, IV, 2.
- TAYLOR, GERALD. 1980. *Rites et traditions de Huarochiri*, Paris.
- \_\_\_\_\_. 1987. *Ritos y tradiciones de Huarochiri del Siglo XVII*. Lima. Instituto de Estudios Peruanos.
- URIOSTE, GEORGE L. 1983. *Hijos de Pariya Qaqa - La Tradición Oral de Waru Chiri (Mitología, Ritual y Costumbres)*. Syracuse, New York. Foreign and Comparative Studies Program, Latin American Series, Nº 6, I, Maxwell School of Citizenship and Public Affairs.

## YO Y LO OTRO: LO FANTASTICO EN LAS ARTES NO-SUCESIVAS

*La lógica de lo visible al servicio de lo invisible.*  
(Odilon Redon)

Podría postularse que el discurso fantástico es un encuentro conflictivo, porque propone al lector el espectáculo del enfrentamiento de uno mismo con lo otro. Pero no pienso detenerme en un concepto que por lo menos para los argentinos -y quizás no solo para ellos- parece en este momento algo desgastado.

Empezaré por dar conocidas mis opiniones sobre el tipo o modo de lo fantástico (Barrenechea, 1972, 1979, 1990) que defino como tipo de discurso (no género ni subgénero) que lleva inscripto en sí de alguna manera -directa o indirecta, expresa o aludida- la coexistencia de lo normal y lo a-normal como problema. Para las nociones de "normal/a-normal", de "problema" y de "verosimilitud" que manejo, remito a esos textos.

Sólo quiero plantear ahora una cuestión teórica indicada en el título que he elegido. Cabe preguntarse si las artes no-sucesivas pueden ser incluidas en la categoría de lo fantástico, puesto que ésta implica la narratividad, es decir un desarrollo de acontecimientos que dará lugar a la coexistencia de lo normal y lo a-normal en uno o varios puntos cruciales de su devenir y a las "problematizaciones" (intelectuales, emocionales, imaginativas) y a sus proyecciones en los personajes, los narradores, los narratarios en cualesquiera de sus combinaciones intratextuales (y extratextuales, por la refracción en los lectores o receptores).

Tales puntos cruciales pueden aparecer en cualquier momento de la narración, resolverse en sus consecuencias abruptamente o en demorado proceso o aun llegar a un final en suspenso. Hasta ocurre que existan dos

o más niveles de conflictos que se revelen en capas sucesivas y a veces en evaluaciones invertidas (donde lo normal y cotidiano resulte lo a-normal, como suele ocurrir en Kafka) o en abanicos de interpretaciones o en transformaciones de la naturaleza de lo a-normal como ocurre en Borges (Barrenechea, 1957, 128-133, 57-74).

Quiero detenerme pues en las artes visuales estáticas como la pintura y la fotografía (dejando a un lado el cine). No soy la primera en realizar estas correlaciones; también las han pensado Louis Vax, 1960, y Roger Caillois, 1965, entre otros.

El último, al ofrecer su sistematización de casos interpretativos de autor y lector, establece cuatro tipos: 1) El mensaje es claro para el emisor y receptor, 2) Es claro para el emisor y oscuro para el receptor, 3) Es oscuro para el emisor y claro para el receptor, 4) Es oscuro para ambos, a veces nulo.<sup>1</sup>

La propuesta de Caillois aportó -antes de que se difundiera la crítica de la recepción- la atención al juego de ambos polos; acepta en el tipo (1) que el efecto fantástico exista aún con hechos reconocidamente a-normales (lo que Todorov rechazará más tarde); en el tipo (2) incluye ejemplos de emblemas (que también eliminará Todorov, 1970 con sus planteos sobre la alegoría) y cita el cuadro *Les énévrés de Jumièges*, de J.V. Luminais, que toma como tema un suceso histórico de la época merovingia; en el tipo (3) recuerda a Freud; y en el (4) da al surrealismo el carácter de ser a veces un mensaje nulo porque ensaya una imagen que no puede admitir ninguna explicación "aunque el pintor no se dé cuenta", p. 45 (opinión con la que discrepo). A todo esto agrega el curioso caso de Cesare Ripa en su *Iconología* (1953), que con "El enigma" da un ejemplo de alegoría de sí misma, enigma de lo enigmático, ícono (lo fantástico) a la segunda potencia.

Otro motivo para pensar en la relación literaria (novela, teatro, poema, ensayo) y arte fue encontrar un artículo de Jules Kirschenbaum, "Dream of a Golem" con el comentario del propio autor sobre su cuadro de este nombre (pintado entre 1980-81), donado al Metropolitan

<sup>1</sup> "Claro" significa que es reconocido como representación de hechos anormales por el artista y/o por el observador, es decir que lo codifican y/o decodifican con seguridad como fantástico; "oscuro" que no pueden decidir si la escena pertenece a una u otra categoría.

Museum of New York en 1986. Lo descubrí hace poco tiempo en el excelente libro editado por Edna Aizenberg, *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Kirschenbaum manifiesta que quería captar "la posibilidad inminente de revelación" considerada por él como una experiencia crucial en muchos de los relatos de Borges, "El Aleph" y "La escritura del Dios" por ejemplo. Y continúa: "pero la cita que uso de 'Las ruinas circulares' describe precisamente esa ansia del artista o autor de golem: 'El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad'. Estas pocas frases revelan el deseo de un mundo de trascendencia que quería sugerir en mi obra". Más adelante continúa recordando que Borges dice de sí mismo que él no es un pensador, sino un explorador de las posibilidades literarias de la metafísica y de la religión. Por su parte Kirschenbaum advierte que aunque estas preocupaciones son impopulares en el medio de los plásticos donde extraña que un pintor aprenda acerca de estilo de un escritor, debe reconocer la significativa influencia de Borges en su obra, "la combinación de mundos interiores y exteriores de un modo mágico", característica de sus relatos. (La traducción es mía.)

Lo que Kirschenbaum no aclara es que la frase con que define su propósito al pintar "la posibilidad de inminente revelación" es algo que dijo Borges (1952,12) en forma parecida, pero que cita en forma incompleta y con otro significado: "La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, *quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo: esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá el hecho estético.*" (Final de "La muralla y los libros", *Otras inquisiciones*; el subrayado es mío). La definición de Borges (con su característica persistente de una precisión unida a una dubitación: "quizá" abarca el hecho estético total, no el segmento de lo fantástico; en cambio sí puede abarcarlo el fragmento citado de "Las ruinas circulares": ["El propósito] no era imposible, aunque sí

<sup>2</sup> Este texto del Borges cuentista contrasta con el del Borges prologuista de *La invención de Morel* donde llama "fantástico (...)" pero no sobrenatural" al postulado que descifra esta trama (Borges, 1940, 12).

sobrenatural" (Borges, 1944, 66).<sup>2</sup>

, De todos modos, cuando contemplamos la foto en blanco y negro de su cuadro, *Dream of a Golem* nos sentimos desilusionados. No conozco el original, pero la reproducción carece totalmente de esa "inminencia de una revelación" y también de lo que sería "la coexistencia de lo normal/a-normal como problema" según mi definición de lo fantástico, o según cualquiera de las definiciones que conocemos.

El cuadro ofrece la escena de un hombre con una botella en la mano (autorretrato de Kirschenbaum según Aizenberg, 1990, 12) que se inclina en actitud concentrada sobre una mesa llena de objetos heterogéneos: en parte fragmentos humanos -huesos, cráneos, un espejo-; en parte utensilios mecánicos -especie de aparatos incompletos de los que salen algunos cables, objetos de naturaleza poco reconocible- en un trabajo más propio de la construcción artesanal que el de un inventor aprendiz de brujo.

Por la cita de "Las ruinas circulares", Borges, 1944, 66) que figura en el centro en la parte superior, por el título *Dream of a Golem*, por otras referencias aclaradas en la "Introduction" de Aizenberg (las palabras *ensof*: 'infinito' que en la cábala se aplican a Dios como fuente de creación y que aparecen cerca de la botella; una filacteria en el ángulo superior izquierdo con la inscripción *emeth*: 'verdad', propia del ritual de la plegaria y que según una de las tradiciones se escribía en la frente del golem modelado en arcilla para darle vida o se borraba para destruirlo)<sup>3</sup> nos encontramos con que en el cuadro dialogan la escritura con las artes visuales. Existe algo más: la visión pictórico-escrituraria dialoga a su vez con el poema "El Golem" de Borges (1958), con su artículo del mismo título incluido en el *Manual de zoología fantástica* (1957) y con su relato "Las ruinas circulares" (1944); el poema se cruza con la doble alusión expresa a Scholem (1960) y a los arquetipos platónicos representados por los nombres en el *Cratilo*, y con la alusión a *Der golem* de Gustav Meyrink (1915), entre otros, además de señalar a

<sup>3</sup> Eliminada la letra e quedaba *meth* 'muerto' en una de las tradiciones del tema. En Meyrink (1915), el rabino Judah Loew ben Bezabek de Praga ponía la inscripción detrás de los dientes y la sacaba al anochecer del sábado (Borges, 1957), éste es el Judá León del poema (Borges, 1958, 171), que no narra su destrucción, como Meyrink, cuyo texto leyó en Suiza en alemán, para aprender esa lengua.



Schopenhauer (1819), (en el fantasma de un gato del rabino Judá León de Praga creador del Golem).<sup>4</sup>

Para el complejo despliegue de fuentes conocidas por Borges, o aun las no conocidas o las leídas y ocultadas, puede consultarse, entre otros, el libro de Saúl Sosnowski, *Borges y la cábala*, 1976<sup>1</sup>, 1986<sup>2</sup>, y el artículo de Jaime Alazraki, "El Golem' de J.L. Borges", 1972 y Edna Aizenberg, *The Aleph Weaver...* 1984.

Por todo lo que acabo de comentar queda bien claro que no es la presencia de lo visual y lo plástico del cuadro sino la red de textos tejida por la literatura (que envuelve la memoria y la imaginación cultural por ella conservada) la que alcanza el efecto buscado. Esa red une los arquetipos platónicos a la cábala, a la filosofía moderna y la exégesis o a la narrativa contemporánea. Creo que no se ha reparado que también en el final del poema "El Golem" de Borges, hay una clara alusión analógica a Unamuno en la doble escala revertida que va del objeto creado, autor, Dios - al Dios, autor, objeto creado, que tantas veces aflora en las obras de este escritor.<sup>5</sup>

Retomaré el problema teórico que nos plantea este caso después de estudiar otra pintura clasificada como fantástica, la de Odilon Redon. Eduardo Jonquière, en una carta escrita en abril de 1972 a Susana Thénon, le comentó su libro de poemas, *distancias*, 1984, que le había

<sup>4</sup>"Si (como el griego afirma en el Cratilo) /El nombre es arquetipo de la cosa/ En las letras de *rosa* está la rosa..." (Borges, 1958, 170); "Aún está verde y viva la memoria/ De Judá León, que era rabino en Praga." (170); "Estas verdades las refiere Scholem/ En un docto lugar de su volumen." (172); se discute si Borges alude aquí a Scholem, 1941 o a Scholem, 1960; aunque no siempre los nombra a ambos libros en las entrevistas, parece casi seguro que los conoció a los dos y personalmente a su autor, pero el poema es anterior a la publicación del segundo. "Algo anormal y tosco hubo en el Golem./Ya que a su paso el gato del rabino/ Se escondía. (Este gato no está en Scholem/ Pero, a través del tiempo, lo adivino.)" (172); en (1957, 81) Borges incluye una cita poco común de Schopenhauer, al hablar del Golem.

<sup>5</sup>"En la hora de angustia y de luz vaga,/ En su Golem los ojos detenía./ ¿Quién nos dirá las cosas que sentía/ Dios, al mirar a su rabino en Praga? (173). Es conocida la admiración de Borges por Unamuno, especialmente en su época temprana; Balderston, 1986, recoge alrededor de veintiséis menciones en su Index. En un fragmento de una carta de Kirschenbaun del 8 de agosto de 1987 (Aizenberg, 1990, 13) el pintor cita una frase de Unamuno (que Borges hubiera suscripto también) sobre que todos tendemos hacia el futuro aunque caminemos hacia atrás.

enviado en manuscrito antes de imprimirlo. A propósito de dos versos: "bello animal, desgracia/posado en lo indecible" observa: "hermosísima imagen (...) que no sé por qué me hace recordar a Blake y a Odilon Redon (perdónele al pintor esa intrusión), con sus figuras salidas del costado de algún sueño, mitad espanto y mitad gracia".

Dejemos a un lado a Blake, que nos llevaría muy lejos porque la mayoría de sus grabados o pinturas dialogan con obras literarias a las que ilustran pero que además pertenecen al campo de la alegoría. A esto se agrega que pictóricamente entran ellas mismas en el ámbito simbólico y alegórico, lo cual nos arrastraría a un terreno rechazado o cuestionado por la teoría de Todorov (1970) de lo fantástico, aunque no por Caillois (1965), que las incluye en la segunda categoría de su sistema interpretativo ya citado antes.

En cambio me detendré en Odilon Redon y especialmente en los paneles que pintó para su amigo Gustave Fayet en la biblioteca de la Abadía de Fontfroide, convertida en mansión, entre 1910 y 1911. El título, *El día y la noche* (escritura) delimita la obra (pintura) en dos verdaderos espacios temporales que se completan con una tercera figura oval, *El silencio*, sobre la puerta de entrada, con el misterio que nos recibe en el dintel. El diálogo entre título (escritura)-escena(pintura) se complejiza con la dialéctica sintáctica: silencio-noche-día... en sucesión inacabable, cuando se camina en círculo en el espacio de la biblioteca.

Los títulos simplifican la interpretación y la naturalizan (normal) el colorido y el diseño abren, en cambio, perspectivas insospechadas (anormal) con imágenes que disuelven la reclusión espacio-temporal. Flores, vegetaciones oscuras, opacas, recorridas de azules, pasan a tonalidades y gamas claras, suaves o brillantes y esplendorosas. "Explosión luminosa", acota la comentarista Roseline Bacou (1965), flores inmensas, caras diminutas que vuelan en un fondo etéreo o se asoman en la rama de un árbol desprendidas del cuerpo, o entran en las imágenes de seres complejos pero no monstruosos: rostros en el centro de flores y mariposas que vuelan, perfiles humanos borrosos en la bruma, o sorpresivamente enmarcados en un cuadro o en formas de estatuas que los inmovilizan, o alongadas figuras completas pero oscuras y misteriosas como fantasmas, manchas amarillas, naranjas y rojas que caen en cascada para hacer surgir el día, caballos de Apolo que arrastran el carro de un dios que ha perdido su diseño mitológico y se

ha convertido en flor-pájaro. La visión que los recorre, la voz de R. Bacou que los comenta, no sabe decidir si las caras amigas y las flores hicieron surgir las manchas dispersas, "la vibración coloreada", u ocurre a la inversa, o quizás pasan en sucesivas transformaciones de unas a otras. Sobre la puerta del recinto, un rostro hierático con un dedo en los labios, sobre fondo de oro, abre y cierra el ámbito con *El silencio* enclavado en el arquitrabe. No puede negarse que lo simbólico puede leerse en filigrana (no la alegoría), pero predomina el misterio. El mismo Odilon Redon habla en sus cartas (apud R. Bacou), de "esos desarrollos llenos de cosas extrañas donde la vista se complace en perseguir miles y miles de apariciones", pero también de los niños que juegan a su alrededor o de los amigos que lo acompañan mientras pinta y que dejó fijados en sus paneles.

El cuadro o la fotografía ofrecen el problema de la imagen estática que anula la dinámica de la narratividad y la sucesividad necesaria para que se produzca la alternancia o la coincidencia -y por lo tanto la coexistencia dentro de la "historia"- de la dupla normal/a-normal como problema, fundante del discurso fantástico. Lo que no pudo transmitir la obra de Kirschenbaum antes analizada, lo alcanza, sin embargo, la de Odilon Redon. No por la extensión de los paneles que permiten la visión móvil del ojo que viaja de un espacio a otro, no por la sintaxis (la contigüidad de tres escenas diversas) puesto que aun dentro de cada una de ellas el ojo recorre de alto a bajo, de izquierda a derecha, en cada milímetro de cada rincón, en los torbellinos coloreados que parecen arrastrarlo para descubrir seres de naturalezas complejas que ofrecen la discordia, la fusión, la sorpresa, la ambigüedad. La misma comentarista debe recurrir a un lenguaje cinético, en el intento de guiar el deslizarse dinámico del ojo del lector-espectador. Sin duda Eduardo Jonquière -pintor él mismo y poeta- supo describir la calidad especial de las imágenes de Odilon Redon al sorprender su condición sesgada, al hablar en su carta de "sus figuras salidas del *costado* de *algún sueño*", la forma *a-normal* de visión que nos inquieta y que rompe con la *norma* frontal.

Cabe plantear ahora los límites que imponen las condiciones físicas de los materiales empleados, los códigos, las leyes de producción que elaboró cada arte. ¿Qué efecto tendrá sobre lo fantástico el paso de un arte dinámico como el lenguaje, la escritura, el cine, a un arte estático

como la pintura o la fotografía? A esta pregunta se superpone otra. ¿Qué efecto tendrá el paso de unas artes como las de la lengua o la pintura -las cuales reconocieron desde hace mucho tiempo que la visión humana y la imagen se interponían entre el referente externo y la obra-, a otras artes que como el cine y la fotografía tuvieron al principio fe en la cámara oscura y creyeron que se podía atrapar la "realidad" por captación directa? A esta meta tendía el mismo Griffith en el cine, (apud Aumont, 1984, 147 y n. 58), cuando soñaba con "alcanzar a reproducir en su belleza integral el efecto del movimiento del viento sobre el agua o sobre las ramas", (apoteosis del realismo, comentaríamos hoy burlescamente).

El vuelco de ciento ochenta grados de la fotografía contemporánea y la intervención de los ordenadores han respondido a estos interrogantes.

Un número de la *Revue d'Esthétique* (1984) está dedicado al tema "images", y a su problemática en diversas épocas, entre ellas especialmente, la contemporánea. Edmond Couchot, en "image puissance image", 123-133 comenta la producción por imágenes numéricas o "nuevas imágenes" opuestas a las "convencionales" obtenidas por procedimientos ópticos y electrónicos (foto, cine, televisión). Las nuevas proceden por composición de pequeños fragmentos "discretos" o puntos elementales en un sistema de coordenadas espaciales en dos o tres dimensiones por discontinuidad y cuantificación manejados por un ordenador (también en color con valores complementarios, matrices, números). Topologías, puntos focales, y matrices, "nubes de partículas matemáticas en agitación incesante", que funcionan de un modo interactivo como conversación de dos interlocutores, convexidad de espacios visuales y lingüísticos (pues están verdaderamente engendrados), situación inimaginable en fotografía, en cine, ni aún en pintura -recordemos lo que fue la descripción de los paneles de Odilon Redon-. Porque en pintura, agrega Couchot "los materiales no responden con esta complejidad". El artículo comenta un trabajo de Lillian Schwartz, elegida entre las primeras artistas que empleó ordenadores: se trata de una serie entre dos términos, uno de los famosos retratos de Rembrandt y un retrato de Einstein, a través de una sucesión de "quimeras semióticas". ¿Cómo no pensar que estamos ante algo totalmente nuevo que traspone lo fantástico literario, pictórico, cinematográfico, aunque lateralmente lo aluda? Las nociones mismas de sujeto -emisor/receptor- objeto e imagen dejan de existir o por lo

menos tambalean, chocan, se desintegran y se recomponen. El sujeto constructor de perspectivas o el que sobrevuela en una visión aérea abarcadora -como observa Edmond Couchot -"gana la posibilidad de penetrar la imagen por todos sus bordes" (*¿todos?*, me pregunto con escepticismo ante una palabra tan omnipotente aun para un ordenador), "interrogarla y recibir respuestas" (y esto sí es nuevo, acepto), 129b-130. <sup>6</sup>

"L'image photographique comme prothèse de la representation", de Florence de Mèredieu, 151-158, muestra que los papeles se invierten y el pintor recurre al fotógrafo para conseguir el hiperrealismo. David Hockney en su retrato de *David Graves* trabaja con una centena de fotos palaroides yuxtapuestas "de modo que el conjunto presente el efecto de un vasto fresco dividido en cuadros iguales separados por líneas blancas, en los cuales cada uno repite una parte del cuadro precedente. El conjunto produce el efecto de *distorsión de la figura* "(...) pues cambia la profundidad de campo fijado sobre elementos de primer plano o lejanos" (manipulación sugerida, sin duda, por la práctica del cine, acoto). El creador la llama visión binocular, Mèredieu prefiere "poliocular". El primero comenta: "la vista no cesa de desplazarse, *exactamente como en la vida corriente*" (el subrayado es mío); la segunda explica: "La vuelta (...) a una visión plural, corresponde muy probablemente al estallido de los centros, a que el racionalismo, en cierta forma, se tambalea" (157). Del hiperrealismo nacen reflexiones sistemáticas sobre lo vago, lo que se mueve, lo que tiembla, como "clavar con un alfiler la vaguedad,<sup>7</sup> el truco inalcanzable" que se creía haber logrado por el aparato fotográfico, (para Barthes, 1980, 31, imagen de la muerte). Tenía razón, pues, al plantear las preguntas sobre estatismo y dinamismo en las artes en conexión con lo fantástico y al llegar a la conclusión de que se ha podido experimentar un vuelco de ciento ochenta grados: la inversión y/o el reencuentro de los extremos

<sup>6</sup> "Próximo al lenguaje, con instrucciones de lenguaje informático, pero no logocéntrico, punto entre imagen, lenguaje (pensamientos simbólicos) y técnica, que no es un utensilio sino un *meta-utensilio*." (130b). (La traducción es ma).

<sup>7</sup> Un cuento fantástico de Silvina Ocampo desarrolla el camino inverso de la metáfora usada por Mèredieu; la mariposa clavada por el alfiler toma vida, se libera y ataca a la protagonista.

se produce.

No entraré en la consideración de la filmografía fantástica, expresionista, superrealista, o hiperrealista, ni tampoco en su teoría, porque existe ya en el área del cine una bibliografía importante y densa. Pero sí recordaré un artículo de esta misma revista "l'image filmique de film?" de Jacques Aumont donde cita palabras de Siegfried Kracauer: para él "el cine tiene por vocación -entre otras- la de mostrar 'cosas normalmente no vistas" (138a). Recordemos de paso las ficciones literarias, especialmente los cuentos fantásticos de Horacio Quiroga inspirados en el cine: "El espectro", de 1921, "El puritano", de 1926 y "El vampiro" de 1927 comentados por Emma Speratti Piñero (1957), y también el de Rubén Darío, inspirado en la fotografía: "La extraña muerte de Fray Pedro" tratado por Enrique Anderson Imbert, donde el rostro de Cristo queda fijado por la cámara sacrílega del sacerdote en la hostia consagrada al mismo tiempo que éste cae fulminado. En realidad el sentido de todas estas ficciones literarias es enteramente opuesto al de la cita de Kracauer, la cual constata la fe que tenían los cineastas en el contacto directo con la "realidad" logrado por la cámara, y que luego fue perdiéndose.

Se referían a la limitación de los ojos del hombre, superada ya por el maquinismo para apresar lo que siempre estuvo allí en el mundo externo, aunque no-visible para el hombre. En cambio, lo que inquietaba a Darío y Quiroga era lo oculto, lo "invisible", aquello de lo que habla Odilon Redon en el epígrafe que encabeza mi trabajo. También hablan de otra cosa los hiperrealistas de hoy, en una segunda vuelta de tuerca, los pintores y fotógrafos que se interrelacionan por medio de los ordenadores.

El camino desviado y algo laberíntico de las artes plásticas y visuales nos devuelve a lo que intenté en mis artículos de 1979 y 1990 sobre el deslinde entre realismo mágico (y otras propuestas anteriores y posteriores: el superrealismo, la literatura del absurdo, el desconstruccionismo, etc.) frente a lo fantástico. Lo fantástico se asienta todavía en los códigos y en la verosimilitud para poder producir la contraposición coexistente de lo a-normal y lo normal como problema. Experimentamos un proceso de autodesintegración de los códigos y la ausencia de seguridad en otros nuevos que se estabilicen, lo cual nos hace vivir (especialmente en los espacios urbanos) en una era posmoderna

poco favorable al tipo de discurso fantástico.

Por eso surgen diversas experiencias: lo real maravilloso en Hispanoamérica -mal definido como sugerí, y contradictorio en las obras que la crítica elige englobar en dicha categoría-; el hiperrealismo en el hemisferio norte; las obras que acuden a las técnicas más sofisticadas de los nuevos lenguajes de cuantificación, de fragmentación, de exploración y de reconstrucción aleatoria o vigilada para encontrar respuestas en el arte como en la ciencia de nuestro tiempo.

ANA MARÍA BARRENECHEA

Instituto de Filología  
y Literaturas Hispánicas  
"Dr. Amado Alonso"

## BIBLIOGRAFIA

- AIZENBERG, EDNA. 1984. *The Aleph Weaver: Biblical, Kabbalistic and Judaic Elements in Borges*. Potomac, Scripta Humanitatis; versión española por la autora, *El tejedor del Aleph: Biblia, Kábala y judaísmo en Borges*. Madrid, Altalena, 1986.
- AIZENBERG, EDNA (ed.). 1990. *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Columbia and London, U. of Missouri Press.
- ALAZRAKI, JAIME. 1972. "Borges an the Kabbalah", *TriQuarterly*, núm.25, 240-267.
- . 1972. "El golem', de J. L. Borges". *Homenaje a Casualdero*. Madrid, Gredos, 9-19.
- . 1988. *Borges and the Kabbalah*. Cambridge, U.P.
- AUMONT, JACQUES. 1984. Cfr. *Revue d' Esthétique*.
- BACOU, ROSELINE. 1965. *Odilon Redon All' Abbazia de Fontfroide*. Testo di R. Bacou, Milano-Ginebra, Fratelli Fabbri-Albert Skira, L'Arte Racconta,

Nº 41.

BALDERSTON, DANIEL. 1986. *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in His Writings*. Westport-New York-London, Greenwood Press.

BARRENECHEA, ANA MARÍA. 1957. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México, El Colegio de México. Última edición con adiciones, Buenos Aires, 1984.

. 1972. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, 80. Recogido en *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas, Monte Avila, 1978, 87-103.

. 1979. "La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género", leído en el XIX Congreso del I. I. de L. I., Pittsburg (27 de mayo- 1º de junio de 1979) en *Memoria... Texto//Contexto en la literatura iberoamericana*. Madrid, 1980, 11-19; incluido en A.M. Barrenechea, *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires, Kapelusz, 1985, 43-54.

\_\_\_\_\_. 1990, "La literatura fantástica entre los códigos y los contextos", en *Actas de las Jornadas: "El relato fantástico en España y en Hispanoamérica", de la U. Complutense*, Madrid, Comisión Nacional del 5º Centenario (en prensa).

BARTHES, ROLAND. 1980. *La chambre claire, note sur la photographie*. Paris, L'Etoile-Gallimard-Le Seuil.

BORGES, JORGE LUIS. 1940. "Prefacio" a *La invención de Morel* de A. Bioy Casares. Buenos Aires, Losada, 9-13.

\_\_\_\_\_. 1944. "Las ruinas circulares", *Ficciones*. Buenos Aires, Sur, 65-73.

\_\_\_\_\_. 1952. "La muralla y los libros", *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Sur, 9-12.

\_\_\_\_\_. 1957. "El Golem", *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica (en colaboración con Margarita Guerrero) 80-82.

\_\_\_\_\_. 1958. "El Golem", *Poemas (1923-1958)*. Buenos Aires, Emecé, 170-173; también incluido en su *Antología personal*. Buenos Aires, Sur,



- 1961 y en *El otro, el mismo*. Buenos Aires, Emecé, 1969.
- CAILLOIS, ROGER. 1965. *Au coeur du fantastique*. Paris, Gallimard.
- COUCHOT, EDMOND. Cfr. *Revue d'Esthétique*.
- MÉRÉDIEU, FLORENCE DE. 1984. Cfr. *Revue d'Esthétique*.
- MEYRINK, GUSTAV. 1915. *Der Golem*.
- REDON, ODILON. Cfr. Bacou, Roseline, 1965.
- Revue d'Esthétique*. 1984. Nouvelle série, 7.
- SCHOLEM, GERSCHOM GERHARD. 1941. *Major Trends in Jewish Mysticism*. New York, Schocken Books, 1961.
- \_\_\_\_\_. 1960. *On the Kabbalah and its Symbolism*. New York, Schocken Books. 1969. *La Cábalá y su simbolismo*, trad. esp. José A. Pardo, Madrid, Siglo XXI, 1979.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR. 1819. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. *El mundo como voluntad y representación*, trad. esp. 1942.
- SOSNOWSKI, SAÚL. 1976. : *Borges y la cábalá: La búsqueda del verbo*. Buenos Aires, Hyspamérica; 2a. ed. corregida y ampliada en su bibliografía, Buenos Aires, Pardés, 1986.
- SPERATTI PIÑERO, EMMA. 1957. *La literatura fantástica en Argentina*. México, Imprenta Universitaria (En colaboración con A. M. Barrenechea).
- THÉNON, SUSANA. 1984. *distancias*. Buenos Aires, Torres Agüero.
- TODOROV TZVETAN. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- VAX, LOUIS. 1960. *L'art et la littérature fantastiques*. Paris, Presses Universitaires de France).





## LO OTRO NEGRO Y LA CONQUISTA DE UN ESPACIO EN LA LITERATURA DE NUESTRA AMERICA.

*Eramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norte América y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor [...] El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras.*

José Martí, *Nuestra América*

### LOS CAMINOS

Los caminos para el encuentro del otro no existen antes de ser transitados, es decir: antes de escribir sobre ellos. Son atajos invisibles. Como en el caso de las comunidades utópicas y de las zonas sagradas (el otro visible y luminoso, imago mundi soñada, prolongación objetiva del deseo permitido) el "otro" olvidado y opaco, al que no se acepta como reflejo de la propia imagen en el espejo, reside en un allá indiferenciado al que se llega por azar. Un título, *Etnocentrismo e historia, América indígena, Africa y Asia en la visión distorsionada de la cultura occidental* (Perrot y Preiswerk, 1975) nos sirvió de pre-texto, desde un ámbito universitario provinciano<sup>1</sup> para la formulación de

<sup>1</sup>Nos referimos a las Cátedras de Literatura Iberoamericana I y II correspondientes al Area de Letras, de la Universidad Nacional de La Pampa donde se realizó el trabajo "El personaje negro entendido como ideologema en la narrativa latinoamericana del siglo XIX", algunos de cuyos avances fueron presentados en las Jornadas de Investigación I y II, realizadas en esa Facultad en los años 1987 y 1988.

algunas preguntas: ¿Cuál es la visión? (¿existe tal visión?) que los manuales de literatura hispanoamericana redactados para la escuela secundaria argentina y los textos histórico-críticos de divulgación de la literatura latinoamericana<sup>2</sup> nos ofrecen sobre el otro negro como objeto o como sujeto del discurso literario y crítico-literario? ¿Cuáles han sido los materiales provenientes de la experiencia social sobre lo marginal negro en Nuestra América, a lo largo de cinco siglos, y las convenciones retóricas que lo han inscripto en una vasta red de textos?<sup>3</sup>

La pertinencia de tales interrogantes se hace por demás evidente si los confrontamos con las consideraciones que anteceden a la declaración de propósitos de una revista especializada en el tema que nos preocupa, la *Afro-Hispanic Review*:

The Foreign Language and Latin American Studies curricula of many academic institutions in the Americas do not reflect the richness of Afro-Hispanic culture, the considerable body of Afro-Hispanic literature, nor the diverse contributions of Spanish-speaking Blacks to the creation and development of the nations of Latin América and elsewhere. Neither does the study of history in the region specifically reflect the significant impact of the African presence over the centuries. *Afro-Hispanic Review* was founded in an effort to correct such omissions.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Trabajamos principalmente con los textos que posee la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Pampa (ver Bibliografía) porque nos interesó ver qué imagen del negro circulaba en relación con la literatura latinoamericana, dentro de ese ámbito particular.

<sup>3</sup> Los textos que hemos tenido en cuenta son los que habitualmente consideran los trabajos especializados: Juan de Castellanos, 1874, *Elegía de Varones Ilustres de Indias*; Alvar Núñez Cabeza de Vaca, 1542, *Los Naufragios*; A. de Ercilla, 1547, *La Araucana*; Sor Juana Inés de la Cruz, "Villancicos" en *Obras Completas*; Silvestre de Balboa, 1837, *Espejo de Paciencia*; Jorge Isaacs, 1867, *María*; Juan Francisco Manzano, 1839, *Autobiografía de un Esclavo*; Cirilo Villaverde, 1882, *Cecilia Valdés*. Todos estos textos permiten apreciar cómo se fue desarrollando un interesante fenómeno de hibridez cultural, regido por una visión eurocentrista y metropolitana.

<sup>4</sup> En realidad, el campo de estudios sobre el negro y su presencia en la cultura y en la literatura latinoamericanas se ha ampliado notablemente a lo largo de la década de 1980 (ver Bibliografía).

<sup>5</sup> El término "divulgación" no está usado peyorativa ni desvalorativamente. Le damos ese nombre a un conglomerado de textos que tuvieron el efecto de consolidar

Es cierto que, en los textos escolares y en los de divulgación,<sup>5</sup> o no se trata el tema de lo negro o se lo desplaza de la zona hispanoamericana continental y se lo menciona o analiza como característica del Caribe, de Brasil, de Estados Unidos; se lo simplifica en un esquema que tiene en cuenta solamente manifestaciones parciales; se lo empobrece mostrándolo como fenómeno descontextualizado o como emergencia típica del siglo XX; se establece una falsa homogeneización que ignora las diferencias existentes en textos que se han producido a lo largo de cinco siglos, como si no se hubieran dado cambios en la inserción del negro en Latinoamérica en cuanto actor de la historia y en cuanto a las ideologías que mediatizaron su inscripción en el discurso escrito.<sup>6</sup>

En un antiguo relato nahuatl se cuenta que Tlacaelel hace destruir los viejos libros para dar una nueva versión de su historia. "El fenómeno se reproduce periódicamente en las sociedades mas diversas" (Perrot-Preiswerk, 1975, 23). En el caso de los textos escritos hispanoamericanos que han tenido al negro como personaje, no se trata tanto de destrucción sino de olvido total o parcial, de desplazamiento al margen como consecuencia de posiciones etnocentristas difusas y muchas veces "no conscientes".<sup>7</sup> La no valorización hizo que textos que dieron testimonio de lo negro desde el siglo XVI en Hispanoamérica permanecieran ignorados en los anaqueles de algunas bibliotecas para consulta de investigadores o aparecieran tratados en revistas especializadas o en trabajos críticos de difusión limitada.

Si, como pensamos, una de las funciones más importantes de los docentes de Literatura Latinoamericana, en sociedades pluriculturales como la nuestra, es reconstruir una memoria colectiva integradora de todos los matices de la hibridez, se hace evidente la necesidad de

el concepto de la literatura latinoamericana como unidad. Son textos que han creado el espacio de nuestra literatura y sus límites inestables.

<sup>6</sup> Por razones de abarcabilidad trabajamos, como quedó mostrado en la nota 3, con textos escritos y publicados, pertenecientes al sistema literario erudito. Sobre todo nos interesó ver cómo, y a partir de qué, ese sistema se hizo permeable para dar cabida a la voz o a la imagen del otro negro.

<sup>7</sup> Perrot y Preiswer (1975, 25) establecen la diferencia entre fenómenos "inconscientes" y "no conscientes", término éste tomado de L. Goldman y relacionado con un sujeto colectivo.

rescatar estos textos que el olvido convirtió en "otros" y ponerlos nuevamente en circulación.

## EL TERRITORIO DE LOS TEXTOS

La elección del corpus es arbitraria como toda elección. Tiene que ver más con lo encontrado y leído por acaso, en medio de búsquedas sistemáticamente planificadas. Hallazgos azarosos nos llevaron a una territorialidad (con muchos "pozos de sombra" por los cuales la voz del negro se ha perdido) de la que emergen unos pocos textos, a los que hubiéramos podido ordenar y comentar cronológicamente; pero sabemos bien que los territorios literarios existen en un eterno presente y que toda continuidad temporal es "realmente ilusoria", sobre todo si se trata de textos como aquel *Espejo de paciencia* (oculto en medio de una cronología de obispos: *Historia de la isla y Catedral de Cuba*) en donde

Andaba entre los nuestros diligente  
Un etíope digno de alabanza,  
Llamado Salvador, negro valiente  
(Silvestre de Balboa, 1837, 82-83)

El poema fue escrito en 1608; sin embargo permaneció ignorado primero y luego parcialmente conocido hasta que

a) lo halla, lo copia, lo retoca, lo edita, lo presenta y comenta (es decir: se lo apropia) el grupo intelectual cubano liderado por Domingo del Monte en su deseo de legitimar los orígenes de un discurso literario cubano en el que estuviera presente el negro;<sup>8</sup>

b) Alejo Carpentier en *Concierto Barroco* (en su afán de programar al lector competente de lo latinoamericano, que debe conocer, para poder decodificar, todos los hilos culturales que se entretajan en una literatura definida como mestiza) lo convierte en una cita dentro de su relato.

Por lo dicho, preferimos, entonces, unir estos textos en una historia que puede comenzar *in medias res* (como prescriben las poéticas clásicas), en México, en la segunda mitad del siglo XVII, para de ahí, con la total libertad permitida a un "crítico-narrador omnisciente" ir hacia adelante en el tiempo, priorizando los segmentos que creemos más

<sup>8</sup> Estos datos fueron tomados del valiosísimo trabajo de Antonio Benítez Rojo "Azúcar/Poder/Literatura" citado en la Bibliografía.

importantes.

## LOS ESPACIOS GANADOS A LO LARGO DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

La voz juguetona de un negrito irrumpe en las *Obras Completas* (1969) de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) con palabras que son pura sonoridad:

Tumba, la, la, la  
Tumba-le, le, le...<sup>9</sup>

Significantes que solo sirven a la diversión y al goce ("Rorro-ro-ro-ro", "Zambio, lela, lela"); aderezos destinados al placer dentro de las "Ensaladillas" de los Villancicos cantados en los maitines de las fiestas celebradas en honor de la Virgen (la Concepción, la Navidad, la Asunción) o en honor de algún santo patrón (San Pedro Nolasco).<sup>9</sup> La voz no oficial de otros desplazados del circuito literario culto (el indio que canta tocotines en nahuatl, el payo o rancharo mexicano que viene "con sonajas en los pies") se suman las voces de los que

Aunque negro, blanco  
Somo, lela, lela, lela  
Que il alma rivota  
Blanca sá , no prieta

Los "que también sabemos/ cantaye las leina" aparecen en las fiestas nocturnas celebradas en la Catedral de México, a las que asisten todos los grupos por igual, y son una parte del espejo en el que puede mirarse la policlasista sociedad novohispana. Al aparecer "en Fiesta de luces/ toda de purezas" no solo imponen su fonética y su sintaxis dentro del circuito literario culto sino que también permiten que afloren, en medio de la temática sacra, algunos temas<sup>10</sup> conectados con una incierta tradición africana, relacionada con la imagen de la culebra:<sup>10</sup>

<sup>9</sup>Trabajamos con el corpus de Villancicos pertenecientes al tercer Nocturno de los Maitines de las fiestas de la Asunción (1676, 1677, 1679 y 1685) de la Concepción (1676) de San Pedro Nolasco (1677).

<sup>10</sup>Emma-Speratti-Piñero (1986, 184, a 195), analiza el tema recurrente del canto de la culebra en A. Carpentier. Allí afirma que el punto de partida es indudablemente africano, aunque resulte difícil establecer su origen. Ella anota aportes realizados por una serie de estudios que localizan el tema también en ámbitos haitianos y jamaquinos.

-Cuche usé, cómo la rá  
 Rimoño la cantaleta:  
 ¡Huye, husico ri tonina,  
 Con su nalís ri trumpeta!  
 -¡Vaya, vaya, vaya!  
 -¡Zambio, lela, lela!  
 -¡Valgati Riabro, Rimoño,  
 Con su ojo ri culebra!  
 ¿Quiriaba picá la Virgi?

.....  
 ¿Su cabeza ri bayeta,  
 Y su cola ri machí,  
 Pinsiaba la trivimenta?

.....  
 -Vaya al infierno, Cambinga,  
 Ayá con su compañela.

.....  
 (Sor Juana, 1969, 217)

Junto con el negro (personaje y voz) aparecen también los ritmos creados por sus instrumentos no prestigiosos para el culto, por ejemplo, el tambor:

Pues priviní la tambó  
 Porque en fiesa la Sunció  
 No se está queda la pie  
 -¡He, he, he, he!  
 (Sor Juana, 1969, 328)

Se hacen presentes los objetos del ámbito de la cocina:<sup>11</sup> "la cuajala branca como sol", la "garvanza salara", el "fresco requesón" (Sor Juana, 1969, 253); la queja y la protesta mediatizadas por el juego y controladas por la ideología blanca y cristiana asumida como propia:

Un negro que entró a la iglesia

<sup>11</sup> Creemos que está de más recordar la resemantización que hace Sor Juana del ámbito de la cocina en la Respuesta a Sor Filotea, en donde el lugar marginal reservado a lo femenino (y a lo negro) puede ser también centro privilegiado y gabinete de estudio: "... que os pudiera contar, señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando (...) qué podemos saber las mujeres, sino filosofías de cocina? (...) si Aristóteles hubiera guisado mucho más hubiera escrito..." Sor Juana (1691, 838-839).



.....  
 Por regocijar la fiesta  
 Cantó al son de un calabazo  
 .....

-E y a dici que ridimi  
 Cosa parece encantala  
 Porque yo la Oblaje vivo  
 Y las Parre no mi saca  
 .....

Mas ¿qué digo, Dioso mío?  
 ¡Los demoño, que me engaña,  
 Pala que esté mulmulando  
 A esa Redentola Santa!  
 El Santo me lo perrone  
 Que só una malo hablala  
 Que aunque padescas la cuepo  
 En ese libla las alma  
 (Sor Juana, 1969, 223)

Lo importante de estas incorporaciones (que, por otra parte, son un índice muy pequeño pero revelador de la existencia de una riquísima literatura oral y mestiza en el México del siglo XVII) se puede apreciar si las cotejamos con la aparición del personaje del negro en dos poemas épicos del siglo XVI: *La Araucana* de A. de Ercilla y *Las Elegías de los Varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos (en las que por primera vez se relata una rebelión negra ocurrida en los ingenios de Diego Colón). Los dos textos describen un arco que va desde los negros considerados como "cargados de despojos", "enemigos violadores", "perros bárbaros, traidores" (Ercilla, 1597, Canto XXVIII, 457-458) a los negros "muy guerreros/ con vana presunción de caballeros" (Juan de Castellanos, 1874). En ambos textos se les niega la voz (el relato de la violación está hecho por una india en *La Araucana*; y en *Las Elegías* el negro se expresa en retóricos endecasílabos). Los dos textos están muy lejos de las líneas finales de *Los Naufragios* de Alvar Núñez, en las que aparece escandalosamente el nombre de Estebanico "negro alárabe, natural de Azamor", integrando, se cree que por primera vez en un texto de la conquista de América, una lista de blancos, protagonistas de hechos heroicos.

## LA CAÍDA DE ALGUNAS FRONTERAS EN LA LITERATURA ROMÁNTICA

En *María* (Isaacs, 1867) el lugar privilegiado del título es ocupado por la muchacha blanca (adoptada como una hija más por la familia de Efraín, su casi hermano), centro de la historia, símbolo de "El Paraíso" perdido por los Isaacs. Las negras Nay-Feliciana y Remigia y la mulata Salomé se desplazan a los márgenes del relato como otras caras de la belleza y de lo femenino. En *Cecilia Valdés* (Villaverde, 1882) el nombre de la mulata (fruto del adulterio y por lo tanto no reconocida como hija por la familia de Leonardo, su medio hermano) se instala en el título<sup>12</sup> y es el símbolo de una Cuba (contracara del paraíso) a la que Cirilo Villaverde desde el exilio quiere rescatar a través de la escritura:

Durante la mayor parte de esa época de delirio y de sueños patrióticos [...]el manuscrito de la novela [...] no progresó más allá de una media docena de capítulos, trazados a ratos perdidos, cuando el recuerdo de la patria empapada en la sangre de sus mejores hijos, se ofrecía en todo su horror y toda su belleza y parecía que demandaba de aquellos que bien y mucho la amaban, la fiel pintura de su existencia bajo el triple punto de vista físico, moral y social, antes que su muerte o exaltación a la vida de los pueblos libres cambiaran enteramente los rasgos característicos de su anterior fisonomía. (Villaverde, 1882, 47)

A la mirada que en *María* anula las diferencias entre negros esclavos y amos blancos y resuelve en convivencia familiar armónica las relaciones conflictivas entre los dos grupos ("Pude notar que mi padre sin dejar de ser amo daba un trato cariñoso a sus esclavos, se mostraba celoso por las buenas conductas de sus esposas y acariciaba a los niños", Isaacs, 1867, 24) se opone el "triple punto de vista" que intenta dar relevancia a los matices de un sangriento enfrentamiento de clases.

Los superpuestos puntos de vista son más de tres. Nos interesaron en especial: el científico (médico, naturista o etnológico); el censor (estético y moral); el histórico, el jurídico, el económico... Desde todos estos ángulos está vista la sociedad cubana anterior a la conspiración de negros y mulatos, llamada la Escalera, ocurrida en 1844, que fue

<sup>12</sup>El apellido Valdés era dado a todo niño sin padres que hubiese estado en la Real Casa Cuna de Cuba. Por lo tanto este apellido por sí mismo tenía en ese ámbito, en el siglo XIX, un valor connotativo muy fuerte.

abortada sangrientamente y que determinó la dispersión y el exilio del grupo de Domingo del Monte, al que pertenecía Cirilo Villaverde.

Los puntos de vista mencionados:

a) se textualizan en un tramado discursivo que conjuga los géneros de la novela histórico-costumbrista, del folletín sentimental, del pregón de venta de esclavos y de los artículos periodísticos de contenido humanitario y antiesclavista del siglo XIX;

b) reconocen por igual un meta-tramado discursivo que les da sentido: el del discurso azucarero, emanado de la sacarocracia (la de la Cuba Grande, la Cuba del ingenio) y el del abortado discurso de resistencia, emanado de una incipiente burguesía nacional (la de la Cuba Pequeña, ligada a otros cultivos diversificados y a la ganadería);<sup>13</sup>

c) tienen que ver con el largo período de cuarenta años a través de los cuales se van refundiendo distintas versiones de la novela;<sup>14</sup>

d) crean en el lector que se acerca a *Cecilia Valdés*, después de un siglo de haber sido publicada, un efecto de desprolijidad y contradicción que permite observar, justamente en las fallas del armado, cómo ha quedado formalizado el ideograma del personaje del negro en un territorio importante de la literatura latinoamericana.

El personaje del esclavo negro en *Cecilia Valdés* se ha enriquecido y matizado con respecto a relatos anteriores<sup>15</sup> cuya tradición recoge, amplía y cambia cualitativamente. Este hecho aparece subrayado por la extensión que en ella tienen, en relación con el espacio dedicado al blanco, las descripciones de los tipos de color, circunstancia que guarda relación directa con el predominio, real en Cuba, de la población de color. Según el censo de 1841, frente a un 41,5% de blancos existía un

<sup>13</sup> Los textos literarios y no literarios que pertenecen a ese meta-tramado discursivo están analizados en A. Benítez Rojo, 1988.

<sup>14</sup> *Cecilia Valdés* se publica primero como un pequeño cuento y luego como novela dividida en ocho capítulos en 1839; se menciona la existencia de un segundo volumen, dividido en cinco capítulos, aparecido en 1841. La versión definitiva se publicó en 1882.

<sup>15</sup> Citamos por ejemplo: *Apuntes Autobiográficos* (Manzano, 1937); *Petrona y Rosalía* (Tanco, 1925); *Francisco* (Suárez y Romero, 1880). Recordemos que estos textos fueron escritos y circularon, manuscritos muchas veces, entre los intelectuales cubanos, en la década de 1830, aunque muchos de ellos no se publicaron sino con posterioridad.

58,5% de no blancos entre esclavos y libres. Se describen prioritaria y extensivamente las costumbres de este grupo mayoritario y en avance peligroso. A esto se suman las consideraciones sobre el hecho de la trata en todos sus pormenores y en su secuencia histórica. El narrador describe y denuncia; transcribe, pero también censura moral o estéticamente desde una óptica burguesa y etnocentrista, que ve en el negro un otro inferior y distinto. Aunque ataca al sistema esclavista como aberrante desde el punto de vista moral (además de peligroso y antieconómico) abunda (sobre todo en el tomo I) en valoraciones negativas con respecto al negro que se lexicalizan frecuentemente en "grosero", "grotesco", "inferior", "vulgar".<sup>16</sup>

Creemos importante copiar tres ejemplos entre muchos, en los que se aprecia esa doble actitud de rescate y censura:

[...] era de la raza híbrida e inferior [...] sin vergüenza ni reparo, a menudo manifestaba sus preferencias por los hombres de raza blanca y superior (Villaverde, 1882, I, 104)

Tenemos que dejar por breve tiempo estos personajes (blancos) para ocuparnos de otros que no por ser de inferior estofa, representan en nuestra verídica historia papel menos importante. (Villaverde, 1882, I, 193)

La subida o aparición de Isabel en los tendales fue la señal para que el negrito del molino alzase la voz argentina y aguda con la canción, tan ruda como sencilla, improvisada quizás la noche anterior, la cual principiaba con esta especie de verso: "La niña se va", y terminaba con este otro, repetido en coro por todos los demás negros: "Probe cravo llorá". Entre la primera letra y el estribillo o pie insertaba el guía frases en congo puro[...] Inútil fuera pedir armonía, siquiera música a una canción ni civilizada ni salvaje del todo[...]  
(Villaverde, 1882, II, 26)

La contradicción existente entre el rescatar y el censurar tiene que ver, creemos, con el meta-tramado discursivo mencionado con

<sup>16</sup> El modelo de estas descripciones parece ser un texto hoy casi olvidado de Victor Hugo, 1819, *Buj-Jargal*, que narra la rebelión de los esclavos negros de Haití a fines del siglo XVIII. Lo cierto es que este relato fue muy conocido por el grupo de intelectuales cubanos liderado por Domingo del Monte.

anterioridad, que produce estas "contradicciones" ideológicas cuya riqueza reside, justamente, en su no resolución

Además de lo ya observado nos han interesado otros fenómenos que pasamos a señalar:

1. De la denominación "negro", niveladora de diferencias desde un punto de vista etnocéntrico, la novela testimonia el paso a otra "hombre de color" que la incluye y, lo importante, la excede. El sema 'color' se lexicaliza en una constelación denominativa de la cual los siguientes son apenas unos pocos ejemplos tomados casi al azar de los cinco primeros capítulos de la novela: "tabaco de hoja", "canela", "carbón", "manta parda", "bulto oscuro", "virgencita de bronce", "penumbra", "color bilioso", "venus etíope-caucásica"...

Esta matización léxica se corresponde con la escrupulosidad por establecer las diferencias entre las distintas etnias negras y con una caracterización muy minuciosa de las diferencias físicas, psicológicas y sociales entre un tipo de color y otro. Además de las imágenes estereotipadas de lo negro, provenientes del folletín romántico, lo que predomina es el afán de testimoniar en detalle lo distinto. Citamos como paradigmática la caracterización de dos personajes de color:

Al nacimiento de José Dolores Pimienta y de Francisco de Paula Uribe concurren, sin duda, por igual las razas blanca y negra, con esta esencial diferencia: que aquél sacó más sangre de la primera que de la segunda, circunstancia a que deben atribuirse el color menos bilioso de su rostro, aunque pálido, la regularidad de sus facciones, la amplitud de su frente, la casi perfección de las manos y la pequeñez de los pies, que así en la forma como en el arco del puente podían competir con los de una dama de raza caucásica.

(Villaverde, I, 201-202).

Detrás de tal puntilliosidad diferenciadora resulta claro advertir el ajuste a un esquema clasificatorio científico que tiene en cuenta una serie de módulos:

- Pureza de sangre.
- Pertenencia a una etnia.
- Lugar de nacimiento.
- Edad y descripción física.
- Lugar de residencia.
- Grado de racionalidad y de sumisión.

- Grado de instrucción.
- Tareas que realiza.
- Relación con la ley.

La clasificación "científica" del hombre de color está presente también, total o parcialmente, en los pregones de venta de esclavos (diferentes de las anotaciones de los registros de embarcación en donde figuran simplemente como "bultos" o "sacos") y en los textos teóricos y jurídicos sobre la importancia de la esclavitud en relación con el ingenio. Datos reveladores, todos estos, de la íntima relación existente entre lo descriptivo literario, lo científico, lo jurídico y lo económico, que en esta novela se dan en alianza inseparable. La mirada económica se hace explícita en numerosas secuencias ("... esclavo, capital viviente"—Villaverde, 1882, II, 94—; "valía lo que pesaba en oro para el trabajo..." —106—; etc.). Es interesante, desde este punto de vista, la descripción (con que se abre el primer capítulo de la novela) del calesero negro, como índice de la riqueza del amo.

2. Las descripciones de los personajes responden a un mismo patrón discursivo que se repite con algunas variantes. "Es esto... pero..." "Es esto... aunque..." "Es esto... sin embargo..."

La sintaxis descriptiva refuerza la presencia de la contradicción como rasgo esencial de la sociedad presentada, a la que simboliza Cecilia Valdés, cuyo retrato hace el narrador en el segundo capítulo del primer tomo:

Era su tipo el de las vírgenes de los más célebres pintores [...] aunque a poco que se fijaba la atención se advertía el color del rostro que sin dejar de ser sanguíneo tenía demasiado ocre en su composición [...] Sin embargo, a un ojo conocedor no podía esconderse que sus labios rojos tenían un borde o filete oscuro [...] Pero de cualquier manera, tales eran su belleza peregrina...

(Villaverde, 1882, I, 66-67)

3. Al afán por testimoniar matices y contradicciones se suma un concepto que no estaba presente en textos anteriores referidos al negro: todos los personajes, aun los blancos, están marcados por el color, que de ser un rasgo percibido afuera, en el otro, se convierte en elemento unificador de toda la sociedad. No solo el léxico da testimonio del

fenómeno. Algunas lexias lo actualizan de manera ejemplar en el primer capítulo:

... un caballero alto, bien puesto, vestido de frac negro abotonado hasta el cuello [...] Por lo que podía distinguirse en aquella media luz de las estrellas, las facciones más notables del hombre eran la nariz que tenía aguileña, los ojos bastante vivos, el rostro ovalado y la barba pequeña. El color de ésta y el del cabello, las sombras del sombrero y de las paredes alterosas del convento vecino lo oscurecían tal vez sin ser negro...

(Villaverde, 1882, I, 55-66)

Ni aún el personaje de Isabel, la muchacha blanca, contracara de Cecilia, privilegiada como portavoz de conceptos humanitarios y moralizantes, queda libre del color y, si bien el narrador insiste en la blancura de su tez, añade: "... sombreaba su boca expresiva un bozo oscuro y sedoso..." (Villaverde, 1882, I, 236).

El color está ligado a una cuádruple transgresión: adulterio, incesto, crimen y literatura. "Color", "esclavitud", "sexo", "pecado", "literatura" son vividos como términos interdependientes por el meta-tramado discursivo de la sacarocracia y de la resistencia.<sup>17</sup>

El tema del incesto entre hermanos, sugerido pero nunca realizado, está presente en las novelas sentimentales y en las novelas indianistas latinoamericanas. En *Cecilia Valdés* también aparece (el incesto entre Cecilia y Leonardo) pero no como posibilidad sino como hecho consumado. Esta variante, impensable en textos anteriores, se carga de un nuevo contenido ideológico al convertirse en un símbolo de la unidad por el color. En cuanto al "crimen", ya fue señalado por la crítica que *Cecilia Valdés* testimonia un cambio importante: Pimienta, el hombre de color, no solo mata a Leonardo, el blanco,<sup>18</sup> sino que también la

<sup>17</sup> La crítica coincide en señalar que alrededor de 1830 La Habana ilustrada cobró conciencia de su "deseo de poseer esclavos" como algo prohibido, como una aberración sexual "cuya larga práctica ya la hacía imprescindible". (Benítez Rojo, 1988, 205). Lo cierto es que para la sacarocracia y para los traficantes de esclavos todo escritor e intelectual parecía, por el solo hecho de serlo, un enemigo abolicionista.

<sup>18</sup> Además, es necesario recordar que Leonardo, el heredero del poder del Ingenio se adecua a una matriz descriptiva (presente en otros relatos cubanos de la década de 1830) que lo muestra como un resumidor de los rasgos más negativos de la clase a la que pertenece.

escritura se hace cómplice: no se menciona ni su captura ni su castigo. La novela se cierra con esta acción altamente subversiva; la escritura viola las reglas de la moral aceptada y de la ideología dominante y toma partido por el personaje negro que se ha transformado (desde su inicial aparición como signo de riqueza del amo) en brazo ejecutor de la justicia poética.

4. La diseminación de lo "negro" está unida a otra, tanto o más importante. El sema 'esclavitud' no está circunscripto al hombre de color sino que atraviesa la totalidad del grupo humano descripto: "[...]esto tenía de perverso la esclavitud, que poco a poco e insensiblemente infiltraba su veneno en el alma de los amos[...]" (Villaverde, 1882, II, 99).

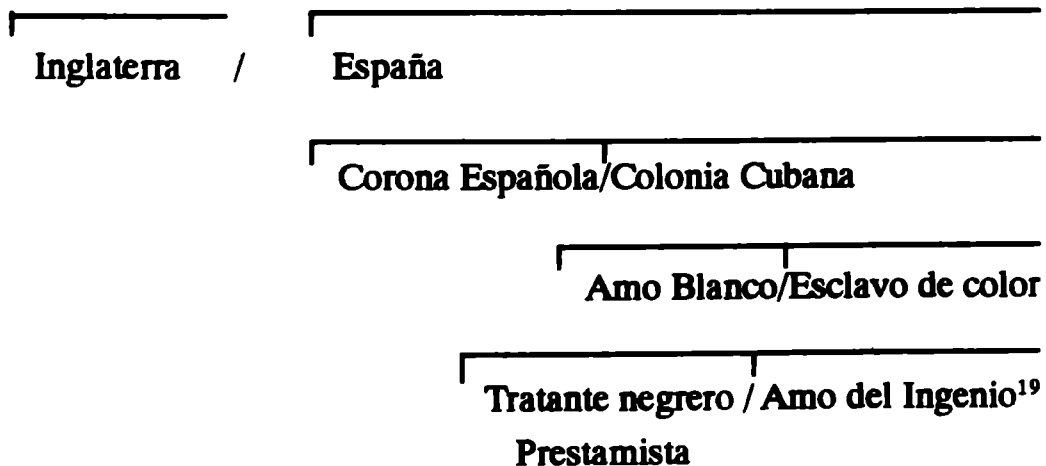
El hombre de color forma parte de un circuito económico que puede ser reducido en sus términos esenciales a un sistema binario (dominador/dominado), dentro del cual los dos términos valen no por sí mismos sino en relación con el otro con el que cumplen relaciones intercambiables.

No era indiferencia la suya (se refiere al sentimiento del amo hacia su esclava) [...], era miedo, puro miedo, no fuera que se averiguase la posición en que se hallaba colocado respecto de esa humilde esclava... (Villaverde, 1882, II, 110).

La oposición dominador/dominado no se agota en la dupla amo blanco/ esclavo de color. Aparece, también, en otras con las que se relaciona de manera englobante:

Dominador=Amo

Dominado=Esclavo





Este funcionamiento de duplas de poder que se engloban unas a otras, de mayor a menor, nos acerca a un planteo que se desarrollará en el siglo XX: la esclavitud no es patrimonio exclusivo del negro,<sup>19</sup> se hace extensiva a otras razas y a otras culturas. Enfocando de otra manera el problema, el ideograma del personaje del negro se ha modificado cualitativamente, ha derribado fronteras al constituirse en símbolo de toda una sociedad definida por la hibridez y el conflicto.

SILVIA ELENA CALERO

Universidad Nacional  
de La Pampa

## BIBLIOGRAFIA

### 1. *Historias de la literatura*

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. 1954. *Historia de la Literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica. 1967.

ARROM, JOSÉ JUAN. 1963. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

BAZIN, ROBERT. 1953. *Historia de la literatura americana en lengua española*. Buenos Aires, Nova. 1967.

FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR (comp.). 1972. *América Latina en su literatura*. México.

FRANCO, JEAN. 1973. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Ariel. 1975.

GOIC, CEDOMIL. 1972. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso,

<sup>19</sup> Un aspecto a considerar en el lugar correspondiente al "Amo blanco" es que la novela trabaja, sobre una tradición literaria, tres personajes simbólicos: Rosa, madre blanca, dueña del Ingenio; Cándido Gamboa, el padre, de origen español (nariz aguileña, judío tal vez como se sugiere frecuentemente) prestamista y negrero. Ambos constituyen dos tramos importantes de la "escalera de poder". Por último, Leonardo es el heredero de los peores rasgos que caracterizan a sus padres.

Ediciones Universitarias. 1980.

- HENRIQUEZ UREÑA, PEDRO. 1947. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México Fondo de Cultura Económica. 1964.
- ÍÑIGO MADRIGAL, LUIS.(comp.). 1987. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Cátedra.
- LAZO, RAIMUNDO. 1965. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Porrúa.
- MORENO FRAGINALS, MANUEL (comp.). 1977. *Africa en América Latina*. México, Siglo XXI.
- PIZARRO, ANA (comp.). 1986. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires, C.E.D.A.L., 1988.
- SANCHEZ, LUIS ALBERTO. 1944. *Nueva historia de la literatura americana*. Buenos Aires, Americalee.
- TORRES RIOSECO, ARTURO. 1945. *Nueva historia de la gran literatura iberoamericana*. Buenos Aires, Emecé.
- VALBUENA BRIONES, ANGEL. 1969. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Gustavo Gili.

## 2. *Corpus de textos mencionados y/o analizados*

- BALBOA, SILVESTRE. 1837. *Espejo de Paciencia*. Edición de Cintio Vitier. La Habana, Universidad Nacional de las Villas, 1960.
- CARPENTIER, ALEJO. 1974. *Concierto Barroco*. México, Siglo XXI.
- CASTELLANOS, JUAN DE . 1589. *Elegías de varones ilustres de Indias*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1944.
- ERCILLA, ALONSO. 1597. *La Araucana*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1866.
- HUGO, VÍCTOR. 1819. *Buj-Jargal*. Buenos Aires, 1942.
- ISAACS, JORGE. 1867. *María*. Buenos Aires, EUDEBA, 1963.
- MANZANO, FRANCISCO. 1937. *Autobiografía de un esclavo*. Edición de Iván Schulman, Madrid, Labor, 1975.
- NUÑEZ CABEZA DE VACA, ALVAR. 1542. *Naufragios*. Madrid, Alianza, 1985.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ.[1651-1695]. 1969. *Obras Completas*. México, Porrúa, manejamos la edición de 1977.

VILLAVERDE, CIRILO. 1882. *Cecilia Valdés*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987.

### 3. *Textos teóricos consultados*

BENITEZ ROJO, ANTONIO. 1988. "Azúcar/Poder/Literatura", *Cuadernos Hispanoamericanos*. (Madrid, enero-febrero, Nº 451-52).

BOGGS, R.S. 1977-78). "Valor simbólico de la palabra *negro* en el antiguo refranero español", en *Logos*. Buenos Aires, 13-14.

BUENO, SALVADOR. 1988. "La narrativa antiesclavista en Cuba de 1835 a 1839". *Cuadernos Hispanoamericanos*, enero-febrero, 451-52.

ISRAEL, JONATHAN. 1980. *Razas, clases sociales y vida política en el México Colonial. 1610-1670*. México, Fondo de Cultura Económica.

JAHN, JANHEINZ. 1963. *Las culturas neoafricanas*. México, Fondo de Cultura Económica.

LUIS, WILLIAM. 1988. "Cecilia Valdés: el nacimiento de una novela anti-esclavista", *Cuadernos Hispanoamericanos*. enero-febrero, Nº 451-52.

MORENO FRAGINALS, MANUEL (comp.). 1977. *Africa en América Latina*. México, Siglo XXI.

ORTIZ, FERNANDO. 1978. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas, Ayacucho.

PASTOR, BEATRIZ. 1983. *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana, Casa de las Américas.

PERROT, DOMINIQUE Y ROY PREISWERK. 1975. *Etnocentrismo e historia*. México, Nueva Imagen, 1979.

PRICE, RICHARD (comp.). 1981. *Sociedades cimarronas. Comunidades rebeldes en las Américas*. México, Siglo XXI.

SANTA CRUZ GAMARRA, NICOMEDES. 1988. "El negro en Iberoamérica", *Cuadernos Hispanoamericanos*. enero-febrero, 451-452.

SPERATTI PIÑERO, EMMA. 1986. "Sobre un tema recurrente en Carpentier". *Filología*, XXI, 1.



## RELACIONES DIALOGICAS EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Al decir «diálogo» se supone, en sentido lato, cualquier tipo de interacción entre seres humanos. En un sentido más restringido, «diálogo» se refiere a un enfrentamiento lingüístico, en cierto modo muy semejante al especular, entre dos interlocutores; podría decirse que básicamente se establece una interacción entre dos pronombres: yo y tú, que circulan alternativamente entre los dos polos del discurso. Sin embargo, como se verá, esto resulta una simplificación excesiva, puesto que, como lo dice Valéry,<sup>1</sup> ya cada individuo es un diálogo en el que no sólo dos sino las tres personas pronominales interactúan.

Vale decir que en todo diálogo hay un diálogo de diálogos, donde *yo*, *tú*, y también *él*, pueden llegar a denotar a cualquiera de los interlocutores, en un juego que podría llamarse de la identidad, o del Mismo y el Otro, teóricamente yo y tú, respectivamente; es posible sin embargo que diferentes pronombres sustituyan a yo o tú,<sup>2</sup> teniendo

<sup>1</sup> Lejeune (1980), citando a Valéry (1973): «Le moi se dit *moi* ou *toi* ou *il*. Il y a les trois personnes en moi. La Trinité. Celle qui toutoie le moi; celle qui la traite de 'Lui'» (52 y 56). Fontanier cita también a Valéry, quien escribe en una carta a Pierre Louys: «A mon avis, il n'y a pas de Je simple -(simplex)- «Je», signifie au moins dédoublement».

<sup>2</sup> En la lengua cotidiana, aparte de *usted* y de *vos*, respectivamente variantes formal y diatópica del pronombre de segunda persona, *se*, o *uno*, neutralizan las oposiciones del triángulo pronominal, y pueden usarse para remitir a cualquiera de las tres personas. También, en algunos usos coloquiales, *tú* sustituye a *yo*. Beatriz Lavandera (1984) hace algunas interesantes observaciones sobre estos usos.

como referente en cada polo del diálogo, alternativamente al Mismo y al Otro, en diferentes individuos o solo en uno.<sup>3</sup>

Esos dos polos del discurso pueden presentarse como complementarios<sup>4</sup> o como enemigos (si nos atenemos a interpretaciones al estilo de Hegel, o Hobbes): «dialógico» y «dialéctico» se consideran así a veces, aunque no siempre, sinónimos.<sup>5</sup>

El Otro, como polo dialéctico o/y dialógico, representa una «extraterritorialidad»,<sup>6</sup> esa especie de más allá o alienación de sí mismo hacia el que todo ser humano se halla ineludiblemente atraído. Esta

<sup>3</sup> Cfr. cita de Valéry. Además, Levinas (1972,87) piensa que en el diálogo consigo mismo. «(t)out se passe comme si le Moi, identité par excellence, à laquelle remonterait toute identité identifiable, faisait défaut à lui-même, n'arrivait pas à coïncider avec lui-même».

<sup>4</sup> Ducrot (1978, 110): «De l'essence de l'Autre, nous dirons qu'elle circule à travers toutes, car si chacune d'elles, individuellement, est autre que les autres, ce n'est pas en vertu de sa propre essence, mais de la participation à la nature de l'Autre». Levinas (1972, 45) observa que el Otro está considerado en Platón como complemento, en Hegel y Hobbes, como enemigo. En *El sofista* (Platón, 1955, t. VIII. 259a): «L'être et l'autre pénètrent à travers tous et se compénètrent mutuellement».

<sup>5</sup> Todorov (1984, 104) subraya la diferencia que establece Bajtín entre dialógico y dialéctico; esto equivale a afirmar la complementaridad de los participantes de un diálogo, siguiendo en cierto modo la línea de Buber (1947, 205): «We may come nearer the answer to the question what man is when we come to see him as the eternal meeting of the One with the Other». Otras observaciones de Bajtín (1984) sobre dialogismo: «L'homme en tant que phénomène naturel est vécu de façon intuitivement probante seulement en l'autre» (59). Y, sobre todo 330: "Le rapport au sens est toujours dialogique. L'acte de compréhension est déjà dialogique". También presenta Bajtín (ibíd., 70 *passim*) una tipología de las diferentes relaciones entre el yo y el otro. Todorov en el prefacio a Bajtín (1984): «L'autre est donc à la fois constitutif de l'être, et foncièrement asymétrique par rapport à lui: la pluralité des hommes trouve son sens non dans une multiplication quantitative des «je» mais dans ce que chacun est le complément nécessaire de l'autre». También en Bajtín (1977, 136) se afirma que todo es diálogo.

<sup>6</sup> Barrenechea (1986) emplea el término, equivalente al de «exotopía» *apud* Bajtín.

atracción puede ser experimentada o interpretada como tendencia a la unidad, o al éxtasis, o a lo desconocido, o a la destrucción o anonadamiento del propio ser.<sup>7</sup>

Como si buscara el exilio de sí mismo, el individuo necesita replicar (en todos los sentidos de esta palabra) al Otro y ser replicado por el Otro: vale decir, toda interacción lingüística es, de una u otra manera, diálogo.<sup>8</sup>

Buber distingue tres clases de diálogo: 1) el genuino, hablado o silencioso, que es el de la relación viva y mutua entre los seres humanos (o, para Buber, también entre el hombre y Dios); 2) el técnico, donde el intercambio de palabras (o de signos cualesquiera) tiene como finalidad el entenderse objetivamente; y finalmente 3) el monólogo (o diálogo consigo mismo). Estas clases de diálogos a las que se refiere Buber (1947) se dan en la interacción de la vida cotidiana; pero también en los diálogos ficticios literarios se ponen en juego, semejantes a los de la vida cotidiana, los mismos principios estructurales y funcionales.<sup>9</sup> Hay sin embargo en las situaciones dialógicas literarias diferencias fundamentales,<sup>10</sup> sobre todo porque lo imaginario ofrece siempre una mayor riqueza de posibilidades, aparte de que además en la literatura, y especialmente en la narrativa, el diálogo se plantea en tres niveles:

<sup>7</sup> Según Levinas (1972, 93) el otro es como un anuncio del más allá, quizá de lo infinito; esa vocación del yo por el otro mediante la alienación de la identidad puede significar, de acuerdo con Levinas, una tendencia a la unidad del ser, o una intencionalidad hacia el éxtasis del ser, o bien una necesidad de exponer la vulnerabilidad del yo.

<sup>8</sup> Jakubinsky (1979, 330), en su estudio sobre el diálogo verbal, observa: «[...] in general there is no speech interaction where there is no dialogue». Y agrega (332): «[...] It is interesting to note that even perception of a written monologue (a book, an article) evokes interruption and commentary, sometimes expressed in mental notes to oneself, sometimes voiced aloud or sometimes written in the form of annotations, marginal notes, insets, etc.». Observación semejante a lo dicho por Bajtín en nota 5.

<sup>9</sup> Toolan (1985, 195): «[...] crucial structural and functional principles and patterns are at work in fictional dialogue as they are in natural conversation».

<sup>10</sup> Estas diferencias se refieren más al hecho de que los diálogos ficticios contribuyen a ampliar e iluminar estrategias dialógicas usadas de manera inconsciente en la conversación ordinaria. Burton (1980, 116): «[...] drama data force the analyst to re-examine his taken-for-granted assumptions, and provokes powerful and fascinating insights into every day conversational structures».

entre los personajes ficticios, entre el narrador y los personajes, entre el lector y el autor.<sup>11</sup>

Además de la clasificación de Buber, las formas dialógicas (que abarcan también las monológicas), despliegan una extensa variedad en la organización del discurso, como por ejemplo, exclusivamente en la lengua escrita, el diálogo epistolar. En la narrativa, puede darse el diálogo en estilo directo, o bien en estilo indirecto, en el que una situación dialógica envuelve a otra; o, ya específicamente en la narración literaria, la particular situación dialógica en estilo indirecto libre.<sup>12</sup>

La conversación puede analizarse desde diferentes puntos de vista: etnográfico, como actos de habla,<sup>13</sup> o bien desde la perspectiva que aquí adopto, y que no excluye necesariamente las otras, la lingüística. En este trabajo consideraré sin embargo estas diferentes situaciones solo en cuanto tengan relación con la interacción pronominal.<sup>14</sup> Entre las casi infinitas situaciones dialógicas posibles, las dominantes en una época, lugar y en torno social dados, constituyen una manera de caracterizar el tipo de relaciones entre los miembros de ese grupo social, y el lugar que

<sup>11</sup> Kuroda (1976, 107 *passim*) señala que en un texto literario la comunicación se establece en varios niveles: entre escritor y lector, entre personajes; entre narrador y personajes. «The sentences of the story play a double role. They connect the real world in which the reader exists and the imaginary world in which the communication takes place» (131).

<sup>12</sup> Jakubinsky (1979, 324): «From all possible combinations of the dialogic or monologic utterance with direct or indirect modes of communication the three following combinations are socially more significant and widely spread: dialogic forms combined with the direct form of speech, monologues with direct speech, and monologues with indirect, or more precisely, written speech (in addition to the letter we may imagine also other intermediaries of speech) ». Rojas (1980-1981) hace una clara exposición de los diferentes criterios con los que se pueden distinguir estas formas según diferentes autores (Strauch, Chatman, Dolezel). Para lo que aquí interesa, estudia diferentes innovaciones en el diálogo de la narrativa hispanoamericana contemporánea: «En la narrativa contemporánea, si bien se ha mantenido el armazón estructural del diálogo, se ha innovado en su presentación o en la distribución que asume en el texto» (34).

<sup>13</sup> Etnográfico, principalmente Sacks, Gumperz, Hymes; actos de habla, Austin, Searle, Grice.

<sup>14</sup> Citando a Kuhn (1962), Burton (1980) considera que se pueden distinguir paradigmas dominantes en una época dada observando las fórmulas introductorias en obras publicadas en esa época y comparándolas con el modo de dirigirse al lector



esos miembros se asignan, o asumen, en ese espacio y tiempo social. Los diálogos ficticios literarios, que presentan relaciones más variadas que las de la conversación cotidiana, son especialmente reveladoras. De acuerdo con esto, la identidad hispanoamericana (o sus carencias) ha de manifestarse en las estrategias lingüísticas usadas para organizar el discurso, particularmente en el uso de los pronombres personales que designen la voz del Otro y la del Mismo. Me interesan sobre todo las diversas combinaciones en la trinidad pronominal, y el referente asignado para denotar al Otro, así como la relación planteada en Hispanoamérica entre el Mismo y el Otro.<sup>15</sup>

Me propongo entonces presentar aquí algunas situaciones dialógicas que considero especialmente significativas para el tema de la identidad, aunque sólo constituyen puntos aislados dentro de un campo de estudio de una amplitud que excede los límites de este trabajo.

1. La primera de ellas pertenece a la obra de teatro del siglo XVII. *El Divino Narciso*, de sor Juana Inés de la Cruz (1955, t. III); se trata de la escena XII, cuadro tercero. Es la escena en la que Narciso-Cristo, que ya ha visto su imagen (Naturaleza Humana) reflejada en la Fuente de la Gracia, muere de amor. Eco, oculta en un tronco hueco, escucha las

---

usado en otras épocas. Podría considerarse, en lugar de fórmulas introductorias, la organización del discurso mediante el uso de los pronombres personales, que es lo que aquí me propongo hacer.

<sup>15</sup>Todorov (1987) plantea estas relaciones en tres planos: 1) axiológico, en el que la relación con el otro se basa en los valores positivos o negativos que se le adjudican; 2) praxeológico, en el que se produce una asimilación del otro o una identificación con él (195: «adopto los valores del otro, me identifico con él; o asimilo al otro a mí, le impongo mi propia imagen; entre la sumisión al otro y la sumisión del otro, hay un tercer punto, que es la neutralidad o indiferencia.»); 3) epistémico, en el que se tiene en cuenta si se conoce o se ignora la identidad del otro. Todorov resume estos tres planos en tres verbos: amar, identificarse, conocer; describe por ejemplo la actitud de Colón ante los indios americanos en términos negativos en los tres planos: no ama, no conoce, y no se identifica. Se refiere también a la confusión de la identidad que se da en algunos españoles de la conquista, como en el caso de Cabeza de Vaca, cuyo uso de los pronombres personales pone de manifiesto que no hay ya para él dos partidos, nosotros (los cristianos) y ellos (los indios), sino tres: los cristianos, los indios y «nosotros» (210).

quejas de amor de Narciso y responde a ellas, o las replica, puesto que las repite, aunque parcialmente.<sup>16</sup> Aquí, entre Narciso y Eco hay una interacción de enunciaciones que teóricamente debería llamarse diálogo, o por lo menos diálogo teatral, aunque hay un notable desencuentro entre sus interlocutores, puesto que las palabras de Narciso son recibidas por Eco como receptor vicario. Según la acotación, Eco «va respondiendo»: se produce así una desarticulación dialógica, porque, en una dirección, quien responde (Eco) no es el destinatario; y en la dirección contraria, el destinatario (Narciso-Cristo), aunque presente, no asume su rol, o lo ignora.

Durante toda la escena, las respuestas de Eco son réplicas, en el doble sentido de esta palabra, puesto que son ecos, repeticiones parciales, de lo dicho por Narciso, cuyo discurso ignora las respuestas, o réplicas, de Eco.

Los parlamentos de Eco durante toda la escena están formados por enunciaciones fragmentarias que replican el discurso de Narciso repitiendo ya sea la última palabra dicha por él (v. 1560, Narciso: «Es insufrible el tormento» y Eco responde: «Tormento»), o bien un sintagma (vv. 1626 y 1627, Narciso: «y sin atender a Mí», y Eco responde: «A mí»), o bien parte de una última palabra de Narciso (v. 1585: «Mortal», dice Eco, cuando Narciso ha dicho «inmortal»; v. 1592: «Humana», dice Eco, cuando Narciso ha dicho «inhumana»; v. 1594: Narciso dice «impasible» y Eco repite «Pasible».<sup>17</sup> Estas repeticiones de Eco contradicen, y a veces corrigen con acierto (como es el caso de pasible) el significado de las palabras de Narciso. En parlamentos dichos a dúo se forman nuevos textos reconstruidos con los trozos del texto fragmentado por Eco, y que, si bien tienen, dichos por Narciso, una continuidad semántica y sintáctica con su propio discurso

<sup>16</sup> Como Labov (1970) observa, la repetición puede ser funcional; en primer lugar, actúa aquí, como recurso cohesivo; pero además, en palabras de Labov, «repeats have as a specific consequence of their occurrence and recognition that, for example, further work will be done» (16).

<sup>17</sup> Cuando Narciso dice «Mi Ser Divino impassible» y Eco repite «Pasible», Eco corrige con acierto: ya el Cuarto Concilio Laterano, en 1215, había insistido en la «pasibilidad» de Cristo, vale decir en su capacidad de sufrir humanamente.

inmediatamente anterior, forman en cambio un texto independiente en boca de Eco:

Narciso

pues en mi pena terrible  
y en el dolor de que muero,  
no gozando lo que quiero,

Los Dos

*Tormento Paso Insufrible. (vv. 1566-1569)*<sup>18</sup>

En este último verso, cada palabra ha sido ya repetida por Eco a partir de algo dicho anteriormente por Narciso. Otro caso semejante:

Narciso

Ninguno podrá medir  
lo grande de Mi fineza;  
pues sin mirar Mi Grandeza,

Los Dos

*Del Cielo Vine A morir*

Donde el sentido es muy diferente en boca de Eco (que hace referencia a la caída de Satán), y en la de Narciso-Cristo (que se refiere a su sacrificio).

Y ahora es Narciso quien (como eco de Eco, y aunque haya ignorado todo el tiempo esa otra voz) se apropia del discurso deconstruido por Eco y reconstruido ya en partes por ambos:

Música y El

*El Amor, Que puede Herir,  
En Mí Mostró Su pujanza;  
Y amando A Mi semejanza,  
Del Cielo Vine A morir. (vv. 1640-1647)*

<sup>18</sup> Las mayúsculas de este verso, y de todos los que se citarán a continuación, marcan la separación entre los fragmentos previamente aislados por Eco a partir de los parlamentos de Narciso.

En otra ocasión es Eco quien enuncia la reconstrucción completa de ese otro texto, después de una enunciación parcial dicha a dúo:

Los Dos

*Y así, A tus ojos Se esconde.*

Eco y Música

*Eco Quejosa Responde,*

*Viendo Que quiera Tu amor*

*Amar un ser Inferior;*

*Y así, A tus ojos Se esconde. (vv. 1688-1691)*

Durante casi toda la escena, ambos interlocutores usan, como emisores, la primera persona; pero el *yo* de Eco es, como todo lo que ella dice, réplica del *yo* original (el dicho por Narciso). Ambos *yo* se unen en esas enunciaciones duales que construyen un sentido con los fragmentos inconexos aislados antes por Eco; aunque dichas a dúo, se mantiene en ellas la primera persona singular (v. 1569: «*Tormento paso insufrible*»). Este singular contribuye a separar la dualidad de sentidos según cada hablante: dicho por Eco, el tormento de su amor propio y su soberbia heridos; para Narciso, el tormento de su sacrificio redentor por amor a Naturaleza Humana.

Si se comparan las dos reconstrucciones transcritas, la dicha por Narciso y la dicha por Eco, se puede observar que él no deja de usar el pronombre de primera persona, mientras que Eco se refiere ahora a sí misma en tercera. Además, Eco emplea durante toda la escena la segunda persona para referirse a Narciso; este, en cambio, que siempre habla en primera para referirse a sí mismo, solo casi al final de la escena, después del parlamento de Eco que acabo de transcribir en vv. 1688-1691, descubre la presencia de la otra voz, y la interpela por primera vez en segunda persona:

Narciso

*¿Quién eres, oh voz; o dónde  
te ocultas, de Mi escondida?*

*¿Quién me responde afligida?*

Y precisamente en este momento en que Narciso le dice tú, Eco deja de referirse a sí misma en primera persona y pasa a tercera («Eco quejosa responde»); no deja sin embargo de referirse a Narciso con el pronombre de segunda.

La escena se encuentra entonces claramente dividida, desde el punto de vista de la interacción dialógica pronominal, en dos partes: en la primera, Narciso se refiere a sí mismo en primera persona, y usa la segunda para interpelar, no a Eco, sino a un interlocutor que no puede responder porque no tiene voz («Selvas, ¿quién habéis mirado [ . . . ]», v. 1536); ignora la voz del Otro, las réplicas de Eco, que sí dialoga (desde el punto de vista pronominal), usando (aunque como reflejo) la primera persona para referirse a sí misma, y la segunda para Narciso; por lo menos, intenta dialogar, si bien sus réplicas no establecen en el significado (sino sólo en el significante) un sentido de continuidad con el discurso de Narciso, ni son oídas por él. Y, además, como ya he dicho, el *yo* que ella dice no es sino un reflejo, o réplica, del *yo* empleado por él.

En la segunda parte, muy breve, Narciso se dirige por fin a Eco con la segunda persona pronominal (en seguida, sin embargo, la segunda persona tiene como referente a quien tampoco puede responder, Dios Padre, así como al comienzo de la escena ha hablado a la naturaleza); en cambio, ella aquí abandona el uso de la primera y adopta la tercera persona para referirse a sí misma, aunque sí sigue usando la segunda para referirse a su interlocutor. En ambas partes ocurren así desarticulaciones en la simetría *yo-tú*, con los consiguientes desencuentros elocutivos entre los dos interlocutores.

En DN, Eco representa a la Naturaleza Angélica Réproba, que corresponde en la Loa inicial al «dios de las semillas» precolombino, obra del demonio. Por lo tanto, en la voz de Eco se oye la voz de los vencidos (voz inaudible para Narciso, o casi), convertida en un *yo* reflejo que no puede hablar sino repitiendo y desarticulando el discurso del otro, y que cuando llega a ser tú para ese otro, abandona hasta el reflejo del *yo*, que hasta entonces ha usado, y pasa a ser una no persona (gramatical por lo menos, pero ya se sabe que en el lenguaje las palabras actúan una realidad).

En esta escena, en la asimetría pronominal puede verse el desencuentro de vencedores y vencidos: los vencedores no oyen la voz del Otro, y cuando llegan a oírla la rechazan, afirmando un *yo* que sólo establece relación dialógica con un Otro que no responde, ya sea porque

no tiene voz (la naturaleza), o bien porque esa falta de respuesta es lo que corresponde a un Dios.<sup>19</sup> Por otro lado, el yo que la voz casi inexistente del vencido puede articular es solo el de un eco, o reflejo, que, al recibir el tú, se convierte en la no persona y articula un nombre. Eco, que significa precisamente la ausencia de voz propia.

2. Desarticulaciones dialógicas semejantes a la señalada en DN, pero más elaboradas, y por supuesto con una nueva versión aunque de un sentido semejante, se producen unos tres siglos más tarde en la narrativa hispanoamericana actual.

En *Respiración artificial* (1980, en adelante RA) del argentino Ricardo Piglia, esa desarticulación se halla ahora en la estructura textual y narrativa. Como si las modulaciones de una voz oculta se encontraran dispersas en la voz narrativa y en la de los personajes, del texto de RA se genera un criptograma que el lector puede componer con las letras provistas por erratas y errores textuales; al hacerlo, se siente a la vez emisor ancilar de esa escritura, y también receptor vicario de un mensaje que no le está destinado; en la emisión y recepción del criptograma no existen sino participantes ausentes, sustituidos por el lector en ambos polos de un diálogo que ha quedado reducido al silencio de una pura intertextualidad.<sup>20</sup>

En el mundo narrado aparecen en RA también algunas figuras de dislocación dialógica. Hay un personaje, Arocena, que intercepta correspondencia y lee cartas que por supuesto no le están dirigidas, intentando descifrar en ellas mensajes ocultos:

Era como moverse a ciegas, tratar de captar un hecho que iba a pasar en otro lado, algo que iba a suceder en el futuro y que se anunciaba de un modo tan enigmático que jamás se podía estar seguro de haber

<sup>19</sup> Buber (1958, 39) afirma que con seres humanos podemos dar y aceptar el tú; en cambio, con seres espirituales, «(w)e perceive no Thou, but none the less we feel we are addressed and we answer». O sea, empleamos el yo y el tú, aunque no podamos oír esa voz del Otro, y aunque «(w)e speak the primary word with our being though we cannot utter *Thou* with our lips» (6). El espíritu, según Buber, está «between *I* and *Thou*». Las palabras primordiales según Buber (*I-Thou*, *I-It*), «do not describe something that might exist independently of them, but being spoken they bring about existence». La palabra primaria *I-It* es la palabra que instaura la separación, pero solo *I-Thou* es la palabra primaria que puede ser dicha con todo el ser, que instaura la existencia del ser humano.

<sup>20</sup> Se estudia más en detalle este criptograma en Gallo, 1987.

comprendido. El mayor esfuerzo consistía siempre en eludir el contenido, el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado *entre* las letras, como un discurso del que solo pudieran oírse (*sic*) fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprensible, a partir del cual había que reconstruir el sentido (119-120).

Y es esta precisamente la experiencia del lector de *RA*, mientras trata de armar el criptograma.

Otro personaje, el senador Ossorio, cree recibir cartas que no han sido escritas para él, y cuyo emisor ignora; y él mismo, como emisor de una respuesta a esos mensajes, siente que ha perdido su capacidad de escribir, y que necesita alguien para tomar su dictado:

"[...]Ya no puedo escribir, con estas manos ya no puedo escribir, he perdido" dijo, "la elegancia sacerdotal de mi letra manuscrita. Sólo mi voz persiste, cada vez más parecida al graznido del pájaro; sólo mi voz persiste y con ella dicto mi respuesta a los mensajes que recibo" (77).

En estas citas se manifiesta de una manera u otra la incapacidad de establecer un diálogo: Arocena, en la desconstrucción e intento de reconstrucción textual; Ossorio con esa voz suya que persiste cada vez más parecida al graznido de un pájaro; también Tardewski, otro personaje que aparece en la segunda parte de la novela, se siente incapaz de decir nada si no es repetir frases ajenas: "No puedo decir nada, salvo leer y recordar frases ajenas" (274-275). En todos estos personajes, aparte de la alusión al criptograma, aparecen rasgos muy semejantes a los que presenta Eco en *DN*: Ossorio, como Eco, siente que está perdiendo su voz (la escrita y la oral); Arocena intenta escuchar una voz oculta, que, a diferencia de la de Eco, ya no se oye. La incapacidad de establecer un diálogo se manifiesta ahora con una aguda conciencia, pero más que en el *DN*, el Otro es en *RA* un interlocutor ausente y desconocido.

Tardewski es el repetidor (como Eco) pero ahora de citas; por extraña coincidencia, en casi todas las citas por él leídas aparece el yo de los emisores citados (Kafka, Kant, Hitler, el historiador antifascista Kluge), ahora en boca de Tardewski, que como Eco refleja así un yo ajeno. Sin embargo Tardewski, a diferencia de Eco, usa también un yo que lo designa y que no es solo reflejo ajeno.

Volviendo al nivel textual, ahora en el de la estructura narrativa, la narración de diálogos en una especie de montaje de estilo directo yuxtapuesto con casi todas las gamas del estilo indirecto es uno de los

rasgos más conspicuos en RA. Por otro lado, las superposiciones de fórmulas introductorias para el estilo indirecto hacen intervenir tantos emisores en la circulación del mensaje que la identidad del emisor y la del receptor originales se pierde como en un laberinto o corredor de voces:

«[ . . . ] Me mandó a decir que por el momento no veía razón para que lo tomaran por un mártir. Estudio y pienso y hago gimnasia, me mandó a decir" dijo el Senador que le había dicho Marcelo (53).

Pensar en contra, le digo, sí, no está mal. Porque él, Marcelo, me dijo Renzi, desconfiaba de sí mismo. Nos adiestran durante demasiado tiempo en la estupidez y al final se nos convierte en una segunda naturaleza, decía Marcelo, me dice Renzi [ . . . ] Hay que pensar en contra de sí mismo y vivir en tercera persona. Eso dice Renzi que le decía en sus cartas el Profesor Maggi (136-137).

Tardewski, en la segunda parte, narra (¿a quién?) su encuentro con Renzi (narrador inicial de la primera parte de la novela), su diálogo con él, y los que el mismo Tardewski ha sostenido con otros y que también narra a Renzi; pero además Renzi desde el otro polo del discurso narra su diálogo con Tardewski y los que este a su vez le narra:

Y sin embargo, dijo Tardewski que le había dicho Marconi, algunas de esas cartas son tan extraordinarias que puedo decir, me decía, dice Tardewski, que allí se encuentra no sólo la materia única, sino la inspiración más profunda de toda mi poesía (199).

Aparte de la superposición de fórmulas introductorias para el estilo indirecto (sobre todo con el verbo *decir* en diferentes personas y tiempos), el pronombre de primera persona aparece en una misma enunciación con el mismo referente en los dos niveles de diálogo, quedando así el *yo* como desdoblado en dos momentos temporales.<sup>21</sup> El *yo* referido a Tardewski, por ejemplo, cuando este narra a Renzi su propio diálogo con otros, sigue siendo *yo*, pero en cierto modo un *yo* otro, en otro tiempo y espacio; así, ese *yo* tiene como referente: 1) el mismo Tardewski en el aquí y ahora de su narración que se supone dirigida al lector; 2) el mismo (u otro) Tardewski en el entonces (u otro

<sup>21</sup>Como lo dice Martínez Bonati (1980-1981,7) aunque refiriéndose específicamente al estilo indirecto libre, se establece un doble eje temporal, aquí en función del *yo*.



ahora) de un diálogo narrado por él; 3) el Otro (Kafka, Hitler, Kant, etc.) citado por Tardewski y que dice «yo» en boca de Tardewski; el siguiente es un ejemplo de 2):

Fíjese en mí, le digo ahora. Vine a este pueblo hace más de treinta años y desde entonces estoy de paso. Estoy siempre de paso, soy lo que se dice un ave de paso, solo que permanezco siempre en el mismo lugar. Permanezco siempre en el mismo lugar *pero* estoy de paso, le digo. Así somos él y yo, tal vez le sirva, le digo a Renzi, tipos sin arraigo, gente anacrónica, los últimos sobrevivientes de una estirpe en disolución (140).

Otras veces, en la yuxtaposición de estilo directo e indirecto, pasa sin transición la primera persona a tercera o viceversa:

*Le* consiguieron alojamiento, se comprometieron, dijo, a mantenerme la asignación de la beca [ . . . ] y me pusieron de inmediato en contacto con lo que podríamos llamar los círculos filosóficos de Buenos Aires (213).

Porque dos años antes, dijo Tardewski, *él* había hecho un descubrimiento que podía ser considerado, con toda objetividad, un descubrimiento extraordinario. *Me* aferraba a ese descubrimiento: lo esperaba todo de él, porque, dijo, no había llegado aún a convencerme que (*sic*) debía esperarlo todo del fracaso (223). (Subrayado mío)

De este modo, la circulación *yo-tú* canónica del diálogo se desplaza, por virtud de la forma narrativa, hacia una circulación: 1) de *yo* a *él*, o sea una despersonalización, semejante a la de Eco en *DN*; 2) del significante *yo* que, en una misma enunciación, pasa a designar a diferentes emisores, a veces con el mismo referente pero en otra situación de diálogo, a veces con otro referente de cuya enunciación el *yo* primero se apropia, o que actúa. Se produce así una desindividualización o colectivización del «yo», su dispersión en múltiples individualidades, y/o en múltiples situaciones temporales.

También la segunda persona, en la narración de diálogos, pasa fácilmente a tercera. Con estos desplazamientos se elude la articulación de esa palabra primordial a la que se refiere Buber (*yo-tú*) y que constituye el fundamento de la identidad. El texto de *RA* lo dice, hay que tratar de «vivir en tercera persona» (antes citado: 136-137): vale decir,

se tiende a suprimir el *yo*, y por lo tanto, como corolario, también el *tú*; en resumen, diluir la identidad, o diseminarla.

3. A tres siglos de distancia una de otra, las dos situaciones dialógicas a las que me he referido eluden la articulación *yo-tú*, poniendo en evidencia, aunque de diferente manera, el problema de la identidad, el del Mismo y el Otro.

El Otro, para Narciso-Cristo, cuyo *yo* tiende a convertirse en una especie de *yo* grandioso (es después de todo un Dios quien lo articula) es Dios Padre, o la naturaleza; quien debería ser su interlocutor. Eco, no es sino una voz desconocida y aun rechazada.

Para Eco en cambio, cuyo *yo* es ancilar, el Otro tiene un nombre, Narciso, claro objeto del deseo, y de quien ella se convierte en reflejo despersonalizado; ese Otro sí está designado por un pronombre, *tú*.

En *RA* la polaridad *yo-tú* se establece en un primer nivel de narración, pero en los diálogos narrados esa polaridad se neutraliza con la tercera persona. *Yo*, por su parte, puede también llegar a funcionar como una luna especular que reflejara, o bien diversos referentes, o bien diversas imágenes de un mismo referente. La identidad de emisor y receptor se funde, y sobre todo la de *yo* se difunde. El Otro, sin embargo, subsiste en el nivel textual como voz oculta e inaudible de un emisor desconocido cuyo discurso ignorado se halla disperso en las letras del texto y hay que reconstruir a partir de fragmentos, de manera semejante a lo que hacen Eco y Narciso.

En tres siglos, pareciera que la voz de Eco ha perdido la poca individualidad que tenía, y de ella solo quedan fragmentos ocultos como en repliegues del lenguaje donde, como en otra escena el diálogo ocupa un espacio utópico o futuro en el que podría producirse la epifanía de *yo-tú*, la articulación de la palabra primordial que funda la existencia.

4. Quizá resulte discutible postular una filiación entre dos textos tan separados en el tiempo y en el espacio hispanoamericanos. Sin embargo, esa filiación se afirma también en textos mexicanos actuales. Por ejemplo, al final de *Terra Nostra* (1975, en adelante TN), de Carlos Fuentes, (quien significativamente insiste en varias de sus novelas en un *tú* narrativo),<sup>22</sup> la voz del Creador crea al personaje, al Otro, en un

<sup>22</sup>Me refiero a ese *tú* en Gallo, 1985.

discurso en segunda persona que recuerda al del Dios bíblico en el Génesis:

[...] te amas, me amo, te fecundo, me fecundas, me fecundo a mí mismo, misma, tendremos un hijo, después una hija, se amarán, se fecundarán, tendrán hijos, y esos hijos los suyos, y los nietos bisnietos, hueso de mis huesos, carne de mi carne, parirás con dolor a los hijos, por ti será bendita la tierra, te dará espigas y frutos, con la sonrisa en el rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado, ya que polvo eres, y al polvo volverás, sin pecado, con placer (783).

Este emisor Creador permanece oculto y su *yo* nunca se formula sino como una gran ausencia que el *tú*, con el que nombra aquí a su creatura, pone en evidencia.<sup>23</sup> El receptor de ese *tú* nunca lo usa a su vez para hablar con su Creador, y en el transcurso de la narración la pregunta reiterada «¿quién soy?» dirigida por el personaje a su propia imagen reflejada en un espejo acusa una carencia en la identidad de esa creatura.

Podría citar otros ejemplos actuales de dislocación en la estructura dialógica, síntoma de los avatares de la identidad hispanoamericana (de sus carencias): en la muy reciente *Noticias del imperio* (1987), de Fernando del Paso, Carlota escribe a Maximiliano cartas que nunca llegarán a su destinatario, muerto largo tiempo antes. En otra novela argentina, casi contemporánea de *TN*, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* del argentino Enrique Molina (1973), Camila en el momento de su muerte habla al hijo que lleva en su vientre o sea a un destinatario que no puede responder ni podrá, puesto que nunca ha de nacer.

Los textos narrativos hispanoamericanos actuales insisten en la desarticulación dialógica ya manifiesta en *DN*. En ambos polos del eje dialógico *yo-tú*, persiste en estos textos una voz oculta, la del Otro, cuya réplica ignorada, pero ahora ya no rechazada, se trata de alcanzar.<sup>24</sup>

<sup>23</sup>Milner (Kristeva, 1975): «[...] de même donc que l'acte de dire je crée son référent, de même l'acte de dire tu à un autre le crée en tant qu'interlocuteur» (137).

<sup>24</sup>Esta elusividad de la voz de un Otro desconocido u oculto se parece a la descripción del infierno en *Doctor Faustus* de T. Mann: «That is the secret delight and security of hell, that it is not to be informed on, that it is protected from speech, that it just is» (244). Por otro lado, en lo que concierne al uso de *tú*, es interesante esta cita de p. 227: "After all I say 'thou' only to myself, which of likelihood explains why you do», dice Fausto a Satanás.

En *DN*, Narciso-Cristo afirma su *yo*, ese *yo* grandioso que le corresponde y que ignora y rechaza la voz del Otro; tres siglos más tarde, en cambio, la narrativa hispanoamericana actual busca en el ejercicio del lenguaje literario la articulación oculta o perdida de esa palabra primordial, *yo-tú*, para recuperar, o alcanzar, en la voz del Otro, una identidad.

MARTA GALLO

University of California, S.B.

## REFERENCIAS:

- BAKHTINE, MIKHAIL. 1977. *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit.
- \_\_\_\_\_ 1984. *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA. 1986. «El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de Bajtín», *Lexis*. X, 2, 146-167.
- BENVENISTE, EMILE. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard.
- BUBER, MARTIN. 1947. *Between Man and Man*. London, Routledge and Legan Paul, Ltd.
- \_\_\_\_\_ 1958. *I and Thou*. New York, Charles Scribner's sons, 1958.
- BURTON, D. 1980. *Dialogue and Discourse. A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation*. London, Routledge and Kegan Paul.
- DEL PASO, FERNANDO. 1987. *Noticias del imperio*, México, Diana.
- DUCROT, O. 1978. «Structuralisme, énonciation et sémantique». *Poétique* 33, 110-125.
- FUENTES, CARLOS. 1975. *Terra nostra*. México, J. Mortiz.
- GALLO, M. 1985. «Terra nostra divisa est in partes tres». *Filología*, XX, 1, 213-222.
- \_\_\_\_\_ 1987. «In-trascendencia textual en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia». *NRFH*, XXXV, 2, 819-834.

- JAKUBINSKY, LEV P. 1979. «On Verbal Dialogue». *Dispositio*, IV, 11-12, 321-336.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ. 1955. *Obras completas*. México, Fondo de Cultura Económica.
- KRISTEVA, JULIA et alii. 1975. *Langue, discours, société*. Pour Emile Benveniste. Paris, Seuil.
- KURODA, S. Y. 1976. "Reflections on the Foundation of Narrative Theory". En van Dijk (1976).
- LABOV, W. 1970. «The Study of Language in its Social Context». *Studium Generale*, 23, 66-84.
- LAVANDERA, B. 1984. «Towards an Analysis of the Linguistic Organization of Discourse». En Lerner (1984), 91-98.
- LEJEUNE, PHILIPPE. 1980. *Je est un autre*. Paris, Seuil.
- LERNER, LIA SCHWARTZ E ISAÍAS LERNER. (eds.). 1984. *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid, Castalia.
- LEVINAS, EMMANUEL. 1972. *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier, Fata Morgana.
- MANN, THOMAS. 1966. *Doctor Faustus*. New York, The Modern Library.
- MILNER, JUDITH ET JEAN CLAUDE. 1975. «Interrogations, reprises, dialogue». En Kristeva (1975); 122-148.
- MARTÍNEZ BONATI, F. «Sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas». *Dispositio*, V-VI, 15-16, 1-18.
- MOLINA, ENRIQUE. 1982. *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*. Barcelona, Seix Barral (1 edición Buenos Aires, Losada, 1973).
- PIGLIA, R. 1980. *Respiración artificial*. Buenos Aires, Pomaire.
- PLATÓN. 1955. *OC*. t. VIII. Paris, Belles Lettres.
- ROJAS, MARIO. 1980-1981. «Discurso del personaje». *Dispositio*, V-VI, 15-16, 19-55.
- TODOROV, TZVETAN. 1984. *Mikhail Bakhtine. The Dialogical Principle*. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press.
- \_\_\_\_\_ *La conquista de América. La cuestión del otro*. México, Siglo XXI.

- TOOLAN, MICHAEL.** 1985. «Analysing Fictional Dialogue». *Language and Communication*, 5, 3, 193-206.
- VALERY, PAUL.** 1973. *Cahiers*. Paris, Gallimard.
- VAN DIK, I.** 1976. *Pragmatics of Language and Literature*. Amsterdam, Oxford, New York, Am. Elsevier Publishing Co. North Holland Publishing Co.

# LA GAUCHESCA ANARQUISTA

## 1. EL LUGAR DE LOS ENEMIGOS

Subióse Juan al techo del rancho, de pies sobre el cabrio maestro, una gruesa caña forrada de espadañas, y vió en el horizonte una hilera de postes, sobre cuyo extremo golpeaban hachas y martillos; un golpe seco que las hondas esparcían por el ámbito silencioso, retumbando los ecos en la amplia y libre acústica de la Pampa. A los pocos días vino un hombre. "Este campo es mío: tienen que salir de aquí".

Juan protestó. "¡Yo he peleado por la patria!" Echóse á reír el dueño del campo ante inocentada tan grande. Juan repitió exasperado: "¡por la patria, he peleado por la patria! váyase; déjenos!" ¡Pobre Juan! Confundía los términos patria y propiedad. Sus ideas necesitaban substancia material en que afirmarse. Acotado el campo ¿qué era para él la libertad? Metida la Pampa en setos de hierro, ¿en dónde estaba la patria, la patria de Juan Alzao? "¡Yo he peleado por la patria!" -repetía el infeliz, sin ver aquello porque había peleado...

Tuvo que venir la policía, que dió de palos á Juan Alzao y de paso le manoseó la mujer.

Y Juan Alzao salió del campo con su ristra de dulces niños salvajes, que iban llorando tras de los pasos del padre nómada que peleó por la patria. Habían tomado cariño aquellos angelitos de Pampa al nido que hicieran con sus manos, llevando los juncos del arroyo, bajo la dirección arquitectónica de su madre, en cuyas faldas se dormían al quedar rendidos. Y al marcharse, anegados en lágrimas, sintiendo el desgajo espiritual de una costumbre, hacían con sus tiernas manos ¡adiós, adiós! á los pájaros familiares de la comarca. En la cabecera del arroyo nadaba un cisne, con el cuello arqueado sobre la superficie, orgulloso de su retrato que el sol bruñía en el seno de las aguas. El niño más chico no quería pasar de allí. Juan Alzao se lo echó al hombro; el niño volvió la vista. ¡*Aliós chisme!* y rompió á llorar sobre la cabeza de su padre...

Estableciéronse muy lejos, en donde no llegaba la acción de la patria ni el rumor de la vida civilizada. Pero al año oyó Juan Alzao el eco terrible de nuevos golpes, y antes de que el dueño viniera, quemó el rancho y comenzó de nuevo su odisea.

Aquellos hilos de hierro que por todas partes veía, parecíanle las cadenas de su alma, las ligaduras de su albedrío, una diabólica atadura insufrible. "¡No, no, no puede ser la patria, no puede ser la patria!" Y las proclamas de libertad que oyera en los campos de batalla, el ideal á gritos de combate, las clarinadas y el batir de las cajas, le revolvían el poso de sus heroismos, los corajes dormidos, haciéndole exclamar en la soledad: "¡viva la patria!" Pero al instante fruncía la salvaje frente. "¿Y la libertad...?" Con esta pregunta penetraba la muerte en sus ojos, en aquellos ojos que un día miraron libremente á la tierra libre y á los libres cielos!...

-Vámonos, Juan, con los nuestros,- le dijo la mujer.

-¿Con los nuestros?...

-A lo toldería, Juan...

-¡No, no! que los indios no tienen patria.

-¿Qué es eso, Juan?

-Una cosa muy grande.

-No nos dejan levantar el rancho en esa cosa muy grande...

No supo Juan Alzao que contestar á su mujer. Intentó establecerse en otros sitios, y los golpes primeros, aquellos ecos fatídicos, y luego la acotación de hierro, unos alambres que á él le tapaban el sol, le fueron echando. La invasión de los setos le llevó por delante hasta la línea de las tolderías. Allí se detuvo, vacilando entre someterse á la esclavitud de la civilización y meterse en la tribu.

-Con los nuestros, Juan...

-¡Sí, sí!...

Y entró en la toldería. La tribu le recibió bien, como se recibe en el hogar al calavera.

Les contó su vida, sus hazañas; les enseñó, con alborozo rebosado, un lienzo azul y blanco. "¡Patria, patria!" exclamó. Los indios le miraron con desconfianza, sin entender el sentido de cuanto les decía. "Nos quiere engañar", afirmaron muchos *tribunos* de la tribu.

A los pocos días, Juan Alzao manifestó que la tribu debía organizarse de otra manera; que en el mundo de donde el venía había muchos jefes, desde general hasta cabo. Una mirada de fiereza dictatorial que le lanzó el cacique le dejó mudo.

En toda la tribu nació un odio terrible contra el innovador que iba



á perturbar la paz de aquel mundo admirable.

-Y una mañana cuatro brazos robustos le sorprendieron en su toldo. ¡Qué martirio! Le metieron estaquillas en las uñas, como hacían los hugonotes con sus enemigos; con otras estacas más grandes le abrieron las piernas hasta rajarle en dos, y levantáronle, luego el pericraneó, haciendo una vasija en que toda la tribu bebió su licor nacional.<sup>1</sup>

Ha sido contada muchas veces la historia de la utilización, a principios de este siglo, del género gauchesco por la clase dominante argentina para la construcción de una ideología de clase como ideología nacional, y para la invención retrospectiva de una tradición que legitimara su derecho de disponer sobre la circulación de las personas, los bienes y los discursos. En la misma hay dos figuras que suelen reiterarse: la primera es que el blanco de esta práctica era un mal espiritual, el 'extranjerismo', concebido como una fatalidad, casi natural, derivada del mal necesario de la inmigración. "La inmigración vendrá a suprimirnos como argentinos, en vez de ser nuestro país el que argentinice al inmigrante" advierte Ricardo Rojas en *La restauración nacionalista* (1909). Pero si en lugar de limitarnos al examen de las prácticas culturales tomamos en cuenta las imbricaciones de éstas con las acciones más directamente físicas vemos que frecuentemente el blanco, más que el intangible "extranjerismo", eran organizaciones concretas como los gremios, sindicatos y periódicos que respondían a las corrientes anarquista y socialista: en una de esas figuras simétricas tan caras al poder, se perseguía a lo extranjero por anarquista y a los anarquistas por extranjeros. La segunda figura caracteriza más la dinámica del proceso que a sus destinatarios: a éste lo concibe como una idea, surgida en el espíritu colectivo o en la mente de algún genio individual de la clase dominante, de recrear un género 'popular' como la gauchesca y 'elevarlo' al campo de la alta cultura donde germinando y nutriéndose de sus fuentes, 'bajaría' luego nuevamente (cumpliendo así un circuito ideal) a formar parte de una ideología general que sería también ahora nacional. Saber que existió un *intento previo* por parte justamente del enemigo combatido, de apropiarse de la figura del gaucho y de su voz;

<sup>1</sup> Francisco Grandmontagne, "La patria de Juan Alzao" (fragm.) en revista *Martín Fierro*, Nº 18, Buenos aires, 7 de julio de 1904. (Se respeta la grafía del original).

saber que el primer *programa explícito* de utilización de este género literario en la lucha política y cultural entre proletariado y burguesía se desarrolló en la poesía, la narrativa, el teatro y principalmente las revistas y folletos de los grupos anarquistas argentinos puede ayudar a cambiar esa imagen. Y si bien la gauchesca nunca llegó a formar parte, orgánicamente, de la ideología anarquista (como sí lo fue de la dominante), el tener en cuenta este intento restituirá la parte de enfrentamiento que la construcción de toda dominación necesariamente implica (sin la cual la dominación termina pareciendo el ejercicio de una fuerza activa e inteligente sobre una masa inerte e infinitamente maleable), y permitirá dar cuenta de los enfrentamientos y divisiones que se producen en el seno de cualquier grupo social cuando entra en confrontación con otro.

1890 puede considerarse el punto de partida del proceso que vamos a analizar, porque en él se marcan por primera vez las fisuras del hasta entonces monolítico y triunfante proyecto de la generación del 80. "Nunca fue más triunfalista esta elite en su historia; jamás pudo exigir tanta sumisión en su contorno y pocas veces creyó que su palabra era tan indiscutible. La epopeya se le había transformado en dogma" dice Viñas (1982, 53) de la situación en 1880. Derrotados y exterminados los enemigos "externos" de su proyecto, las montoneras y los malones, solucionada la crisis interna de la clase dirigente que se prolongaba desde las Guerras Civiles, con una gran extensión de territorio incorporada a la explotación agrícola y con los lazos económicos con el Imperio Británico asegurados y consolidados, la Argentina se convierte en una nación moderna donde un Estado centralizado controla por fin la extensión entera del territorio nacional. El programa trazado entre 1840 y 1860 se ha hecho realidad: la República Conservadora no tiene por qué suponer que haya, entre discurso y realidad, ninguna fisura digna de cuidado. Ni que pueda existir una palabra que cuestione su dominio, pues los enemigos que aquí cuentan, los de clase, no la tenían: ni la literatura de las campañas contra el indio ni la gauchesca marcan la irrupción de la voz del otro en el espacio de circulación del discurso de la elite dominante (donde coinciden todavía puntualmente los recorridos del discurso político, periodístico y literario). Estos grupos y su voz se encuentran en todo caso representados, objetivados en el discurso oficial. No dialogan, interpelan ni cuestionan: son mostrados. En el caso

del gaucho, el espacio de circulación del discurso escrito (y de las prácticas orales que lo suponían) no le es accesible, y sólo puede entrar en él a través del relevo de la cultura letrada, en *transcripción*. El indio ni siquiera llega a las zonas de circulación oral: hasta se duda de que lo suyo sea lenguaje, del mismo modo que sus cuerpos ni siquiera son del todo humanos (Darwin mismo había rechazado tales atribuciones al encontrarse con los de Tierra del Fuego). En todo caso, cuando una voz se levanta en defensa de alguno de estos grupos nunca es la propia, sino la de algún miembro o instancia de la cultura oficial, que *en tanto voz central* asume la reivindicación o la elegía, sea en función de algún enfrentamiento interno con otra fracción de su propia clase, sea en plan de filantropía, alivio de mala conciencia o recuperación simbólica.

Desde 1880 a 1910 llegan al país aproximadamente 4.000.000 de personas, en su mayoría italianos y españoles: la culminación del proyecto, la mano de obra calificada que sustituirá a la inútil que se ha eliminado, la raza y la cultura que barrerían con los últimos restos de la Argentina bárbara. Pero el propio Sarmiento se ve obligado a admitir, pronto, en 1887: "Qué chasco nos hemos dado con la inmigración extranjera". No tanto, como él mismo piensa, porque Europa nos ha estafado dándonos gato por liebre en la forma de las razas más pobres y retrasadas: italianos del sur y gallegos en lugar de ingleses y alemanes, bellos además de calificados. Más bien porque el proyecto de colonización a la norteamericana (suyo en algún momento) choca con los intereses de la ya consolidada propiedad latifundista. Y porque la ciudad en crecimiento vertiginoso concentra toda la mano de obra que llega. Y finalmente porque si algún aporte político y cultural de importancia traía el proletariado que llegaba, era el conocimiento de las condiciones modernas en que se desarrollaba la lucha de clases en la Europa del s. XIX. Rafael Barret resume así la situación en "El Terror": "La Argentina, sentada sobre sus sacos de oro ganados por el gringo, llora de ser tan hospitalaria". (Barret, 1971, 122).

## 2. La voz

A partir del momento en que el capitalismo comienza su expansión mundial, el problema del otro ya no podrá plantearse nunca más únicamente en términos de conocimiento/desconocimiento (como

todavía era posible para sociedades económicamente independientes entre sí): a partir de ese momento el planteamiento deberá incluir además la construcción de una estrategia económica y política de acción sobre él. De todos modos en la Argentina del s. XIX el planteamiento todavía puede hacerse en términos territoriales: el lugar del otro es el de la exterioridad física, está *afuera* de la sociedad, existe una frontera clara: ciudad/campo; nación/desierto; cultura escrita/cultura oral. "En el s. XIX había una sola clase en cuanto tal" señala D. Viñas (1983, 21). ~~Para la burguesía argentina en 1880 esta parece más evidente que nunca.~~

En 20 años la situación habrá cambiado radicalmente. El espacio social se polariza *internamente* en dos clases, cada una con conciencia de sus intereses y de su antagonismo con la otra. Pero ahora coexisten en el mismo espacio, la nueva ciudad "donde los miles que usufructúan el lujo y los cientos de miles obligados a usufructuar la indigencia, se mezclan unos a otros en la democracia de las calles -la única democracia en estas latitudes-, se aprietan y se frotan, cargándose de una electricidad de venganza..." (Barret, 1971, 111). Por influencia del modelo anterior, y porque los países centrales no ofrecen todavía uno alternativo, la burguesía sigue conceptualizando su relación con el otro en términos de adentro/afuera. Pero ahora este último deberá caracterizarse como espíritu, sangre, origen; pues los cuerpos se han metido dentro y las líneas de frontera han desaparecido. La burguesía local comenzará a ver en cada barco cargado un Caballo de Troya que ha hecho venir.

Y a diferencia de los anteriores enemigos de clase, éste desde el principio se hace escuchar. Produce un discurso con medios propios, y constituye un espacio de circulación y recepción también propio que no depende del oficial (y único hasta entonces): "Lo instructivo es que los obreros se van agrupando y organizando por el trabajo mismo; sus herramientas se convierten imperceptiblemente en armas; los aparatos con los que la humanidad circula y transmite el pensamiento están en sus manos; el alambre que lleva la orden de un Rockefeller no se niega a llevar la del siervo rebelde, y nuestra cultura que día a día necesita instalaciones fabriles y tráfico más y más enormes, pone en contacto y en pie de guerra cantidad de proletarios." (Barret, 1971, 19). Este discurso no es la voz de los de abajo que quiere ser escuchada por los de arriba: Ni de protesta, ni reivindicativo, en la mayoría de los casos ni siquiera le importa si es escuchado por la burguesía o no. La fórmula

"tú, burgués" es más un artificio retórico que una interpelación real. Lo más frecuente es que en lugar de dirigirse a él y constituirlo como interlocutor, lo ignore. Peor aún: toma a la burguesía como *objeto*. Habla *acerca de* ella, discute *qué hacer* con ella.

A veces tendemos a pensar la tercera persona en términos muy inocentes, como si el lenguaje del enfrentamiento fueran sólo el yo y el vos, el ustedes y el nosotros. Es fácil olvidarse de la enorme acumulación de poder social (de confrontación y resistencia en el caso que tratamos) que es necesaria para producir un discurso *acerca del* otro, para realizar ese acto de exclusión -o inclusión paternalista- que implica el decir "él" cuando el otro está presente. En la formulación de Rafael Barret, "hemos hecho algo peor que venceros: os hemos explicado".

La sorpresa fue tanto mayor porque en lugar de irse conformando ambos discursos enfrentados el uno al otro, como sucedió en los países europeos, el discurso anarquista aparece en la Argentina como un discurso ya configurado, completo, traído por los inmigrantes directamente en sus cuerpos (y es enorme la diferencia con los anteriores casos de llegada de discursos revolucionarios al país: llegaban *textos* o a lo sumo también intelectuales y ambos pasaban por el relevo local: en cambio ahora es toda la configuración de textos, autores, público y actores directos la que irrumpe). Una de las constantes defensivas del discurso de la oligarquía es la reiteración de que no hay correspondencia entre el discurso anarquista y la realidad local, y que éstos buscan reproducir artificialmente aquí la situación de sus países de origen (como si hubieran emigrado precisamente para volver a lo mismo). Belisario Roldán expresa adecuadamente esta línea de acción y pensamiento cuando defiende a la ley de expulsión de extranjeros porque no puede ser que el anarquismo pretenda imponerse "aquí, señor presidente, donde no-hay clases ni castas y donde por consiguiente no puede haber odios fundamentales, donde los caballeros tratamos a nuestros sirvientes casi como a nuestros amigos". (Roldán, 1904).

Porque más allá de la violencia de la irrupción y de las formas, estaba la propuesta misma: los anarquistas proponían una modificación del orden social que incluía: eliminar la propiedad privada, la economía capitalista de mercado, las clases sociales, el gobierno, el estado, la burocracia, todo principio de autoridad a cualquier nivel (desde la familia al ejército), el nacionalismo y las naciones, el patriotismo y las

tradiciones, la religión, la familia, la desigualdad de la mujer... Que mucho de esto se basara, como proyecto concreto, en una proyección utópica e idealizada del funcionamiento social y económico de las comunidades agrarias precapitalistas o de las gildas y ciudades del feudalismo tardío puede ser relevante si desde el punto de vista actual juzgamos sus posibilidades de éxito o de fracaso, pero no si lo que queremos medir es su impacto sobre la burguesía contra la cual se dirigían sus ataques. Y cuando estos se concretan en atentados y, más aun, en huelgas y sabotajes -y la burguesía local supo diferenciar muy pronto el mero peligro personal de la amenaza a su subsistencia como clase- la sorpresa inicial se convertirá en pánico y reacción.

Porque ahora el enemigo ya no es sólo quien les impide avanzar: es quien puede avanzar sobre ellos. En muchas ocasiones durante estos años, la burguesía creyó estar luchando por su vida. Y la política de dominación y orden se fue volviendo en la práctica una de enfrentamiento y guerra. Todo proceso civilizatorio engendra sus propios bárbaros, y la burguesía argentina nunca pudo soñar su utopía sin tarde o temprano poblarla de pesadillas.

Su lucha, a nivel práctico, no perseguía el *exterminio*. A diferencia del indio, y en menor medida del gaucho, cuyos cuerpos eran económicamente inútiles y por lo tanto reemplazables (por los del inmigrante, justamente) la sociedad argentina que se constituye a partir de 1880 no puede prescindir de esta nueva clase social que constituye su fuerza de trabajo. Pero si esto vale para la clase, no es así para los individuos. La estrategia de guerra será la de eliminar solamente los cuerpos peligrosos: con deportaciones generalizadas a partir de 1902, con masacres en las huelgas de la Semana Trágica (1919) y de la Patagonia (1921).

### 3. EL LUGAR DE ENUNCIACIÓN IMPOSIBLE

Queda claro que por lo menos en su discurso el anarquismo no se planteaba simplemente hacerse un lugar, sino ocupar el centro. No hubo en el país un movimiento social contestatario menos dispuesto a la transacción, a negociar sus lugares, y su cuestionamiento alcanzaba a todos y cada uno de los aspectos del ordenamiento social de su época (aunque los individuos no pudieran asumirlo todos al mismo tiempo en sus vidas). Si por lo tanto no había un lugar legítimo desde el cual hablar

en el orden existente, ¿desde dónde lo hacían?

La inminencia de la victoria era algo de lo cual ni el más realista de los anarquistas se permitía dudar. Más que un *hecho* predecible en mayor o menor grado, era una necesidad moral (porque la justicia *debía* reemplazar a la injusticia), una necesidad lógica (porque, como decía por ejemplo la "Carta Gaucha": "si ellos tienen la instrucción, nosotros tenemos los brazos hechos al trabajo y ellos no, que los ricos sin nosotros que hacemos todo, no podrían vivir y que nosotros para vivir no precisamos de ellos ¡Y figensén, que en eso no habíamos pensado nunca los argentinos! ¡Y tan fácil q'es! Si todos los criollos que viven trabajando como negros comprendieran esto, no habría más que dar un grito y ya estab'hecha la revolusión.")<sup>2</sup> y por último una necesidad discursiva e ideológica, una condición indispensable para el sostenimiento de un discurso de oposición total.

Si bien a nivel de las acciones físicas la ausencia de lugar legítimo implica siempre el castigo del cuerpo (palizas, prisión, tortura, deportación, ejecución y matanzas) las palabras y las ideas pueden ocupar los lugares donde el cuerpo no puede resguardarse: el nihilismo -poco frecuente en el anarquismo argentino-, la predicción del futuro inmediato como lugar de la victoria, al alcance de *estos individuos que luchan hoy* y la ficción, por medio de la construcción utópica. Algunos fragmentos del manifiesto fundacional de 1890 de la revista *El Perseguido* (órgano del anarquismo individualista, y el de mayor difusión hasta la aparición de *La Protesta*) pueden dar idea mejor de este lugar que cualquier comentario:

Nosotros somos los vagabundos, los malhechores, la canalla, la escoria de la sociedad, el sublimado corrosivo de la organización social actual.

Aborrecemos el pasado porque es la causa del presente; *odiamos el presente porque no es otra cosa que la imitación más intensa y feroz del pasado*. No tenemos estados de servicios que presentar, ni tenemos heridas que ostentar, ni sufrimientos que explicar, pues no tenemos intención ni voluntad de impresionar a los ánimos débiles

<sup>2</sup> "Carta Gaucha", folleto distribuido gratuitamente en la campaña, firmado por Juan Cruzado, sin fecha, probablemente perteneciente al período 1919-1928, por la casa impresora Proyección.

o cándidos. Somos hombres como los demás, sea cual fuere el país, raza o idioma a que pertenezcan. Reconocemos que nuestro organismo tiene necesidades propias como tienen los otros, y que por lo tanto las queremos explicar y satisfacer, y por esta causa queremos ser libres. [...]

La estima y el reconocimiento para el que los quiera deben ser libres; mérito verdadero, no aparente. Sentimientos naturales y no hipócritas. Para conseguir nuestro objeto rechazamos toda reserva, todo oportunismo y nos declaramos abiertamente revolucionarios, es decir, promotor y ejecutor de todo acto que pueda tener efecto en desplomar el edificio del orden constituido.

*Nuestra divisa es la de los malhechores. Nuestros medios, todos los que la ley condena.* Nuestro grito, ¡muera la autoridad! Por eso somos anarquistas. Las necesidades del hombre son inferiores a sus facultades. Ésta es la necesidad del comunismo anárquico. La naturaleza, habiendo hecho al hombre similar, pero no idéntico, cada uno puede satisfacer sus necesidades como mejor le plazca. Ésta es la ley natural del comunismo anárquico.

*No queremos nada concedido, sino todo conquistado.* Pues las concesiones solamente son paliativos que aumentan la miseria y la injusticia. Es una gran ofensa que supone un privilegio. La conquista indica fuerza y conciencia.

¿Y qué haremos? *Si queremos verdaderamente destruir, dejaremos todo sentimiento de piedad y generosidad.* Los tiranos son siempre viles. No haremos caso de su pánico ni de sus gemidos, ni nos dejaremos llevar por la influencia mórbida de la hermosura de sus mujeres. Sin piedad, hasta el fin, será nuestro lema. Es absolutamente necesario. *Cuando esté todo el presente destruido, la nueva civilización será un hecho.* Pues ella será el resultado de la sustracción efectuada: cuanto más hayamos sustraído, tanto más será perfecta. *Destruam et aedificado*<sup>3</sup>

En muchos casos también el pasado se convertía en el refugio ("Para que esta felicidad humana sea un hecho, es absolutamente necesario dar contra marcha a la civilización y al progreso modernos" propone en su utopía Pierre Quiroule (1914,23). El pensamiento anarquista tendió siempre a la oscilación dicotómica entre dos polos

<sup>3</sup> "Qué somos y qué haremos", *El Perseguido*, 18 de mayo de 1890; citado OVED, 1978.



inconciliables, más que a la superación dialéctica de los contrarios; la idea marxista de una victoria sobre el capitalismo como resultado de más capitalismo era ajena no sólo a los contenidos sino también a las formas de su pensamiento. Construían con lo que tenían a mano, y en el desfase entre el proceso real de enfrentamiento y la conciencia que de él tenían los anarquistas a veces no encontraron para oponer al capitalismo más que el recuerdo de lo bueno de la vida pasada que el capitalismo destruyó. Y la gauchesca anarquista entronca en esta línea.

#### 4. INTERNACIONALISMO Y EXTRANJERIDAD

*No es una patria lo que se encuentra en América: es un poco más de pan.*  
(Pietro Gori, *Senza Patria*, 1892)<sup>4</sup>

Entre los lugares imposibles que el discurso anarquista argentino quiso ocupar, quizás el más insostenible fue el de producir un discurso argentino que no fuera nacional. Esto, que hoy suena a paradoja (pues la nación se ha podido constituir finalmente como la matriz de todo discurso político posible, y un discurso político no-nacional es lo mismo que un discurso no-político) fue posiblemente uno de los componentes más irritantes y revulsivos del discurso anarquista, y una de las principales causas del borrado que tanto izquierda como derecha realizaron sobre él.

El internacionalismo como ideología y estrategia consciente de lucha era común tanto a anarquistas como a marxistas en el mundo entero. Pero lo que en Europa era un *proyecto* a realizar aparecía aquí como lo *dado*, el material social que servía de punto de partida: la sociedad con mayor proporción de extranjeros en el mundo entero (30% a nivel nacional en 1914, más del 50% en las principales ciudades). La coexistencia de lenguas y nacionalidades suma al internacionalismo ideológico la internacionalidad real, y el anarquismo en especial aporta también una cuota importante de antinacionalismo, no sólo manifestado en su doctrina sino también a través de la burla a las instituciones, los próceres y los símbolos, como en esta versión del Himno Nacional:

<sup>4</sup> Apud Andreu et alii, 1990.

**Oíd mortales, el grito sagrado  
de Anarquía y solidaridad  
oíd el ruido de bombas que estallan  
en defensa de la libertad.**

**El obrero que sufre, proclama,  
la anarquía del mundo a través,  
coronada su sien de laureles  
y a sus plantas rendido el burgués.<sup>5</sup>**

Frecuentemente el discurso anarquista careció de la forma de legitimidad más básica: la de estar formulado en el idioma nacional. Pero en esto también el anarquismo supo crearse sus propios espacios de circulación: innumerables periódicos y libros anarquistas se publicaron en italiano y francés, y en más de una conferencia o arenga la traducción debió hacerse para los hispanohablantes presentes.

La literatura anarquista cuestionó las propuestas integracionistas de la élite local (que se formulaban vinculadas indisolublemente al sometimiento) e hizo mucho para que la lucha de los intelectuales y trabajadores recién llegados no tuviera que verse filtrada por las formas nacionales, que en ese momento eran únicamente las formuladas por la clase dominante.

Esta posición antinacional fue transparente en relación con dicha clase, que encontró así servida la ecuación extranjero = anarquista y pudo plantear la lucha de clases que encaraba como lucha nacional. Lo dice claro Lugones en 1923: "No hay guerra civil con extranjeros. Por el contrario: toda guerra con extranjeros es una guerra nacional."

Pero fue más difícil cuando el implicado era el proletariado criollo, pues este último ya se encontraba inscripto en la matriz nacional como condición previa de la construcción de su conciencia política. Al rechazar y burlarse de "lo criollo" el extranjero podía estarse separando tanto de sus enemigos como de sus aliados potenciales, pues al enfrentarse a la ideología dominante no podía evitar entrar también en conflicto con la parte de ella que el proletariado criollo había incorporado como propia, y esta contradicción fue detectada y profundizada aún más

<sup>5</sup> Almanaque Popular de *La Question Sociale* para 1895. Citado por Andreu et alii, 1990, 223.

por la clase dominante, que encontró en la tradición nacional una cuña para dividir a sus adversarios. A principios del s. xx era casi imposible estar dentro de la sociedad y fuera de la nación, y la inminencia de la civilización planetaria soñada pudo poco contra estas barreras cotidianas. Para la misma época, algunos intelectuales locales habían adoptado la ideología anarquista y, planteándose cómo superar esta dificultad, se encontraron con la literatura gauchesca.

## 5. NACIONALISMO Y XENOFOBIA

*Somos los dueños del país. Y de tal modo, que si sólo quedáramos mil argentinos entre diez millones de extranjeros residentes, seríamoslo sin duda.*

(Lugones, 1923)

*¿Creéis que los abonos con que el argentino fecunda sus campos obran de una manera argentina? ¿Creéis que el oxígeno y el hidrógeno se combinan de un modo argentino en las aguas del Plata?*

Rafael Barret, "El Centenario"

En rigor, producir una ideología xenófoba como ideología general en un país donde, llegado el momento, la mayoría eran extranjeros o argentinos de primera generación hubiera sido una tarea superior a las fuerzas de la clase dominante más preparada, más aún para las de la argentina. Si en las acciones más directamente físicas las prácticas antiextranjerías eran más bien el rodeo para golpear directamente sobre las organizaciones de trabajadores, en el plano de la acción simbólica el objetivo no era tanto inculcar en las masas el sentimiento antiextranjero sino proponer a la misma masa extranjera la integración (forzosa, con pérdida de la identidad) como única salida; la persistencia de su extranjería como vergüenza. Como señala Ricardo Rojas en *La Restauración Nacionalista* (1909), los inmigrantes o se vuelven o se mueren, y son sus hijos a los que se debe argentinizar. En definitiva éste fue el proyecto que se impuso, no sin enfrentamientos ni divisiones en el seno de la clase dirigente, donde la otra solución también tuvo sus apologistas y practicantes: Cané, Carlés, Lugones.

La construcción negativa del extranjero no llega entonces a ser parte constitutiva de la ideología nacional, no llegan a componerse los diversos niveles de xenofobia de las prácticas sociales (discursivas o no) en un sistema coordinado de pensamiento y acción. Caricaturas según el modelo temprano que proponen el *Martín Fierro* y las versiones teatrales de *Juan Moreira*, invectivas en la oratoria política, rechazo y exorcismo desde la literatura "cult", algunos intentos de justificación científica en el darwinismo social, difícil de adaptar por tratarse más de una ideología colonial destinada a justificar la sumisión de los pueblos locales por los recién llegados, y no al revés. La burguesía local chocaba además con la contradicción que le marcaba su propio extranjerismo cultural y económico, pobremente resuelta con la reiteración de que valoraban lo mejor de Europa y que ésta nos había engañado al mandarnos "la hez de sus sociedades" Con entonaciones de cliente defendiendo su derecho a devolver el producto defectuoso Belisario Roldán (1904) declara: "Vengan en horabuena esos inmigrantes sanos y buenos.. como Burmeister, como Jacques, como Berg, como Gould, como Groussac..."

Mucho mayores y más coordinados fueron los esfuerzos por construir un sistema organizado de valores positivos ligados a lo argentino -que primero había que definir- y por legitimar un presente proponiéndolo como resultado de una tradición que, inventada en ese momento, pudiera aparentar una continuidad y una determinación sin fisuras desde el origen de los tiempos. Los indios, enemigos por antonomasia ante los cuales toda la clase dominante podía considerarse unida sin divisiones ni contradicciones (a diferencia del gaucho) eran hacia fines del siglo todavía una realidad cercana en la memoria. Económicamente inútiles desde siempre y para siempre, nunca fueron candidatos serios a ingresar en la simbología nacional, y en lo poco que se intentó tuvieron mejor suerte los incas que los querandíes. Lo español, con su doble carga de remitir a los enemigos de la lucha por la independencia y a la inmigración española (la segunda en importancia) tampoco resultaba una alternativa seria, a pesar de los esfuerzos de promotores como Manuel Gálvez o Enrique Rodríguez Larreta.

El gaucho, sin ser tampoco el candidato ideal, es el que mejor suerte tiene. Especialmente porque en su carácter de fuerza de trabajo de la gran propiedad latifundista la élite terrateniente podrá contarle de

alguna manera a su lado y en contra del proyecto inmigratorio de población y colonización del campo argentino. Pero no es el gaucho real, su modo de vida, ni la elevación de sus reclamos aislados e inorgánicos a proyecto político lo que la clase dominante eleva como estandarte. Lugones lo resume inmejorablemente: "Su desaparición es un bien para el país porque contenía un elemento inferior en su parte de raza indígena. Pero su definición como tipo nacional acentuó en forma irrevocable, es decir étnica y socialmente, nuestra separación de España, constituyéndonos una personalidad propia." (*El Payador*, Conferencia tercera) En esta separación tajante entre cuerpo de la sociedad y alma de la patria la ideología oligárquica quiere resolver su contradicción teórica en una paradoja inocua y alcanzar un funcionamiento coherente en el nivel de la acción directa.

## 6. LITERATURA ANARQUISTA

¿Podemos hablar de un discurso literario anarquista? Primer problema: ¿Cuáles serían los criterios de definición? ¿Contenido, rasgos formales, ideas explicitadas, adscripción del autor al anarquismo, medio en el que apareció el texto?

Segundo: la distinción literario -no literario comienza su historia, en nuestro país, cuando el discurso de la clase dominante deja de ser único y debe poner en juego mecanismos específicamente discursivos para deslegitimar este inédito discurso de otro. La defensa del idioma nacional, y su proyección literaria en el novedoso énfasis puesto en el 'bien escribir' se convierten en una bandera de lucha. El discurso anarquista con pretensiones literarias se encuentra por definición fuera de la literatura nacional porque en parte ésta se ha constituido como tal (y se ha inventado una antología) para excluirlo. En la República Conservadora había una sola literatura en cuanto tal, y sus custodios aprendieron a leer lo político con la mayor atención cuando se trataba de pronunciar un juicio formal.

Pero en la mayoría de los casos los escritores del anarquismo no caen en la trampa: la distinción literario/no literario les interesa tan poco como la de nacional/no nacional. En la masa de su producción textual los artículos, las caricaturas, el poema, la arenga y el cuento se suceden y se rozan en un espacio común, poco especializado, casi promiscuo. Hacer hablar a los personajes de

ficción era simplemente un recurso para amenizar la recepción de la Idea. No sólo no hubo una literatura anarquista claramente separada de la literatura oficial, sino que además tampoco hubo una literatura anarquista claramente separada de otras formas de producción discursiva anarquista. Que esto no era limitación sino propuesta se advierte en el artículo "El estilo" de Rafael Barret: "El arte futuro será una función colectiva; será a un tiempo presentación y acción. Se desvanecerán los acentos particulares en la armonía total; pasaremos de los instrumentos aislados, llámense Virgilio o Víctor Hugo, a la enorme sinfonía. La prensa, en su rudimentaria y grosera forma de hoy, nos anticipa edades venideras. El arte será algo innumerable, anónimo, y sin embargo más expresivo de una época que ningún talento considerado separadamente."<sup>6</sup>

Como señala David Viñas: "Todos los escritores e intelectuales del 900 dependían de la oligarquía y de su ideología cada vez más limitada y rígida por autodefensa y repliegue [...] Y los intelectuales que no abdicaron o que habiéndolo hecho sintieron su incoherencia adoptaron dos salidas: irse o el suicidio. (Viñas, 1964, 271). Pero al menos existía la opción de entrar en él o no. La producción de discurso periodístico y de agitación, en cambio, por estar más inmediatamente ligada a condiciones de vida no elegidas ni elegibles, fue un centro de convergencia de esfuerzos más sistemáticos y castigos más ineludibles.

No es posible antologizar los textos anarquistas a la manera en que se suele hacer con los literarios, aislándolos de su inmediato contenido verbal y situacional. Salvo en el comentario crítico (como en D. Viñas) o insertados en la narración de una historia (como en O. Bayer) los textos del anarquismo argentino, -con la excepción de los de Rafael Barret- tampoco pueden hoy ser leídos como literatura.

## 7. LA REVISTA "MARTÍN FIERRO"

"Es el símbolo de una época de nuestra vida, la encarnación de nuestras costumbres, instituciones, creencias, vicios y virtudes, es el grito de una clase luchando contra las capas superiores de la sociedad que la oprimen, es la protesta contra la injusticia, es el reto varonil e

<sup>6</sup> R. Barret, "El estilo", en Andreu, 1990, 25.

irónico contra los que pretenden legislar y gobernar sin conocer las necesidades de los que producen y sufren." (Viñas, 1983, 183). Con estas palabras Alberto Ghirardo explica la elección de un nombre para su "revista popular ilustrada de crítica y arte". Elección a primera vista paradójica si tenemos en cuenta que entre su creación en marzo de 1904 y su clausura en febrero de 1905 circuló como suplemento semanal del principal periódico anarquista, *La Protesta*. ¿Cómo explicar que la primera reivindicación programática del que después será declarado primer texto nacional por la oligarquía haya sido realizada por intelectuales adscriptos a una ideología internacionalista, militantemente antinacionalista y extranjera?

No sirve de mucho hablar de 'origen argentino' de su director Alberto Ghirardo, ni de su infancia rural en Mercedes, donde el gaucho Reyes "le enseñara los rudos menesteres de las tareas camperas". (Cordero, 1962). De sus poemas de 1910, su biografista H.A. Cordero dice: "años atrás en el ardor de las luchas apasionadas hasta la temeridad en su exaltada vocación internacionalista no hubiera dado poemas como "El cantor errante" o "La partida" sólo para no dar lugar a ser tachado de tradicionalista o "patriota". "No es entonces el causalismo del origen sino elección estratégica. La de establecer "la continuidad entre el gaucho y los indios despojados hacia 1870-80 y los anarquistas rebeldes en los alrededores del 1900". (Viñas 1983,183). ¿Pero cuál puede ser esta continuidad, cómo realiza el discurso este recorte si a primera vista las diferencias eran más evidentes que las similitudes?

-Cuando yo saber Constitución linda de este país, gritar ¡Viva la República Argentina! Hoy, después de ley para echar extranjeros, y de ley para hacer trabajar pobres, decir: ¡Viva inquisición española! Y ponerme triste: recontra!

-Vasco hermano, me parece que al fin hemos de tener que unarnos no más. Y muy juerte pa peliar contra el gobierno, que es el enemigo é todos...<sup>7</sup>

Es claro que el primer rasgo común propuesto entre indios, gauchos y anarquistas es el puramente negativo de tener el mismo adversario. Pero cuando esta convergencia intenta concretarse en rasgos positivos comienzan a aparecer desfases y fisuras.

<sup>7</sup> Revista *Martín Fierro*, Año 1, Nº 18, 7 de julio de 1904.

En primer lugar, no puede tratarse de una alianza real, ya que para el 1900 tanto el indio como el gaucho habían desaparecido como fuerzas sociales capaces de producir cambios de importancia. En esto la utilización anarquista de la voz y la figura del gaucho no difiere tanto de la que al poco tiempo hará la clase dominante; ambos permanecen a nivel del símbolo.

A través del gaucho se apunta más bien al auditorio criollo, más urbano que rural, y en el caso de ser rural más paisano o chacarero que gaucho 'libre'. Pues lo que los dos tenían en común era la identificación espontánea e idealizada con el gaucho y lo gauchesco, como lo prueban el enorme éxito editorial del *Martín Fierro* y el de público del drama *Juan Moreira*. La gauchesca entonces aparece en primer lugar como un medio del discurso anarquista para sobreponerse a su desventaja de discurso extranjero para extranjeros y apelar al auditorio criollo en una táctica en dos tiempos: Primero llegar a ser efectivamente escuchado, segundo legitimar el discurso anarquista si no como nacional, al menos como aplicable a la situación argentina. De lo primero da fe la inclusión en la revista de las diversas caricaturas, estampas, diálogos entre personajes populares 'típicos': el gaucho, la china, el guapo, el gringo; en muchos de los cuales el tema político o social explícito está completamente excluido, y que cumplen más bien la función de dar el ambiente y el tono a la revista, de aligerar un poco el pasaje a los textos militantes, programáticos, crispados, exigentes. Lo segundo cobra especial importancia no sólo por el sentimiento espontáneo anti-gringo de los sectores criollos más empobrecidos, sino porque desde el poder gran parte de la lucha se centra en el carácter antinacional y antipatriótico del anarquismo.

En la *Carta Gaucha* este propósito se explicita: "No tenemos más que mala boca pa insultar a los extranjeros y para rairnos de lo que no sabemos. Y somos más desgraciaos que ellos, por q'ellos sí que se defienden de las picardías de los ricos y nosotros ¡ni eso! [...] Es por eso que se precisa saber qué es y cómo se hace la revolusión. Y la *Carta Gaucha* les dise clarito a los gauchos lo que está mal y lo que está bien, como pa q'elijan." Pero éste ya se trata de un texto tardío, y de distribución rural.

Cuando *La Protesta Humana* reaparece en 1903, el estado de sitio la ha ayudado sin querer a convertirse en el órgano hegemónico del



movimiento anarquista argentino. De publicación irregular se convierte en semanario, y en abril de 1904 en el primer diario anarquista argentino. Su tirada diaria oscila entre 4000 y 5000 ejemplares, y llegará a 15000 en 1910. La aparición de la revista *Martín Fierro* coincide con este salto cuantitativo inicial, y en septiembre de 1904 Ghirardo se hace cargo asimismo de la dirección del diario, hasta que ambos son clausurados y su director encarcelado tras la fracasada revolución radical de 1905.

En un momento, al menos, vemos que la temática gauchista ocupa en el discurso anarquista un lugar bastante central. Esto nos lleva a una segunda hipótesis, complementaria de la primera: la inclusión insistente de materiales, temas y personajes locales en una publicación leída en gran medida por trabajadores urbanos de origen extranjero tiene por función integrarlos más a la sociedad argentina, vencer el proverbial desapego del inmigrante hacia el país al que llega. Acercamiento al público nuevo por medio de lo criollo, acercamiento a lo criollo para el público consolidado. Volver lo criollo aceptable al extranjero, lo extranjero aceptable al criollo.

La decisión de trabajar discursivamente lo local, lo nacional, no es algo natural, esperable, evidente de por sí, como tampoco lo es el trabajar el presente en lugar del pasado, o lo concreto en lugar de lo abstracto. No fue 'simplemente lógico' que apareciera la gauchesca en los textos anarquistas: se trató de una elección que, si bien se hizo posible a partir de determinado momento por circunstancias concretas, también podría no haberse hecho. El otro camino -la afirmación orgullosa de la extranjería y la burla a lo criollo- también fue elegido por muchos. El posicionamiento táctico del discurso en una u otra dirección se hizo especialmente necesario como respuesta a los cambios en el discurso oficial hacia el 1900. Más que a su literatura, a otra serie de textos fundamentales: los que se agrupan alrededor de la Ley de Residencia (proyectos de 1899 y 1900, debate de aprobación de 1902, rechazo de su derogación en 1904). Textos que establecen definitivamente el reemplazo del predominio del eje civilización/barbarie por el de nacional/extranjero en la constitución discursiva y el señalamiento físico del enemigo.

Si bien la oligarquía finalmente logró convertir a su enemigo del pasado en aliado simbólico en la lucha contra el nuevo enemigo, es importante tener en cuenta que por lo menos en esta primera década del siglo existió una lucha por la propiedad del gaucho como elemento simbólico, por ver quién podía inventarlo 'a su imagen y semejanza'. Los símbolos, como las tradiciones, son construidos en el presente para conflictos actuales y son los que sobreviven los que luego aparecen como resultado de fuerzas atávicas operando desde el pasado más remoto.

## 8. INDIOS Y GAUCHOS

Yo soy criollo, odio a todo lo viejo, me he desprendido de todos los prejuicios, de todos los errores que me han transmitido mis padres, de todas las creencias y aberraciones que la estultez humana me ha enseñado: pero llevo en mí hecho sangre y hecho carne el santo culto de la rebeldía y de la libertad mantenido con la punta de la lanza y del puñal por el indio morador de las selvas primitivas y el gaucho cruzador de las pampas silenciosas.<sup>6</sup>

El lugar del indio en el discurso anarquista es mucho más claro que el del gaucho, y examinar la facilidad de este matrimonio puede ayudar a aclarar las dificultades del otro. En primer lugar, en el discurso anarquista se habla *del* indio, raramente habla *el* indio: y esto desde las denuncias documentadas de "La Patagonia Trágica" de Borrero a las ficciones románticas de los cuentos de *Carne Doliente* de Ghirardo. En la literatura argentina, el indio es siempre el ser sin voz. Las últimas grandes luchas indígenas terminan antes de la llegada de los primeros anarquistas al país, y para estos habitantes de la ciudad o el campo colonizado el indio no fue nunca más que un símbolo.

Generalmente con valor positivo: los intelectuales anarquistas recogen con cierto orgullo la tesis oligárquica del "malón rojo" y la

<sup>6</sup> Delio Sánchez, "Tradición", en *Luz al soldado*, Buenos Aires, Nº 62, 7 de setiembre de 1913, en Andreu, 1990, 69.

hacen propia. "Se acabaron los indios. Ya no hay mas *barbarie* en la pampa; ahora se ha instalado aquí, frente a los señores, en el centro de Buenos Aires" (A. Ghiraldo en *El Sol*, 1901).

El indio es la libertad absoluta, simbolizada por la pampa sin alambrados, es el hombre natural y la comunidad primitiva, la lucha sin cuartel; es, además, y a diferencia del gaucho, el que fue víctima del exterminio sin convertirse en victimario. La prueba de la 'pureza' ética e ideológica del indio radica en su exterminio. Y el discurso anarquista es el primero en levantar la voz, no solo para criticar la matanza (la oligarquía misma esporádicamente también lo hizo) sino para reivindicar a los caídos e incluso proponerlos como mejores que sus vencedores. Identificándose (al menos de palabra) con ese otro maldito irrecuperable de la historia argentina.

Si la identificación con el gaucho se da principalmente entre el héroe anarquista individual y el gaucho alzado, con el indio la identificación es colectiva: la masa de huelguistas y el malón; y el lenguaje se vuelve más el de los fenómenos naturales que el de los humanos: 'olas', 'incendios', 'torrentes', 'avalanchas'.

Si hay diferencias de actitud con respecto al indio no se trata de ambigüedad, sino construcciones diferenciadas de acuerdo al eje de enfrentamiento y oposición que se trace. La reivindicación del indio es absoluta en el eje indios/oligarquía. Pero en los textos donde la construcción de identificaciones predomina sobre la exposición o la arenga -en la narración y el teatro, por ejemplo- los indios pueden ser rechazados en favor del gaucho o del gringo colonizador: se elige al destinatario potencial antes que al símbolo. Aunque a veces sus intelectuales no se resignaron, y fueron los primeros en inscribir en la historia o en la ficción un eje de alianzas que la burguesía siempre intentó exorcizar:

- CRUZ - El asunto es largo y viene de mi padre, que pelió con los indios.

- SOLDADO I<sup>o</sup> - Contra los indios, querrá decir.

- CRUZ - No m'equivoco tan feo, amigo. Pelió con ellos, contra el ejército, ¿sabe?

<sup>9</sup>A. Ghiraldo, "Alma Gaucha", en Ghiraldo, 1946, TI, 17.

Pero la oposición indio/gaicho, y la valorización del primero, estaba más cerca de la coherencia del propio discurso, como lo muestra la facilidad con que las desarrolla el fragmento de "La patria de Juan Alzao" incluido al comienzo de este trabajo, donde el guiño fácil se instala donde no se hace necesaria la seriedad argumentativa. Y el final del cuento explicita esta identificación -individualizada además en la persona del autor- casi hasta el límite:

Ya te oigo lector. "El narrador es un anarquista".

¡No, no, lector, anarquista no! ¡Orden, orden en la tribu! Por esto el narrador es del partido que crucificó a Juan Alzao...<sup>10</sup>

Porque el gaicho no era confiable. Utilizados durante las guerras civiles contra los europeizantes intelectuales liberales (Generalmente admirados por los anarquistas que se ocupaban de su existencia), contra los indios hasta exterminarlos, contra los inmigrantes como ejército y tropa policial o como mano armada de los terratenientes... Eran a veces vistos en la peor de las luces, como *traidores de clase*. Ni como símbolo se los podía manipular sin precaución. Y su voz, lo que se creía su voz, era ya un procesamiento de la literatura de la burguesía local. Tanto en el campo real como en el simbólico, no había lugar donde el escritor anarquista pudiera encontrar al gaicho original e incontaminado. Salvo en una creación totalmente imaginaria a partir de la proyección retrospectiva de las propias cualidades. Pero hasta en ese caso cualquier símbolo tiene un resto que se resiste.

En Barret, donde el diagnóstico siempre resulta más fuerte que el sueño, el eje de identificación con el indio es muy otro:

¡Pobres razas inferiores! La Argentina, para mostrar lo enorme de su territorio, debe hacer figurar en su próximo centenario a los onas de Tierra del Fuego que hayan sobrevivido al frío y a la tuberculosis. Buenos Aires misma patentizará su ingreso en la categoría de gran capital civilizadora ofreciendo a la curiosidad pública una colección de habitantes de conventillo, ejemplares de la raza propia de las regiones del hambre, raza seguramente inferior, a pesar de su blancura, ¡ay! de su palidez de espectros...

(Barret, 1971,9)

<sup>10</sup> Francisco Grandmontagne, Revista *Martín Fierro* N° 18.

## 9. MONTONERAS VERSUS GAUCHOS SOLOS

Resulta comprensible que, en la promoción del gaucho a la categoría de héroe de la nacionalidad, la oligarquía se haya centrado en la figura del gaucho aislado antes que en la montonera, todavía una pesadilla recordada con un estremecimiento en los almuerzos familiares. Pero también en la gauchesca anarquista se observa lo mismo, y como los discursos no reciben influencias sino que trabajan activamente dentro de ciertos límites y posibilidades, los discursos anteriores o contemporáneos, hace falta una explicación aparte.

Una primera diferencia será que este gaucho solo será siempre el gaucho alzado, como el Martín Fierro de la *Ida* o el Juan Moreira, y no un Don Segundo Sombra. Pero el paso a la montonera no se da. Si tenemos en cuenta que en 1903, con la desaparición del periódico *El Rebelde* la polémica interna organizadores/antiorganizadores (con su correlativo énfasis en acción colectiva vs. heroísmo individual) se resuelve definitivamente a favor de los primeros, no deja de sorprender que el momento que se reitera obsesivamente es el del gaucho perseguido enfrentado a la partida y pereciendo heroicamente; antes que el del gran movimiento social de las montoneras.

Pero la polémica decidió sobre la orientación estratégica hegemónica del movimiento, no sobre tácticas puntuales. La era de los principales atentados individuales comienza en Buenos Aires después de la resolución de la polémica en contra de ellos, y en el imaginario anarquista la figura del héroe dinamitero actuando por iniciativa propia y casi sin apoyos persistirá como ideal hasta el último momento y señalará a algunos de sus héroes más recordados: Radowitzky, Kurt Wilckens, Severino Di Giovanni. Y en el ámbito del bandidismo rural a Bairoletto, emboscado y asesinado por la partida como lo pide el género, aunque se tratara de la vida real y de 1941.

El interés por lo gauchesco se explica también a partir de un componente básico del discurso anarquista: la gauchesca es la forma local del discurso sobre el hombre natural. Este funciona como garantía en última instancia de todo el discurso anarquista, que remite a las virtudes naturales del hombre cada vez que se le argumenta que un sistema sin gobierno debe llevar al caos. Contrario no sólo al gobierno y al Estado, sino también a veces a la sociedad y a toda la civilización:

el buen salvaje que se niega a firmar el contrato. Y base de una organización económica que puede permanecer 'simple' (precapitalista) porque no tiene mayor misión que la de satisfacer las 'necesidades básicas': ideal de vida ascética y contramarcha de la civilización. Este hombre natural se concibe como individuo que, agrupándose libremente, da origen al orden social. Pero además de esta zona de interpenetración con el discurso filosófico del liberalismo (inevitable cada vez que el anarquismo se hacía individualista, porque el concepto de individuo obedecía a las mismas reglas de formación que el del adversario), también se dio aquí una relación particular con el discurso de la alta burguesía liberal de la Argentina, especialmente con el del período programático de 1840-1860. Sobre todo por el papel preponderante que éste asignaba a la inmigración extranjera como empresa civilizadora.

#### 10. CIVILIZACIÓN Y BARBARIE: LA HISTORIA SIN FIN

*Lo afirmo. La comisaría de investigaciones es la Mazorca de hoy.*

(A. Ghiraldo, 1905)

*Estado de sitio quiere decir, entre nosotros, estado de barbarie. Barbarie radical por un lado [...], barbarie gubernativa en frente.*

(A. Ghiraldo, 1905)

*La ley de residencia respira ese odio al extranjero, al bárbaro, peculiar a la antigua Roma.*

(E. Gilimón, 1971)

*Para que esta felicidad humana sea un hecho, es absolutamente preciso dar contra marcha a la civilización y al progreso modernos.*

(P. Quiroule, 1914,9)

Si bien la inversión de la dicotomía sarmientina (donde ahora la barbarie la encarnan la ciudad y su proletariado, y la civilización el campo y su orden inalterable) es un fenómeno que se observa con claridad entre 1890 y 1900, el desplazamiento no es ni fácil ni lineal, como tampoco su reemplazo, a partir de 1900 por el eje nacional/extranjero en la constitución del otro como enemigo.

Entre 1840 y 1860 era civilización la Argentina urbana, europeísta y liberal, y barbarie el caudillaje, el rosismo, lo rural. El eje se mantiene

hasta 1880, las montoneras y el indio ocupando sucesivamente el lugar de lo bárbaro, la inmigración aparece agregándose al proyecto de la civilización. Las predicciones parecen cumplirse hasta 1990, pero a partir de ahí el 'chasco' de la inmigración se hace imposible de soslayar y el eje empieza a girar sin norte. En un principio civilización es acotado como la cultura de la *alta burguesía* europea, y las clases populares inmigrantes pasan a la barbarie; o se contraponen a los países del norte europeo con los del sur. La oposición cultura europea/americana no sirve a esta nueva lucha, como tampoco la de urbano/rural, pues la verdadera diferencia entre ambos bandos es la de clase, cuya existencia en estas tierras la burguesía niega sistemáticamente. El retrasado de estos ejes ya sería bastante complicado si la burguesía tuviera que lidiar sólo con su discurso y su relación con la realidad, pero además existe la palabra del otro, que discute no solo la asignación de referencia (¿Quiénes son los barbaros y quiénes los civilizados?) sino también a veces la significación y valoración misma de los términos. Así el gringo pasará a ser la civilización frente a la barbarie criolla (condensada alrededor de la política de comité, el fraude, la policía y el ejército), y se verá como positiva -o en todo caso trágica, pero por lo mismo inevitable- la sustitución del gaucho por el gringo en las zonas rurales. (Ver, por ejemplo, cuentos como "La Pendencia" y "El Enemigo" de A. Ghiraldo, 1908, en los cuales el gaucho matrero muere heroicamente fusilado por espontáneas asambleas populares de gringos -los cuales tienen por otra parte razón en obrar así.). Pero cuando uno de los términos es más especialmente el anarquista, éste podrá reivindicarse a sí mismo como salvaje, hermano de gauchos e indios, y al burgués, irónicamente, como "civilizado". O éste podrá ser a la vez civilizador (explotador, genocida) y bárbaro (despiadado). Pero al mismo tiempo reflatará la fórmula inicial de Sarmiento para oponerla a su actual versión invertida y para denunciar el abandono de los antiguos principios por parte de la oligarquía, colocando a los viejos liberales más cerca del ideal anarquista que de la realidad conservadora. Con su habitual lucidez, Barret resume las evoluciones de este baile de máscaras en una frase: "Nunca se le perdonará a Alberdi el crimen de no haber sido criollo, de no haber oído a gaucho, como en ocasiones oía el mismo Sarmiento". En la construcción de un instrumento legitimador de la práctica jurídico-policia de lucha, el eje nacional/extranjero probó a

partir del 1900 ser mucho más adecuado que el de civilización/barbarie, pues la estrategia había pasado de una de exterminio a una de depuración. Pero como toda ideología gusta soñarse sin fisuras, el discurso periodístico y literario de la oligarquía intentará hacer coincidir ambos ejes. Cosa imposible ya desde sus condiciones de funcionamiento más básicas, pues la burguesía argentina depende cultural y materialmente de Europa, y los paladines de la nueva línea (Cané, Lugones, Rojas con sus diferencias) la predicán entre viaje y viaje al viejo continente. El discurso anarquista también sufre estos desfases, pues al oponerse a la xenofobia oficial se ve llevado a intentar la coincidencia opuesta, nacional con bárbaro y extranjero con civilizado, lo que lo lleva a adoptar la versión oficial liberal sobre las Guerras Civiles, condenatoria de la montonera y el gaucho, y a quedarse sin argumentos cuando propone la coincidencia estratégica entre el proletariado criollo y el extranjero. Es necesario admitir que, se colocara cada uno en el polo que fuera, los ejes insistían en cruzarse en lugar de superponerse, y más que la imagen simétrica y bipolar a la que ambos contendientes aspiraban, en los discursos aparecía un conjunto de posiciones múltiples en perpetuo movimiento.

Lo que estaba en juego en estas evoluciones no eran sólo *ideas*, pues es precisamente según ejes como éstos que intentaban construir que se da la constitución recíproca del *uno* y del *otro*. Y cuando este último es o extranjero o bárbaro la aceptación (sea de discursos, costumbres o cuerpos) está excluida, y sólo quedan como estrategias para operar sobre él la integración forzosa, la exclusión o el exterminio. Mientras que el ser anarquista o socialista son posiciones que pueden o no adoptarse (con mayor o menor grado de diletantismo muchos miembros de la oligarquía lo hicieron, al menos temporariamente, como en el caso del mismo Lugones), y por lo tanto pueden, al menos en teoría, estar en el juego; el ser extranjero implica quedar fuera (de la política, del discurso, de la violencia legítima). El mérito de los anarquistas fue no limitarse a buscar un lugar dentro de los que el discurso oficial podía ofrecerle (ni siquiera cuando éste pareciera ser el de aceptación) y colocarse en cambio en el lugar del *uno* que debate qué hacer con el *otro*. Pero cuando en lugar del discurso *separado* intentó la polémica, combatir al discurso oficial en su propio terreno, no pudo



evitar que las contradicciones que denunciaba en aquél reaparecieran traducidas en su propio sistema discursivo.

## 11. EL DRAMA GAUCHESCO

Si algo desconocen los héroes -y villanos- del teatro gauchesco anarquista son la duda y los conflictos internos. El Cruz de *Alma Gaucha*, la primera pieza representativa del género, es un modelo paradigmático: sosegado, de hablar pausado, capaz de exponer articuladamente y sin la menor variación su credo en las circunstancias más diversas, todo en él se define por su resistencia a la autoridad exterior, sea esta la de un superior en el ejército, del guardia en la prisión o de un convicto con vocación de líder incuestionable durante la rebelión. No pertenece ya a la clase del gaucho matón y pendenciero sino a la del paisano trabajador, y su resistencia no toma la forma de la violencia sino del estoicismo del indispensable gesto defensivo y la frente alta. El fusilamiento final lo convierte en emblema: modelo y mártir. El enfrentamiento de este individuo con el afuera, desde el momento en que no puede culminar en victoria pero tampoco en conciliación, necesariamente se da como *tragedia*.

Hoy resulta quizás difícil entender por qué, en 1907, Ruben Darío pudo escribir "después de mis viajes por Europa, he llegado a la convicción de que Alberto Ghiraldo es el único literato sudamericano que hoy tiene fama mundial." El "melancólico envejecimiento de su poética" al que alude David Viñas es un hecho difícil de cuestionar, y ni su teatro, ni su poesía, su prosa narrativa o periodística pueden leerse hoy en lectura que los actualice, en diálogo posible con otros textos actuales, sino que necesariamente se vuelven textos-objeto, tomados o vehiculizados por otro discurso que los contiene.

*Alma Gaucha* pertenecía al período inicial donde aún parecía posible la fusión del ideal anarquista y el género gauchesco, y aun en medio de los elogios es notable el esfuerzo de la crítica oficial por deslindarlos: "Carecemos de tiempo para discutir su tendencia revolucionaria y propagandística que por lo demás nos interesa secundariamente. Lo que más interesa en él es la obra artística.." dice J.P. Echagüe en *El País*; concepto que se reitera en la mayoría de los diarios locales y españoles (donde la obra se estrenó con éxito inédito para una pieza americana). Las obras posteriores de Ghiraldo y Rodolfo

partir del 1900 ser mucho más adecuado que el de civilización/barbarie, pues la estrategia había pasado de una de exterminio a una de depuración. Pero como toda ideología gusta soñarse sin fisuras, el discurso periodístico y literario de la oligarquía intentará hacer coincidir ambos ejes. Cosa imposible ya desde sus condiciones de funcionamiento más básicas, pues la burguesía argentina depende cultural y materialmente de Europa, y los paladines de la nueva línea (Cané, Lugones, Rojas con sus diferencias) la predicán entre viaje y viaje al viejo continente. El discurso anarquista también sufre estos desfases, pues al oponerse a la xenofobia oficial se ve llevado a intentar la coincidencia opuesta, nacional con bárbaro y extranjero con civilizado, lo que lo lleva a adoptar la versión oficial liberal sobre las Guerras Civiles, condenatoria de la montonera y el gaucho, y a quedarse sin argumentos cuando propone la coincidencia estratégica entre el proletariado criollo y el extranjero. Es necesario admitir que, se colocara cada uno en el polo que fuera, los ejes insistían en cruzarse en lugar de superponerse, y más que la imagen simétrica y bipolar a la que ambos contendientes aspiraban, en los discursos aparecía un conjunto de posiciones múltiples en perpetuo movimiento.

Lo que estaba en juego en estas evoluciones no eran sólo *ideas*, pues es precisamente según ejes como éstos que intentaban construir que se da la constitución recíproca del *uno* y del *otro*. Y cuando este último es o extranjero o bárbaro la aceptación (sea de discursos, costumbres o cuerpos) está excluida, y sólo quedan como estrategias para operar sobre él la integración forzosa, la exclusión o el exterminio. Mientras que el ser anarquista o socialista son posiciones que pueden o no adoptarse (con mayor o menor grado de diletantismo muchos miembros de la oligarquía lo hicieron, al menos temporariamente, como en el caso del mismo Lugones), y por lo tanto pueden, al menos en teoría, estar en el juego; el ser extranjero implica quedar fuera (de la política, del discurso, de la violencia legítima). El mérito de los anarquistas fue no limitarse a buscar un lugar dentro de los que el discurso oficial podía ofrecerle (ni siquiera cuando éste pareciera ser el de aceptación) y colocarse en cambio en el lugar del *uno* que debate qué hacer con el *otro*. Pero cuando en lugar del discurso *separado* intentó la polémica, combatir al discurso oficial en su propio terreno, no pudo

evitar que las contradicciones que denunciaba en aquél reaparecieran traducidas en su propio sistema discursivo.

## 11. EL DRAMA GAUCHESCO

Si algo desconocen los héroes -y villanos- del teatro gauchesco anarquista son la duda y los conflictos internos. El Cruz de *Alma Gaucha*, la primera pieza representativa del género, es un modelo paradigmático: sosegado, de hablar pausado, capaz de exponer articuladamente y sin la menor variación su credo en las circunstancias más diversas, todo en él se define por su resistencia a la autoridad exterior, sea esta la de un superior en el ejército, del guardia en la prisión o de un convicto con vocación de líder incuestionable durante la rebelión. No pertenece ya a la clase del gaucho matón y pendenciero sino a la del paisano trabajador, y su resistencia no toma la forma de la violencia sino del estoicismo del indispensable gesto defensivo y la frente alta. El fusilamiento final lo convierte en emblema: modelo y mártir. El enfrentamiento de este individuo con el afuera, desde el momento en que no puede culminar en victoria pero tampoco en conciliación, necesariamente se da como *tragedia*.

Hoy resulta quizás difícil entender por qué, en 1907, Ruben Darío pudo escribir "después de mis viajes por Europa, he llegado a la convicción de que Alberto Ghiraldo es el único literato sudamericano que hoy tiene fama mundial." El "melancólico envejecimiento de su poética" al que alude David Viñas es un hecho difícil de cuestionar, y ni su teatro, ni su poesía, su prosa narrativa o periodística pueden leerse hoy en lectura que los actualice, en diálogo posible con otros textos actuales, sino que necesariamente se vuelven textos-objeto, tomados o vehiculizados por otro discurso que los contiene.

*Alma Gaucha* pertenecía al período inicial donde aún parecía posible la fusión del ideal anarquista y el género gauchesco, y aun en medio de los elogios es notable el esfuerzo de la crítica oficial por deslindarlos: "Carecemos de tiempo para discutir su tendencia revolucionaria y propagandística que por lo demás nos interesa secundariamente. Lo que más interesa en él es la obra artística.." dice J.P. Echagüe en *El País*; concepto que se reitera en la mayoría de los diarios locales y españoles (donde la obra se estrenó con éxito inédito para una pieza americana). Las obras posteriores de Ghiraldo y Rodolfo

González Pacheco -el otro cultor sistemático del género- pierden este optimismo inicial, y la coherencia se convierte en rigidez e insistencia machacona. "No se le puede negar falta de unidad en las ideas al señor González Pacheco. En ésta (*La inundación*) como en aquella obra (*Las víboras*) insiste el autor en maldecir el triunfo de la civilización y en llorar la muerte de la barbarie gaucha" dice A. Bianchi en el número de noviembre de 1917 de *Nosotros*.

Después del Centenario ya no se puede ni concebir -y menos aun escribir- una gauchesca literaria fuera de la literatura oficial y de la tradición que ha construido. Algo de la idea original subsistirá en los panfletos repartidos por el campo y en el relato de historias reales como las de Facón Grande o Bairoletto. Que una corriente que se inició con intención contestataria y pro-inmigrante hacia 1904 terminara dando lugar a juicios como el de A. Bianchi -que en su crítica agrega "menos mal que el fracaso del más caracterizado autor de la *reacción gaucha* iniciada el año pasado matara en ciernes esta tendencia nacionalista que se quería imprimir a nuestro teatro"- no deja de ser una ironía bastante significativa. Como lo fue también que, pocos años más tarde, fuera la vanguardia artística de la alta burguesía la que alcanzara un éxito duradero al fundar una revista, con el mismo título y el mismo patronazgo simbólico que la de A. Ghiraldo, para entroncar lo nuevo con lo viejo y realizar la siempre prodigiosa síntesis entre tradición inventada y renovación propuesta.

## 12. ANARQUISMO RURAL Y DISCURSO

Facón Grande hizo pata ancha en la huelga por defender a los humildes, y por su odio a la policía que más de una vez lo había maltratado. Yo me imagino que Martín Fierro tuvo la misma estampa que este auténtico gaucho de las inmensidades patagónicas. (Bayer, 1974, t.II, 309).

Si bien las ciudades fueron siempre el lugar de fuerza del anarquismo argentino, es necesario reconocer que durante el siglo XX éste llevó a cabo el único intento en el país de subvertir el orden de la sociedad rural, de crear las condiciones de una revolución en el campo.

Al igual que en la ciudad el proceso siguió ajustadamente al de la inmigración y es justamente la imposibilidad de ésta por colonizar las áreas ya repartidas entre los grandes latifundistas lo que marca los límites de la penetración anarquista en el campo argentino. Esta se hizo más bien a través de los trabajadores ferroviarios y los empleados de servicios o talleres en los pueblos.

Dardo Cúneo señalaba que el crecimiento privilegiado del anarquismo con respecto al socialismo se debió a que "el anarquismo se comunica fácilmente entre los italianos y españoles de la inmigración aldeana de una Europa agraria y feudal, y el trabajador criollo en cuyas sangres persisten las nostalgias de la edad de oro del campo argentino."<sup>11</sup> Pero este ruralismo anarquista apareció más como frustración urbana del inmigrante encallado en el puerto de llegada que como proyecto real. No hubo en la Argentina un anarquismo campesino ni remotamente comparable al de países como Rusia, España o Italia. Las condiciones objetivas, entre ellas la existencia de comunidades campesinas estables, no estaban dadas. El movimiento agrario más importante de la época, el "Grito de Alcorta" en 1912, estuvo restringido a las zonas donde el arriendo temporal era el sistema más utilizado, y si bien tuvo influencia anarquista, no lo fue en su planteamiento ni métodos.

Volantes, hojas sueltas, cancioneros, artículos en periódicos locales, o la palabra oral llevada de estancia en estancia por peones, trabajadores urbanos de paso, 'agitadores profesionales' o linyeras apuntan a una modalidad de circulación heterogénea e intensa de la cual no han quedado muchos rastros. Menos rica que la que proponía la literatura gauchesca anarquista en emblemas y símbolos pero más concreta en los sucesos puntuales de enfrentamientos y huelgas, la convergencia entre criollos y gringos en el campo argentino logró en muchos casos ir más allá tanto de la fusión -imaginaria y biológica- en el acatamiento al orden que le proponía la literatura urbana oficial (incluyendo a autores como Florencio Sánchez y Gerchunoff) como del arropamiento en botas y chiripá de la *Idea* que intentó la gauchesca anarquista. El más importante de estos procesos, el de las grandes huelgas patagónicas a

<sup>11</sup> D. Cúneo, "Juan B. Justo y las luchas sociales", en Oved, 1978, 185.

principios de la década del 20, que reunió a criollos, a inmigrantes europeos y a trabajadores chilenos contra los terratenientes argentinos y extranjeros, es la mejor ilustración de cuáles eran los ejes que alineaban el enfrentamiento real.

Como contraste y complemento, el otro refugio del gauchianarquismo fue la tierra de la utopía. Desde los proyectos 'científicos' como las polis rurales autónomas y ecologistas de Pierre Quiroule, con sus habitantes combinando la túnica y la sandalia griega con el poncho y el chambergo de ala ancha (inocentes precursores de la más famosa versión conservadora, la de *'El Payador'* de lugones) a los ensueños diurnos de la edad de oro en folletos como la "Carta Gaucha":

Volverá el tiempo, paisanos, en que cada rancho se hasía una romería y mesturaos con las paisanitas se amanesían bailando los gauchos [...] Los trabajadores del pueblo, q'están mil veces más adelantados que nosotros se harían dueños de los trenes, las fábricas, los almacenes y las panaderías; nosotros, los del campo, les daríamos la carne, los cueros y el trigo, y ellos nos darían las galletas y el pan, las botas y los visios, y también nos llevarían a pasear en tren [...]

CARLOS GAMERRO

## BIBLIOGRAFIA

- ALTAMIRANO, C., Y SARLO, B. 1983. *Ensayos argentinos*. Buenos Aires, CEAL.
- ANDREU, J., FRAYSSE, M., GOLLUSCIO DE MONTOYA, E. 1990. *Anarkos: literaturas libertarias de América del Sur*. Buenos Aires, Galerna.
- BARRET, R. 1971. *Escritos de Barret*. Buenos Aires, Proyección.
- \_\_\_\_\_. 1987. *Rafael Barret, anarquismo y denuncia*. Buenos Aires.
- BAYER, O. 1974. *Los vengadores de la Patagonia Trágica*. Buenos Aires, Galerna.
- \_\_\_\_\_. 1974. *Los anarquistas expropiadores*. Buenos Aires, Galerna.
- BORRERO, J. 1957. *La Patagonia trágica*. Buenos Aires, Americana.

- CORDERO, H. 1962. *Alberto Ghiraldo precursor de nuevos tiempos*. Buenos Aires, Claridad.
- CORTÉS CONDE, R., Y GALLO, E. 1972. *La república conservadora*. Buenos Aires, Paidós.
- GHIRALDO, A. 1972. *La tiranía del frac*. Buenos Aires, CEAL.
- \_\_\_\_\_ . 1946. *Teatro completo* T. I y II. Buenos Aires, Americalee.
- \_\_\_\_\_ . 1908. *Carne Doliente*. Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ . 1929. *El gaucho Anterior*. Madrid, La novela de hoy.
- \_\_\_\_\_ . 1935. *Cuentos argentinos*. Chile, Ercilla.
- \_\_\_\_\_ . *La novela de la pampa*. Chile, Andes, s/mención año.
- GILIMON, E. 1971. *Un anarquista en Buenos Aires (Hechos y comentarios)*. Buenos Aires, CEAL.
- GONZÁLEZ PACHECO, R. *Carteles*. Buenos Aires, La Obra.
- \_\_\_\_\_ . 1953. *Teatro Completo* T. I. Buenos Aires, La Obra.
- Historia de la literatura argentina* T. II y III, 1986. Buenos Aires, CEAL.
- HOROWITZ, I. 1982. *Los anarquistas* T. I y II. Madrid, Alianza.
- LEUMANN et al. 1980. *Martín Fierro y su crítica*. Buenos Aires, CEAL.
- LUGONES, LEOPOLDO. 1916. *El Payador*. Caracas, Bib. Ayacucho.
- \_\_\_\_\_ . 1923. *Ante la doble amenaza*, Buenos Aires.
- LUDMER, J. 1988. *El género gauchesco - Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana.
- MUÑOZ, V. 1977. *El Pensamiento vivo de Barret*. Buenos Aires, Rescate.
- NARIO, H. 1983. *Los crímenes de Tandil, 1872*. Buenos Aires, CEAL.
- ORDAZ, L. 1959. *El drama rural*. Buenos Aires, Hachette.
- OVED, I. 1978. *El anarquismo y el movimiento obrero en la Argentina*. México, Siglo XXI.
- QUIROULE, P. 1914. *La ciudad anarquista americana*. Buenos Aires, La Protesta.

- RAMA, C. 1979. *Fascismo y anarquismo en la España contemporánea*. Barcelona, Bruguera.
- ROJAS, R. 1909. *La restauración nacionalista*. Buenos Aires.
- ROJAS, R. 1960. *Historia de la literatura argentina*, T. I y II. Buenos Aires, Peuser.
- ROLDÁN, BELISARIO. 1904. *Discurso de la Cámara de Diputados en defensa de la ley de Residencia*.
- SURIANO, J. 1983. *La huelga de inquilinos de 1907*. Buenos Aires, CEAL.
- VIÑAS, D. 1983. *Anarquistas en América Latina*. México, Katún.
- \_\_\_\_\_. 1982. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, CEAL.
- \_\_\_\_\_. 1971. *Rebeliones populares argentinas*. Buenos Aires, C. Pérez.
- \_\_\_\_\_. 1973. *La crisis de la ciudad liberal*. Buenos Aires, Siglo Veinte.
- \_\_\_\_\_. 1982. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 1972. *Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires, Corregidor.
- WEINBERG, F. 1976. *Dos utopías argentinas*. Buenos Aires, Solar.
- YUNQUE, A. 1941. *La literatura social en la Argentina*. Buenos Aires, Claridad.



## A LA SOMBRA DEL REINO HERMENEUTICO

### PRESENTE

En una carta del 12 de febrero 1990, Ana María Barrenechea y Daniel Link me invitaron a participar en una busca de los puntos ciegos de la teoría. Como siempre acontece en nuestra profesión (¿en cualquier profesión?), esta invitación llegó en mal momento -porque siempre pensamos en un empleo ideal del tiempo disponible que, finalmente, nos debería permitir dedicar las horas necesarias a cada una de las tareas obligatorias y voluntariamente aceptadas (aunque muchas veces sin entusiasmo). Luego solemos dejar que este sueño se diluya normalmente por pequeñas ambiciones académicas o por la mera incapacidad de decir que no. Pero fue diferente mi caso al decir que sí a Anita y Daniel. Por una vez, estoy contento de haber modificado mis planes de trabajo.

Pues el que una disciplina universitaria empiece a preguntar por sus propios puntos *ciegos* marca un momento particular en su historia y un desafío intelectual excepcionalmente interesante. Quiero aprovechar este desafío para darme cuenta, dentro de lo posible, dónde quisiera ubicarme en el marco actual del debate en torno a lo que continuamos llamando "la teoría literaria". Esto me parece tanto más importante cuanto normalmente (re)producimos teorías con los ojos cerrados hacia las alternativas que nos rodean, repitiendo, a nivel individual, las cegueras colectivas de nuestras disciplinas. Pero ¿podemos continuar presuponiendo la existencia de este marco institucional con la misma certeza de antes? En todo caso, no tienen nada de particular la busca y la aparición de temas *nuevos* en una disciplina académica. Cualquier artículo y cualquier libro publicados implican, casi por definición, una pretensión innovadora. Por lo común, los temas nuevos se ven en una relación de *complementariedad* con lo ya conocido, se describen como

algo que, desde siempre, había formado parte de un campo del saber sin haber recibido la debida atención.<sup>1</sup> Lo que caracteriza, en cambio, nuestro presente, es la modalidad de enfocar los temas nuevos como algo que había quedado *excluido* de las fronteras de la institución. Por consiguiente, me parece muy legítimo juntar en una misma publicación "los puntos ciegos de la teoría" (lo *disciplinariamente* excluido) y "la voz del Otro" (lo *culturalmente* excluido). Si la modalidad que une nuestra doble empresa es aquella de encontrar los temas nuevos en un espacio *fuera* de las establecidas fronteras institucionales (para luego integrarlos), esto indica un deseo de poner a disposición y de revisar las antiguas fronteras (mientras que la modalidad de presentar innovaciones como complementarias equivale al deseo de conservarlas). En este sentido presenciamos, creamos y hasta somos un momento de crisis o de transición -no sólo de una transición en los estudios literarios, sino en aquel campo entero que cubría la clásica 'Facultad de Filosofía y Letras' ('Sciences Humaines', 'Geisteswissenschaften') cuya transformación, a su vez, parece ser parte de una metamorfosis más dramática en la totalidad de lo que solíamos llamar 'Cultura' sin más- y que hemos aprendido a llamar 'Cultura *occidental*'.

Se puede decir que la metáfora de la ceguera, la sustantivización de 'lo Otro' y la reflexión sobre las delimitaciones epistemológicas son el triple síntoma de una voluntad de crisis poco disimulada que está teniendo lugar en los contextos académicos y culturales más diversos. Lo que por ejemplo se llama 'reflexive anthropology' en Norteamérica,<sup>2</sup> es una praxis intelectual que ya no se interesa tanto por la descripción de sociedades exóticas sino por aquellos mecanismos en nuestras propias sociedades que, tapados por la pretensión de un rigor científico que parecía garantizar la transparencia perfecta entre 'sujeto' y 'objeto', hicieron surgir el deseo y las proyecciones del tal 'exotismo'. En un

<sup>1</sup> Esta fue, por ejemplo, la perspectiva bajo la que se presentaba y se discutía la 'Estética de la recepción' en los años Setenta.

<sup>2</sup> CLIFFORD GEERTZ, *The Interpretation of Cultures*, New York, especialmente pp. 3 y ss., es generalmente considerado como el texto fundador de la 'reflexive anthropology'; véase también JAMES CLIFFORD, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, and Art*, Cambridge/Mass. 1988, y JAMES CLIFFORD. (ed.), *Writing Culture., The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, 1986.

reciente libro bajo el título provocador *L'inhumain. Causeries sur le temps*,<sup>3</sup> el filósofo francés Jean-François Lyotard, ironizó la definición de 'lo inhumano' como lo 'moralmente escandaloso' para luego analizar como inhumanos una serie de temas sistemáticamente y existencialmente importantes que la noción clásica de 'la Humanidad' y de 'lo humano' había distanciado de los campos reservados a la discusión académica. Se sabe que la *Déconstruction*, antes de mudarse en un estilo *mondain* de interpretación literaria, había sido -y lo sigue siendo en algunas partes- el proyecto intelectual de mostrar cómo el 'fonocentrismo', la apoteosis del lenguaje hablado como único modelo del pensamiento humano, había llevado a la Cultura occidental a un reduccionismo en sus propias formas de pensar ('logocentrismo') y a la incomprensión radical (que a veces incluía la destrucción física) de cualquier alternativa.<sup>4</sup> Finalmente, fue gracias a una colección de artículos del crítico belga-americano Paul de Man con el título *Blindness and insight*<sup>5</sup> (donde la perspectiva deconstructivista se aplicó a una serie de posiciones contemporáneas en el campo de la filosofía y de la teoría) que la metáfora de la ceguera empezó a adoptar un estatus casi proverbial.

Con la excepción, quizá, de la *reflexive anthropology*, muchas de estas iniciativas convergentes han llevado a una conclusión sumamente tradicional -y por lo tanto contraproducente. Es como si el motivo de *blindness and insight* contrapusiese el *insight* del presente (o de Paul de Man) al *blindness* del pasado (o de los otros críticos), como si se prolongase con él la vieja historia del aumento continuo de nuestro saber objetivo, justificando actitudes de superioridad entre ingenuas e imperialistas. Hay que admitir, sin embargo, que si ha habido un movimiento importante en los recientes debates filosóficos, fue precisamente la toma de distancia hacia aquella teleología epistemológica. Lo que *Blindness and Insight* pone en perspectiva es la experiencia ('dialéctica', si se quiere) de que cualquier innovación temática se paga con sus respectivos 'puntos ciegos'. Dicho desde un ángulo más

<sup>3</sup> Paris, 1988.

<sup>4</sup> Véanse sobre todo los primeros libros y ensayos de JACQUES DERRIDA: *La voix et le phénomène*, Paris, 1967, y *L'écriture et la différence*, Paris, 1967.

<sup>5</sup> El libro está disponible en segunda edición (Minneapolis, 1983), con una brillante introducción de Wlad Godzich.

optimista: que cualquier 'punto ciego' implica el potencial de abrir un específico segmento de lo 'visible'.

Si hay un denominador común (relativamente) innovador entre las diferentes tendencias y posiciones que hoy juegan en aquel ajedrez epistemológico, está en su condición de ser 'observaciones de segundo grado', es decir en la tendencia (muchas veces tácita) a *observarse en el mismo proceso de observar* aquello que solíamos llamar 'un objeto'.<sup>6</sup> Antes que un aumento del saber objetivo, la observación de segundo grado produce un aumento de complejidad epistemológica, y esta nueva complejidad epistemológica juega en cuatro planos. Ella permite ver, *primero*, que la distancia que parece separar el sujeto observador y el objeto observado no está 'dada' de antemano, sino que se constituye en el mismo acto de una 'observación de primer grado'. Como ya hemos dicho, esta perspectiva implica, *segundo*, que cualquier relación está necesariamente basada en exclusiones ('cegueras' específicas). Como las observaciones de segundo grado son, ellas mismas, observaciones, participan, *tercero*, en ese inevitable exclusivismo -con la diferencia potencial de estar conscientes de ello. Pero, diferentes de la Hermenéutica clásica, que recomendaba tal reflexividad con el fin de eliminar los 'puntos ciegos', la observación de segundo grado insiste, *cuarto*, en su propia incapacidad de ver lo que ella no puede ver. Para ver su propio *blind spot*, debería autosustituirse por otra posición observadora, que, por cierto, implicaría nuevas cegueras.

Como la teoría de la 'observación de segundo grado' propone que cualquier acto de observación incluye la constitución de su propio objeto, se debe abandonar la expectación de jamás alcanzar perspectivas

<sup>6</sup>Bajo la influencia de la cibernética de segundo grado y de los escritos de Heinz von Foerster, Gotthard Guenther, Humberto Maturana y Francisco Varela, fue sobre todo el sociólogo alemán NIKLAS LUHMANN el que ha contribuido al desarrollo de esta teoría de la observación durante los últimos años. Véase su libro: *Soziale Systeme*, Frankfurt, 1984 (cuya traducción inglesa aparecerá en Stanford, 1991). La posición más avanzada en la discusión sobre el observador se discute en el artículo de ELENA ESPOSITO: "Paradoxien als Unterscheidungen von Unterscheidungen". En HANS ULRICH GUMBRECHT / K. LUDWIG PEIFFER, (eds.) *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrueche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt, 1991.

'adecuadas a cada objeto' y, por consiguiente, también la esperanza de que las observaciones puedan jamás ser 'definitivas'. La idea del progreso hacia la observación definitiva debe remplazarse por una movilidad entre infinitas posiciones observadoras posibles. Aceptar esta situación no equivale necesariamente a una celebración entusiasmada del relativismo epistemológico. Es más bien una resignación sobria en la confrontación con una situación caracterizada por la pérdida progresiva de certezas tradicionales.<sup>7</sup>

## PASADO

¿De dónde viene ese deseo de tematizar y, sobre todo, de cambiar las clásicas fronteras disciplinarias y culturales cuyo síntoma es la presente proverbialidad de la 'ceguera' como metáfora epistemológica? Esta pregunta parece tanto más justificada cuanto tales tematizaciones y revisiones ya no incluyen el horizonte motivador de una delimitación *definitiva* de nuestros campos de trabajo. Ni creo que ya sea posible de decidir si queremos o si no queremos entrar en aquel nuevo entorno epistemológico que se condensa en el paradigma de la 'observación de segundo grado'. No podríamos dar marcha atrás aunque viésemos -como es casi probable- que la respuesta no nos gusta, que vamos a tener que cambiar seguridades cómodas por una nueva condición de 'observadores nerviosos'.<sup>8</sup> Desafortunadamente, éste no es el único inconveniente que encontramos cuando tomamos en serio la invitación a hablar de los 'puntos ciegos' de nuestras disciplinas. Quiero solamente mencionar, entre los múltiples problemas que el paradigma de la 'observación de segundo orden' lleva consigo, una inviabilidad discursiva. El tipo de respuesta tradicional a una pregunta sobre la motivación que está detrás de la nueva movilidad de las fronteras epistemológicas habría sido *narrativa*, basada en las convicciones profundas de la 'filosofía de la historia'. Pero para nosotros el pasado ha perdido aquel valor ontológico de ser causa y explicación posibles para cualquier situación presente -y al mismo tiempo estamos lejos de tener soluciones alternativas. En esta situación, algo

<sup>7</sup> Lyotard habla de la generalización de aquella situación de "tener que juzgar sin los criterios necesarios" que Kant había definido como particular de la experiencia estética (me refiero a un seminario dictado en la Universidad de Siegen en 1988).

<sup>8</sup> Debo este concepto a mi amigo Juan José Sánchez. .

paradójicamente y porque prefiero la paradoja a la posibilidad de pasar en silencio la pregunta, voy a resignarme a narrar una especie de *short story* filosófica. Lo haré, sin embargo, admitiendo que el orden narrativo *no* es parte de esta respuesta, sino, solamente, un modo bastante (quizá totalmente) arbitrario de juntar elementos sueltos hacia una explicación.

Se podría decir que el surgir de aquel paradigma en el que 'el hombre' empezó a concebirse a sí mismo como observador (de primer grado) 'del mundo' marca el fin de la Edad Media y coincide, por lo menos cronológicamente, con la institucionalización de la imprenta.<sup>9</sup> Hablamos, insisto, de una auto-imagen (*self-reference*). Es cierto que nosotros podríamos describir las diferentes maneras en que la cultura medieval observaba el mundo, pero la misma cultura medieval no se veía en una parecida posición de excentricidad hacia el mundo como objeto -tal como la simbolizan muchas representaciones gráficas a partir del siglo XV. Con la nueva posición de observador nació lo que seguimos llamando hasta hoy *el Sujeto*. Operó una división entre el 'espíritu humano' (con el que se identificó) y el 'cuerpo humano' (que desde entonces forma parte del 'mundo-objeto').<sup>10</sup> Mientras que la cultura medieval había visto los significados como inherentes a los fenómenos, el Sujeto moderno se asignó desde el principio la tarea 'noble' (aunque no siempre remunerada) de explicar, entender y dar sentido a los fenómenos del mundo. Fue en este contexto que la Reforma tradujo las palabras de la eucaristía '*hoc est enim corpus meum*' como 'esto *significa* mi cuerpo'. El saber que resultaba de tales observaciones e interpretaciones se consideraba como *la Verdad*, como *la imagen adecuada* del mundo y, al mismo tiempo, como el instrumento más importante para controlar y manipular la realidad.<sup>11</sup> En este

<sup>9</sup> Véase mi artículo: "The Body vs the Printing Press. Media in the Early Modern Period, Mentalities in the Reign of Castile, and another History of Literary Forms". En *Poetics* 14 (1985), 209-227.

<sup>10</sup> Con buenos argumentos, ciertas investigaciones feministas intentan demostrar que el Sujeto moderno, a pesar de ser acorporal, tiene rasgos masculinos (*is male-gendered*).

<sup>11</sup> Este es uno de los resultados centrales del importante libro de LUIZ COSTA LIMA, *O controle do imaginario. Razão e imaginação nos Tempos Modernos*, Segunda

contexto se volvió a descubrir la *Poética* aristotélica como teoría de la mimesis:<sup>12</sup> leer los textos que articulaban el nuevo saber era una forma de conocer el mundo y, recíprocamente, el mundo como significado se transformó en el título de legitimación más importante para la lectura y la existencia de los textos. De allí viene nuestra expectación de que un texto tiene que *expresar* algo y que la lectura tiene que encontrar ese algo en la *profundidad* del texto. Con el nacimiento del Sujeto-observador el Reino de la Hermenéutica empezó a extenderse más allá de las fronteras de la teología.

Sin duda el iluminismo del siglo XVIII, que bajo el nombre de la Razón canonizó como norma eterna del pensamiento la perspectiva del Sujeto-observador, fue el apogeo de este Reino. Nunca antes ni después se dio tanto énfasis al valor práctico del saber y de los textos, nunca hubo tanta confianza en la posibilidad de 'leer' los fenómenos del mundo (como lo muestra el prestigio del 'Fisiognomismo' en aquella época) y nunca se cuidó tan meticulosamente la condición puramente espiritual del Sujeto, con la consecuencia de un dominio total del espíritu sobre el cuerpo humano.<sup>13</sup> Se puede sospechar que fue esta obsesiva espiritualidad la que llevó a la separación entre *Histoire naturelle et Histoire humaine*,<sup>14</sup> creando como una nueva dimensión de experiencia el historicismo y su ilusión de que el espíritu puede navegar libremente entre las diferentes épocas. Finalmente, la Revolución francesa se legitimó como el establecimiento de un orden político-

---

Edición, Río de Janeiro, 1989 (traducción al inglés, Minneapolis, 1988). En cuanto a la 'funcionalización' de las observaciones, véase mi ensayo. "'Mens sana' und 'Koerperloses Spiel'/Sinnloses Treten' und 'In corpore sano'". En *Sprache im technischen Zeitalter*, 92 (1984) 262-278.

<sup>12</sup>Véase MANFRED FUHRMANN, *Einleitung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt, 1973.

<sup>13</sup>He intentado reconstruir este aspecto de la cultura del siglo XVIII en 'Quand je n'aurai plus de corps'. Geschichtsspekulation und Koerpererfahrung bei Rousseau als Vorspiel des Posthistoire". En *Zeitschrift fuer Literaturwissenschaft und Linguistik*, 63 (1986) 57-85.

<sup>14</sup>Véase WOLF LEPENIES: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstversaendlichkeiten in den Wissenschaften des 18, und 19, Jahrhunderts*, Muenchen, 1976.

social 'adecuado' a la naturaleza humana, hecho posible por la eliminación de aquellos 'prejuicios' que habían turbado la transparencia entre el Sujeto y el mundo como objeto de su entendimiento. Si seguimos la hipótesis central del trabajo histórico de Michel Foucault<sup>15</sup> -o si leemos, lo cual es bastante más complicado, la filosofía de Kant bajo una perspectiva histórica-, podemos decir que este triunfo total de la observación de primer grado, del Sujeto, del Reino hermenéutico coincidió con la llegada de la observación de segundo grado como opción intelectual innovadora. Intentando defender su posición central, Kant habló del Sujeto *como condición* de la experiencia y de la producción del saber. Y para la perspectiva de Foucault, la innovación decisiva de las *Sciences humaines* (que según él simbolizan una transformación epistemológica después de 1800) reside en una nueva posición ambigua del hombre como sujeto y objeto de experiencia dentro de este marco. En cuanto a los textos, hubo una doble reacción. Fueron algunos de aquellos escritores que llamamos románticos los que, por primera vez, cuestionaron tanto el poder mimético absoluto de los textos como su reducción a la única función de articular un saber sobre el mundo. Contribuyeron así a la aparición de una nueva noción de 'literatura' (la que, en muchas variantes trivializadas, sigue dominando en el empleo de la palabra hasta hoy día) e inventaron un nuevo discurso en el que la literatura fue inseparable de la reflexión sobre la literatura. Muy claramente es este aspecto el que causa la afinidad entre la *Déconstruction* y algunos textos románticos -sobre todo del primer Romanticismo alemán.<sup>16</sup> Pero si una parte de la literatura romántica se puede caracterizar por la *simultaneidad* entre la observación del mundo y la observación 'de segundo grado' de esta misma observación, se institucionalizó en aquel momento histórico -y por primera vez- una disciplina académica independiente,<sup>17</sup> dedicada

<sup>15</sup> Sobre todo en: *Les mots et les choses. Une archéologie des Sciences humaines*. Paris, 1966.

<sup>16</sup> El programa de un 'colapso' entre el discurso literario y el discurso filosófico fue violentamente criticado por JUERGEN HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt, 1985, pp. 219 ss.

<sup>17</sup> Véase mi artículo: "Un souffle d'Allemagne ayant passé. Friedrich Diez, Gaston Paris and the Beginnings of National Philology". En *Romance Philology*, 40 (1986), 1-37.



a la observación de la literatura. Pero lo que es extraño de ver desde nuestra perspectiva contemporánea es la escasa tendencia de esta disciplina a aprovechar su posición particular para desequilibrar la pretendida simetría entre 'el mundo' y 'la literatura'. Al contrario, definió como su tarea primordial la de explicitar y asegurar la función mimética de la literatura, lo cual atribuyó a las interpretaciones de la crítica académica un carácter inevitablemente tautológico.

Si las ciencias naturales, la tecnología y la industria del siglo XIX marcan la sistematización final y el triunfo indiscutido de la observación primaria, gran parte de la vida filosófica y literaria de aquella época se podría describir como una tensión entre la tendencia de conservar el Reino hermenéutico (de fortalecer la acostumbrada relación entre hombre-sujeto y mundo-objeto) y una larga serie de atentados contra su dominio en el marco de las nuevas *Sciences humaines* y de las Artes. Cabe releer, bajo esta perspectiva, la obra de Nietzsche como una agresiva provocación del concepto mimético de la Verdad y una apasionada reivindicación de la corporalidad excluida; los textos fundadores del psicoanálisis se pueden entender como la precaria reconstitución de los aspectos no puramente espirituales del Sujeto, y la primera Fenomenología de Bergson y de Husserl es una sistematización de aquel cambio en el enfoque filosófico que llevó de los objetos a las condiciones de la observación humana. Lo que da que pensar en cuanto a nuestra herencia epistemológica y disciplinaria, es el hecho de que todos estos protagonistas, de cuya importancia ya nadie duda, quedaron marginados en el mundo académico de su época y que sus obras, hasta hoy día, no han tenido una influencia decisiva sobre las estructuras institucionales de la Universidad. Sin que nos demos normalmente cuenta, los marcos de nuestro trabajo diario dependen, mucho más que de Nietzsche, Freud, Bergson o Husserl, de una figura -dicho sea con todo el respeto debido- secundaria como Wilhelm Dilthey que, en las últimas décadas del siglo XIX y finalmente bajo el nombre oficial de 'Hermenéutica filosófica e histórica', canonizó como tarea de las *Geisteswissenschaften* aquella de asegurar y de doblar la relación mimética entre los textos y el 'mundo'.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Sin que haya ninguna filiación (y con obras individuales sumamente diferentes), Marcelino Menéndez Pelayo y Ramón Menéndez Pidal dedicaron su trabajo a esta

Con esto llegamos a la siguiente pregunta herética: ¿no habrán contribuido nuestras disciplinas, contrariamente a su ambición de ser una especie de 'vanguardia intelectual', a la conservación de una epistemología -la del Sujeto y de la Razón, de la 'observación de primer grado' y de la Hermenéutica- que, fuera de las universidades, no consiguió sobrevivir el fin del siglo pasado? Esto explicaría, por ejemplo, su relación tensa con la literatura y el arte contemporáneos, cuyos 'significados' siguen buscando nuestras 'interpretaciones', cuando los escultores, pintores y escritores han abandonado tal mimetismo desde hace muchas décadas. Volviendo a nuestra pregunta inicial, podemos ahora formular la respuesta -o más bien la sospecha- de que la voluntad de problematizar y de movilizar las fronteras de nuestras disciplinas (y hasta las fronteras de la "Cultura occidental") marca el ocaso -extremadamente tardío- de aquel Reino hermenéutico que empezó a establecerse al final de la Edad Media y que, apoyado por la doctrina filosófica del siglo XIX que llamamos explícitamente "Hermenéutica" sobrevivió a su propia muerte histórica en el ambiente de nuestra profesión. Preguntar por las circunstancias a las que se debe el retraso tan asombroso en la llegada de la 'observación de segundo grado', no pertenece a las tareas de este artículo.<sup>19</sup> Lo que nuestra reflexión en cambio debería acabar proponiendo es una perspectiva *no totalmente 'personal'* para identificar aquellos fenómenos y problemas que el futuro revelará como 'puntos ciegos' de la -antigua- 'teoría'. Supongo que serán sobre todo aquellos que, durante siglos, habían quedado a la sombra del Reino hermenéutico.

## FUTURO

La observación tan largamente postergada de lo que la literatura presentaba como su forma de observar el mundo ha hecho surgir, sobre

misma función. Véase HANS ULRICH GUMBRECHT / JUAN JOSÉ SÁNCHEZ "Menéndez Pelayo -¿per omnia saecula saeculorum?" En *Arbor*, 467/468 (1984), 215-231, y HANS ULRICH GUMBRECHT: "Lebende Vergangenheit. Zur Typologie der 'Arbeit am Text' in der spanischen Kultur". En Ilse Nolting-Hauff / Joachim Schulze (eds.): *Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten. Festschrift fuer Karl Maurer*. Amsterdam 1988, 148-176.

<sup>19</sup> He dedicado algunos trabajos a este problema: "Posthistoire now". En HANS ULRICH GUMBRECHT / URSULA LINK-HEER (eds.): *Epochenschwellen und*

todo en la última década, una nueva orientación -todavía muy incoherente y lejos de estar generalmente aceptada- en los estudios literarios. En vez de identificar los significados y los referentes de los textos, como se solía hacer, se presta una atención nueva a los procedimientos y actos que contribuyen a producir lo que llamamos sentido, significado, referente. No se da ya por sobreentendida la existencia de aquel mundo 'lleno de sentido' que solamente hacía falta descifrar y registrar; hemos aprendido a preguntar (algunos dicen: con Heidegger, otros que contra él) *por qué* el 'mundo humano' *se nos presenta* como un mundo de significados. La gran tarea del futuro parece ser el análisis de 'la realidad' como 'construcción humana' -y no es seguro que 'la literatura' seguirá siendo un campo independiente en este contexto.

Ya se ha puesto en circulación un 'nuevo concepto de 'teoría' que refleja esta perspectiva. Según Paul de Man, podemos llamar 'teórica' cualquier lectura textual que, en vez de fijarse en los significados que el texto pretende contener, analiza la interacción de sus formas retóricas como generadora de sentido, significado y referente (o, más consecuentemente, como generadora *de la ilusión* de sentido, significado y referente).<sup>20</sup> La ironía de tal noción está en la consecuencia de que cualquier texto que intenta articular una perspectiva 'teórica', por encontrarse en la obligación de constituir él mismo un significado, acaba siendo inevitablemente una forma de 'resistencia a la teoría'. Sin duda, hay pocos críticos cuya obra ha contribuido tanto como la de Paul de Man a la incipiente reorientación de los estudios literarios. Pero no deberíamos por esto dejar de atacar su posición como, a la vez, demasiado radical y demasiado poco radical. Demasiado radical, porque su observación de que son las formas retóricas de los mismos textos las

---

*Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt, 1985, pp. 34-50, "Beginn von 'Literatur'/ Abschied vom Koerper?" En GISELA SMOLKA-KOERDT / PETER-MICHAEL SPANGENBERG / DAGMAR TILLMANN-BARTYLLA(eds.), *Der Ursprung von Literatur. Medien / Rollen / Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*, Muenchen, 1988, pp. 15-50, "nachMODERNE ZEITENraeume". En ROBERT WEIMANN / HANS ULRICH GUMBRECHT (eds.): *Postmoderne - globale Differenz*. Frankfurt, 1991.

<sup>20</sup> *Resistance to Theory*, Minneapolis, 1986, 3 ss.

que producen los significados, no debería llevar necesariamente a la norma de una abstención general en cuanto a sentido, significado y referente. Demasiado poco radical, porque parece ser una herencia de las tradicionales disciplinas literarias lo que le hace limitar la observación de los procedimientos que producen significados a las meras formas textuales. Al contrario, podrían ser los mismos elementos *extratextuales* en la producción del sentido los que van a captar nuestra atención como los 'puntos ciegos' de las antiguas teorías en un futuro no tan lejano.<sup>21</sup>

Para empezar con un ejemplo muy concreto, es una experiencia cotidiana casi trivial que las (lingüísticamente) 'mismas palabras' nos afectan de un grado y de una forma muy diferentes si aparecen, digamos, escritas a mano o escritas a máquina, impresas en las páginas de un periódico o de un libro, inscritas en una lápida o en la pantalla de una computadora. Pero como estamos tan acostumbrados a fijarnos únicamente en los significados, tomaríamos todas estas articulaciones diferentes como 'una frase idéntica'. No tenemos conceptos ni teorías para valorizar aquella *materialidad de los medios de comunicación*. Siguiendo, sin embargo, lo que se llama, en las ciencias biológicas como en la sociología contemporáneas, la 'teoría de sistemas', se puede definir cualquier observación y cualquier significado como resultado de un acoplamiento entre dos (o más) sistemas a un cierto nivel de complejidad.<sup>22</sup> El nivel básico del acoplamiento consistiría en una mera adaptación mutua de los movimientos que tienen lugar en cada sistema implicado (en la aparición de un 'ritmo'), mientras que, a medida que aumenta la complejidad de su interacción surgirían niveles cada vez más complejos de observación. Tal perspectiva nos permitiría ver la materialidad de los medios como el *interface* entre los sistemas, como un elemento que condicionaría la estabilidad de su acoplamiento, que limitaría la densidad de la interacción entre ellos y del que dependería

<sup>21</sup> Fue bajo esta perspectiva que K. Ludwig Pfeiffer y yo organizamos el libro *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt, 1988. Véase sobre todo, pp. 15 ss.

<sup>22</sup> Según Humberto Maturana; "Biologie der Sprache. Die Epistemologie der Realität". En HUMBERTO MATURANA, *Erkennen. Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, Braunschweig, 1982, pp. 236-271.

la posibilidad para otros sistemas de participar en el acoplamiento primario.<sup>23</sup>

Es evidente que, en este mismo contexto teórico, el *cuerpo humano* (o mejor dicho: los cuerpos <sup>24</sup>) podría(n) aparecer como *interface* en el acoplamiento entre varios 'sistemas psíquicos' (con este último concepto la teoría de sistemas sustituye la clásica definición 'acorporal' del hombre), pero también como parte del *interface* en el acoplamiento entre un sistema psíquico y productos del tipo de una película o un programa de televisión. Es importante subrayar que el análisis del cuerpo que nos interesa aquí no equivale a lo que se conoce bajo el nombre de 'semiótica del cuerpo'. De hecho, las diferentes funciones de lo físico en la articulación y en la representación de significados no se habían nunca olvidado totalmente. Las preguntas nuevas se referirían más bien a fenómenos como, por ejemplo, la capacidad receptiva del cuerpo frente a secuencias de imágenes (y a las diferentes velocidades en su reproducción), a la interferencia entre las reacciones de diferentes receptores o a la base corporal de aquella dimensión, todavía muy desconocida, de nuestras experiencias que llamamos 'las emociones'.<sup>25</sup>

Mientras que la alusión a la materialidad de los medios de comunicación o al cuerpo humano como 'puntos ciegos de la teoría' no parece implicar mayores problemas (se puede discutir la importancia de su tematización, pero no el hecho de que, hasta ahora, nunca pertenecieron al campo de los objetos de nuestras disciplinas), es mucho menos evidente mencionar las *formas textuales* en este contexto. ¿No se ha hablado desde siempre tanto de las 'formas literarias' como de los 'temas de la literatura'? Cabe hacer constatar que, en la gran mayoría de los casos (si no exclusivamente), las formas se tomaron como un repertorio especial para la articulación, la condensación o la intensificación de los

<sup>23</sup> He propuesto la aplicación de esta perspectiva al fenómeno de la televisión. Véase: "Wie Kann man Fernsehen beschreiben?" En H.-D. ERLINGER / W. LEIST (eds.): *Medien und Bildung. Festschrift fuer Walter Barton*. Siegen, 1989, pp. 53-64.

<sup>24</sup> El plural implica una crítica de la clásica totalización en el discurso sobre 'el cuerpo humano'.

<sup>25</sup> Sigo aquí a WLAD GODZICH: "Vom Paradox der Sprache zur Dissonanz des Bildes". En GUMBRECHT/PFEIFFER (eds.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrueche*.

significados -de allí la teoría de la 'sobredeterminación' en los textos poéticos. La pregunta innovadora, pues, sería si, bajo ciertas circunstancias, las formas textuales cumplen funciones independientes del nivel semántico o si hasta pueden entrar en una relación conflictiva con él. Esto parece ser el caso cuando, siguiendo la teoría sistémica, entendemos los fenómenos del ritmo (y sus codificaciones en los metros poéticos) como síntomas de un acoplamiento sistémico, a aquel nivel básico que no implicara posiciones ni funciones de observación.<sup>26</sup> Tal perspectiva teórica coincide con nuestra experiencia de que la percepción del ritmo no solamente *no* presupone la comprensión de la semántica de los textos, sino que la atención que se presta a uno de los dos lados siempre hace disminuir la nitidez y el perfil en la percepción del otro. Igualmente se puede sospechar que, bajo determinadas condiciones, los fenómenos de forma funcionan como una compensación de acoplamientos de extrema complejidad. Si, por ejemplo, ciertos textos *avant garde* del comienzo de nuestro siglo están caracterizados por un cambio constante (y muchas veces poco marcado) entre diferentes perspectivas de articulación y de observación, una posibilidad para evitar que tal complejidad sobrepase la capacidad receptiva de potenciales lectores consiste en ordenar estas oscilaciones entre las posiciones de observación dentro de una estructura recurrente. Finalmente, hay una dimensión donde la discusión de los fenómenos de forma se acerca a los problemas de la ética filosófica. Cuando bajo el dominio de la 'observación de primer grado' se podía confiar en la posibilidad de formular normas éticas conformes a la 'realidad' de la vida humana, el paso al nivel de la 'observación de las observaciones' ha diluido la pretendida estabilidad de esa realidad. Ya no existe ningún juicio cuyas premisas no se podrían relativizar con un mero cambio de perspectiva. Resulta de ello una falta total de criterios éticos estables. Entre las opciones y orientaciones que se podrían discutir -quizá no para remediar esta falta, sino para evitar una entropía total en la esfera de la moral- está una nueva valoración de la 'forma lograda'.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> He desarrollado esta definición de la noción 'ritmo' en: "Rhythmus und Sinn". En *Materialität der Kommunikation*, pp. 714-729.

<sup>27</sup> Véase en este contexto el aforismo 216 de Nietzsche en 'Jenseits von Gut und Böse': "Es ist die Musik in unserem Gewissen, der Tanz in unserem Geiste, zu dem alle Puritaner-Litanei, alle Moral-Predigt und Biedermaennerei nicht klingen will".

Otra cautela que debo mencionar se refiere a la 'teoría de sistemas' cuyos conceptos he utilizado para trazar algunas de las temáticas que, según creo, podrían perfilarse como 'los puntos ciegos de la teoría de antaño' desde la posición de nuestro futuro epistemológico. No pretendo pronosticar, por cierto, que el pensamiento sistémico será algo así como 'la teoría del futuro'. Más bien me imagino que la complejización de nuestras observaciones y la transformación de los antiguos 'puntos ciegos' en problemas primordiales harán necesarias una reestructuración total de las disciplinas académicas y la invención de una epistemología radicalmente nueva. Frente a ella, la teoría de sistemas no será nada más que un (modesto) paso de transición. Hay que admitir, sin embargo, que estamos lejos de saber si esta transición/transformación va a llegar a tener lugar. Lo que no se puede negar es la actual convergencia -poco coordinada- de múltiples problematizaciones y ataques contra el Reino hermenéutico. Pero ¿por qué no va a sobrevivirlos como sobrevivió las provocaciones del siglo XIX tardío? Si éste será nuestro futuro, vamos a olvidar la presente busca de los 'puntos ciegos de la teoría' como una lamentable aberración de la voluntad especulativa.

HANS ULRICH GUMBRECHT

Stanford University





## LOS VIAJEROS INGLESES EN EL RIO DE LA PLATA (1810-1860). EL JUEGO DE LAS OTREDADES

### BRITANNIA RULE THE WAVES

*Rule Britannia,  
Britannia, rule the waves,  
Britain never, never, never  
Shall be slave.*  
(*"Rule Britannia"*, Marcha Triunfal de la Armada Inglesa).

Un viajero es alguien que, impulsado por la necesidad, la aventura y el placer de lo desconocido, se adentra en tierras extrañas y se deja seducir o no por esa "diferencia" que se le presenta tan atractiva y sugerente.

A principios del siglo XIX, el viajero europeo hilvana un recorrido impregnado por las demandas del expansionismo económico del continente. El comercio, el crédito incesante, el desplazamiento de las riquezas de uno a otro lado del mundo y, sobre todo, a principio de siglo, el proceso de independencia de las colonias españolas impulsan su viaje a América.

A la cabeza de este proceso europeo que culminará con la consolidación total de la Europa capitalista e industrial se encuentra Inglaterra. Es el ejemplo de la prosperidad de un pueblo pequeño, uno de los menos numerosos de Europa, y sin embargo el más penetrante de todos por la potencia irresistible de su comercio y de su banca. 1815: veinte mil navíos ingleses en circulación hablan de un enorme poderío naval y también de variadísimos itinerarios recorridos que van desde

Persia, Babilonia, China, el Lejano y Cercano Oriente, América Central y aun las costas del Continente Artico. A partir de 1808-10, algunos viajeros se dirigen al Río de la Plata. Estos extranjeros en tierras desconocidas recorren las Pampas y los Andes y se convierten, sin proponérselo, en autores de relatos de viajes.

Si América es una otredad casi absoluta para el viajero inglés que debe sumar diferencia tras diferencia para obtener un conocimiento siempre parcial, el americano observa con curiosidad a esos hombres con los que casi no puede comunicarse y que parecen aferrados a una única determinación: avanzar, no detenerse, llegar a alguna parte siempre distante.

Ahora bien, el texto, el libro de viajes, es el resultado de ese encuentro entre dos otredades: AUTOR-AMERICA: pero a su vez se construye también como un otro ya que, como veremos más adelante, la inserción de los relatos de los viajeros ingleses en el sistema literario argentino se produce de un modo complejo.

El juego, la interacción de estas otredades AUTOR-AMERICA-TEXTO constituyen la trama de los relatos de viajes.

#### LAS ANDANZAS DEL HÉROE NARRADOR Y SUS INNUMERABLES PERIPECIAS POR LOS MARES Y LAS TIERRAS DEL SUR

*Se presentan dos maneras de viajar en estas regiones, o se sigue el camino de postas procurándose en las mismas el caballo y el postillón, o bien se adquiere una tropilla de caballos con la ventaja de que uno mismo se traza libremente su itinerario.*

Mac Cann 1853. *Viaje a caballo por las Provincias Argentinas*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.

El autor de estos relatos es un viajero, lo cual en el siglo XIX no es poco, dadas las dificultades que un viaje suponía. Esto es: es un aventurero que se convierte a través de su textualidad en un héroe narrador. Es testigo y actor de los acontecimientos experimentados en América. Muchos de ellos no son escritores ni inmigrantes, sino agentes comerciales, mineros, diplomáticos, enviados o simplemente aventureros que gustaban de las travesías exóticas.

Se adentran en un continente que no conocen, pero del que tienen referencias. Estas referencias vienen de otros relatos de viajeros anteriores. Es decir que la matriz de estos textos no es sólo la experiencia de viaje, sino, como se verá, otros relatos generadores de viajes y de textos.

Algunos autores han visto en viajeros como Darwin y Fitz Roy agentes del imperialismo inglés. Desde este ángulo podemos pensar algunos de estos textos como instrumentos de dominación y conquista al servicio del expansionismo europeo. Sin embargo, el ademán científico (más propio del viajero francés que del inglés) no es un denominador común de estos textos, puesto que en muchos casos sólo los guiaba el afán de la aventura y la travesía. Los casos de Woodbine Parish, enviado por Canning para realizar un minucioso informe sobre el Río de la Plata, o de Darwin a bordo del buque Beagle con el objetivo de completar el estudio de las costas patagónicas casi no pueden vincularse con el lirismo de Francis Bond Head, el sentido del humor de Caldcleugh, o las reflexiones agudas de Mac Cann, quienes leen por sobre todo en esta realidad la imposibilidad de leer, o la posibilidad de leer desde otro lado. Ese otro lado confirma la pluralidad de lecturas que construyen estos relatos, la multiplicidad de verdades a las que llegaron quienes se animaron a dejarse seducir por la barbarie.

El viajero inglés trae consigo un ideario con respecto a la otredad. Un sistema de valores con el cual va a emprender la ardua tarea de acercarse a otra tierra, a otra cultura, a otra civilización.

Este sistema de valores está configurado, entre otros, por el impacto causado por el descubrimiento de América y su posterior conquista y colonización, por las sentencias de Buffon que circulaban por entonces ("En América hasta los pájaros cantan mal") así como también por el mito del buen salvaje de Rousseau.

Ahora bien, el viajero llega al Río de la Plata, se encuentra con indios, gauchos, extensiones enormes de tierra (impensadas para la Europa), y diferentes costumbres, hábitos y maneras de vivir.

¿Qué es lo que lee el viajero de esa realidad? Si la experiencia de la otredad se vive como amenaza de disolución de la propia identidad: ¿qué lee el viajero y sobre qué escribe para conjurar esa amenaza?

En muchos casos el viajero relee aquel discurso inicial a que remite todo viaje a América: el discurso de la conquista, cuyo código es

reforzado permanentemente. Sin embargo, es interesante considerar las muchas revisiones que se hacen a este ideario como consecuencia de las experiencias vividas. Su redefinición es una tarea que en muchos casos se asigna esta textualidad. Esta redefinición se produce a medida que el viajero se acerca a las entrañas continentales. Caldcleugh, tras enumerar las enfermedades causadas en la ciudad por el agua del Río de la Plata, observa sin embargo que:

[...] aún a corta distancia, los gauchos o gente de campaña parecen verse libres en absoluto de toda enfermedad. (Caldcleugh, 1825, 35.)

El mismo Caldcleugh se debate entre su afirmación de la "indolencia de estas gentes" y su aseveración de que "las costumbres están a un nivel muy superior al de muchos estados europeos".

Lecturas y relecturas van develando la contradicción del viajero. Sobre los indios:

Eran altos, bien proporcionados, de largos cabellos negros [...] tenían, en verdad, muy buena apariencia. (Caldcleugh, 1825, 84.)

Ese "en verdad" remite a una reformulación. Quiere ser fiel en el relato de su vivencia. La verdad aquí expresada es la de la realidad, no la del ideario. Estos textos se debaten entre lo que traen: el pre-texto del imaginario y lo que hallan: el pre-texto de la experiencia. Y este debate también se verifica en el cuestionamiento a la acción de la conquista:

Los indios [...] se encuentran ahora agregando a sus vicios naturales la larga lista de los adquiridos por los europeos [...] llevan ahora una vida más inquieta y miserable que antes del descubrimiento. (Caldcleugh, 1825, 85.)

El descubrimiento del otro, la vivencia del otro como movimiento de apertura, funda una nueva visión, propaga otros significados, produce un nuevo orden:

Si Buffon hubiera conocido la existencia del perezoso gigantesco, de los animales colosales parecidos al armadillo y de los paquidermos desaparecidos, hubiera podido decir, con mayores apariencias de verdad, que la fuerza creadora había perdido su potencia en América, en vez de decir que nunca había tenido allí gran vigor. (Darwin, 1825, 205.)



## AMÉRICA O UN VIAJE DEL QUE NO SE VUELVE

Todorov afirma que Colón viaja para poder relatar un viaje, un viaje inaudito; pero el relato es no sólo punto de llegada sino también de partida, ya que lo que moviliza fuertemente a Colón es el relato de Marco Polo, cuya lectura lo impulsó a ir a la búsqueda, él también, del Gran Khan.

Colón es el primer viajero a América, él inaugura la sorpresa, el deslumbramiento y la consiguiente búsqueda de las palabras que puedan nombrar, dar cuenta, de esta inmensa otredad americana.

Algunos siglos más tarde reencontramos este tejido de historias en los textos de los viajeros ingleses; es el placer de la narración lo que les permite, sin ser ninguno de ellos un escritor profesional, despegarse del mero informe utilitario y relatar lo que ven, eso otro "inaudito", recurriendo a diversos procedimientos claramente literarios.

Casi todos ellos han leído a algún otro que los precedió en la aventura. El Capitán Andrews, marino retirado que viaja enviado por una compañía minera, nos habla de su lectura de Miers y de Head, los alaba o polemiza con ellos alternativamente, o, lo que es muy interesante, se hace a un lado en determinada descripción por considerar que los otros ya la han hecho y muy bien. Este gesto se repite en casi todos los viajeros, creando o reforzando una vinculación muy fuerte entre sus textos, en los que se observa una auténtica "división del trabajo".

Pero en cualquier caso los relatos de los otros resultan fascinantes, y algunos generan el espejismo de un nuevo Dorado donde todos los sueños podrán hacerse realidad:

Nuestras impresiones, al tocar tierra, estaban en triste desacuerdo con la grandiosa representación que habíamos fijado a base de los relatos de quienes habían visitado la ciudad y en los libros de viajes referentes al país. (Miers, 1826, 20.)

El Prefacio de Haigh explicita claramente cómo ese texto es producido a partir de "a relación de las andanzas por el otro hemisferio de generales, coroneles, capitanes de mar o guerra, encargados de negocios", etc. (Haigh, 1829, 11). En competencia con ellos, el autor se siente con derecho a intentar, él también, un relato. Y el anónimo viajero que se oculta tras el seudónimo de "Un inglés" va más lejos:

asegura que su texto dará detalles más exactos que obras anteriores, a las que además critica por lo caras.

Hay que señalar el fracaso total de algunos de los viajeros en cuanto a lo que era su móvil comercial (Head, Haigh, por ejemplo), mientras en sus textos nos dejan ver que, en lugar de oro, se llevan los materiales de la escritura, y que esto les resulta fuertemente compensatorio y les crea la expectativa de otro tipo de gratificación.

Sabemos que el texto famoso del capitán Head tuvo un enorme éxito y fue, en varios países de Europa, un auténtico *best-seller*. Dice Head en su Introducción:

[...] además, como ha sido mi desdicha ver el fracaso de una compañía inglesa, presenciar la pérdida que ha sufrido, y, por momentos, en Buenos Aires, y Montevideo, estar en sitios donde hemos perdido lo que ningún dinero puede pagar; como estoy persuadido de que estos fracasos han provenido de nuestra ignorancia del país, he resuelto entregar al público los pocos apuntes que poseo, y aunque bien sé que su índole es demasiado trivial para proyectar mucha luz sobre el tema, no obstante acaso ayuden a hacer "visible la oscuridad", y confío en que el estado rudo, áspero en que aparecen al menos pruebe que no me propongo otra cosa. (Head, 1826, 10.)

Es muy claro entonces que las pérdidas económicas que transforman en ruina y fracaso el viaje comercial -razón primera y justificatoria de la presencia del viajero inglés en estas tierras- genera en él la necesidad de escribir un texto compensatorio de esas pérdidas y ese vacío, texto cuya lectura producirá la luz -del conocimiento- y como consecuencia generará los beneficios imposibles de obtener en la oscuridad -de la ignorancia- previa a la escritura.

Hay un momento especialísimo en que el viajero comprende (en realidad *decide*) que valorizar el viaje, adjudicarle un *valor*, es transformarlo en relato, en texto. Ingeniero en minas, comerciante o marino, el viajero se ve de pronto asumiendo la tarea del escritor. Pero la literatura es un espacio casi sagrado, habitado por dioses como Shakespeare, Milton, Scott, divinidades a las que el mismo viajero cita con frecuencia para legitimar sus observaciones. Entonces, al tomar conciencia de su atrevimiento, el viajero se sorprende y se atemoriza, como puede verificarse en los textos: de manera reiterada y casi

obsesiva, se disculpa por su osadía y se adelanta a las posibles críticas de sus futuros lectores. De alguna manera, él es el primer sorprendido por este giro de los acontecimientos, por esta resignificación del viaje, del proyecto inicial. Dice Bond Head sobre sus notas:

**Las tracé solamente para distraer el ánimo, embargado por una responsabilidad a la que no estaba acostumbrado y, por tanto, están necesariamente en aquel estado incoherente, inconexo, que las hace, bien me percató, poco a propósito para afrontar la mirada crítica del público [...] (Head, 1826, 10)**

**Y Andrews no es menos explícito:**

**Las presentes páginas son principalmente compiladas de memoria, con ayuda de notas escritas con lápiz, sin el menor propósito de publicación futura. (Andrews, 1827, 17.)**

Y se apresura a aclarar que "no tiene pretensiones de autor". En casi todos los textos de los viajeros ingleses, encontraremos declaraciones semejantes o casi idénticas que resultan, de alguna manera, premonitorias. En efecto, podemos afirmar que así como Mac Cann, Bond Head, Haigh y tantos otros fueron precursores e inaugurales en sus derroteros por las Pampas y a través de los Andes, también fueron los primeros en formular un pronóstico, certero y lúcido, sobre el destino de sus textos. Aunque ellos no lo supieran y su temor pareciera ser el traspasar el umbral iniciático del gran templo de la literatura.

Ha transcurrido un siglo y medio desde que esos viajes se convirtieron en relatos escritos y se publicaron y su identidad sigue siendo dudosa para propios y extraños. No se les autoriza el ingreso a la literatura como institución: como dice Martínez Estrada, siguen constituyendo "una gran literatura marginal". De esto nos ocuparemos en otra parte de este artículo.

El viaje está en marcha y con él, un nuevo relato; relatos que con frecuencia se muestran a sí mismos en su propio proceso de producción:

**En beneficio del viajero, haré un breve bosquejo de este viaje tal como lo encuentro escrito en mi libro de notas. (Haigh, 1829, 136.)**

**Estaba sentado escribiendo de espaldas a la puerta, cuando oí una voz inglesa que exclamaba [...] (Haigh, 1829, 51).**

**Mientras, sentado en un cráneo de caballo, escribía al resplandor del**



fogón, ví a dos muchachas vistiéndose para el baile. (Head, 1826, 123.)

Porque si el viajero nos relata sus aventuras más insólitas precisamente por lo que tienen de nuevo y temerario, parece ser consciente de lo que de aventura y de audacia tiene, precisamente, el "aventurarse" a escribir. De ahí que esta actividad emocionante y reveladora se le transforme también en objeto de su propia narración, junto con la experiencia del cruce de los Andes o la primera visión de un indio.

En el caso de Charles Darwin, es sugestivo como, aun cuando la descripción de lo que observa se hace con una rigurosa metodología científica, hay momentos en los que se permite relatar historias cuya veracidad no puede afirmar. Se deja seducir por lo inasible de la experiencia humana, de las narraciones, a veces maravillosas, que escucha a lo largo de su viaje.

El viejo indio y su hijo consiguieron escaparse, y por consiguiente, conservar su libertad. ¡Qué magnífico espectáculo debió ser, que hermoso asunto de cuadro para un pintor: el cuerpo desnudo y bronceado del viejo llevando en un brazo a su tierno hijo, colgado, como Mazeppa, de su caballo blanco, y escapándose así de la persecución de sus enemigos! (Darwin, 1825, 125)

Me han contado que hace algunos años un jaguar enorme penetró en una iglesia de Santa Fe. Uno tras otro, mató a dos sacerdotes [...] (Darwin, 1825, 161.)

A veces, como en algunos fragmentos de Head, hay un intento de hacer simultáneos el tiempo de la narración y el de la lectura, el del relato y el del lector; Head consigue este efecto dejando en bruto, en borrador, las notas que dan título a su texto.

Quinto día (desde Buenos Aires). Llegamos una hora después de puesto el sol; posta fortificada; disputándonos la cocina en la oscuridad; cocinera remolona; el correo nos da su comida; chozas de gente con aspecto salvaje: tres muchachas y mujeres casi desnudas; su raro aspecto cuando cocinaban nuestras gallinas. Nuestra choza; viejo tullido; la figura de Mariquita: chicuelo mestizo; otras tres o cuatro personas. Techo soportado en el centro por un horcón; agujeros del techo y paredes; paredes de barro rajadas y rotas; botija sobre trípode de madera en un rincón; piso, la tierra: ocho peones hambrientos a la luz de la luna, parados, cuchillo en mano, junto a un carnero que iban

a carnear y mirando su presa como tigres implacables.(Head, 1826, 43.)

Hay en este fragmento una casi total ausencia de verbos y las dos únicas formas conjugadas que aparecen se encuentran en presente. La yuxtaposición insistente, constante, funciona como recurso organizador dominante, enhebrando sintagmas muy breves, casi instantáneas pinceladas que intentarán atrapar y fijar la diversidad y riqueza de la situación. Y en lugar de elegir la descripción minuciosa y obsesiva, en la que siempre hubiera faltado algo más, opta con gran intuición por seleccionar sólo un par de rasgos, los más elementales (o esenciales) para presentar cada una de las mini-escenas que vio en la posta. Los sustantivos y adjetivos que elige connotan de manera familiar, sin sobresaltos para el lector. Pero esta aparente simplicidad y economía -en la sintaxis, en la gramática, en lo lexical- produce una lectura de gran belleza y eficacia que logra dar cuenta de lo exótico, extraño, distinto; que habla de lo raro, lo salvaje y, en definitiva, de la mezcla inclasificable de la que él mismo es parte en ese momento. Mezcla y precariedad: al techo lo sostiene sólo un horcón, hay agujeros, rajaduras, el piso es la tierra, el viejo está tullido. El chicuelo mestizo aparece, significativamente, justo en el medio, en el corazón del fragmento: el mestizaje, la mezcla (¿inconcebible?) e inevitable -a pesar de la distinción cuidadosa de los pronombres posesivos "su", "nuestras", "su"- de los distintos y hasta opuestos, es el pulso, el motor, el corazón de este mundo nuevo y otro. Tierra en la que los hombres, finalmente, se asimilan de tal manera a la naturaleza salvaje que su mirada será la de los tigres implacables.

## EL DISCRETO ENCANTO DE LA LIBERTAD

¿Dónde comienza realmente para el viajero la experiencia del choque con la total alteridad, con el definitivamente "otro"? Podríamos decir que cuando deja Buenos Aires. Obviamente, ya ha encontrado en esta ciudad grandes diferencias con las ciudades inglesas y esas diferencias son objeto de críticas: es sucia, mal trazada, no tiene comodidades de alojamiento, etc. Pero en lugar de detenernos en

esta zona de los textos, ya que al fin y al cabo Buenos Aires todavía les permite hacer pie en algunos hábitos, fisonomías y formas de convivencia relativamente familiares, veamos qué pasa con el texto cuando abandona la ciudad y se interna en la Pampa.

Sugestivamente, comienza a aparecer el adjetivo "salvaje" para calificar a esos que, ahora sí, son del todo los "otros".

Son tan salvajes como el burro, dijo un cornuallés, sonriendo; y luego muy gravemente agregó: y observo una cosa, señor, y es que cuanto más lejos vamos, tenemos cosas más salvajes. (Head, 1826, 43.)

Esto lo apunta Head en su "quinto día de viaje". Haigh contrata un baqueano para que lo guíe y, curiosamente, su adjetivación coincide con la de Head:

[...]acompañado por un guía que chillaba y cantaba como un demonio selvático. A veces yo quería disminuir la velocidad pero mi salvaje no podía o no quería entender. (Head, 1826, 33.)

No le va mejor a Andrews quien a poco de salir de Buenos Aires se topa con un negro que lo deja muy alterado:

Nunca había visto cara humana tan gigantesca y horrible, excepto entre los salvajes de regiones inexplorables de Papúa o Nueva Guinea cuando aúllan sus alaridos terribles. (Andrews, 1827, 31.)

Para poder explicar y explicarse esa realidad nueva a la que su viaje lo enfrenta, el viajero recurrirá con frecuencia a la analogía, la comparación, la equivalencia. Pero hay momentos en que estos recursos fracasan. A medida que se interna, se aleja, puede llegar, aunque sea parcialmente, a identificarse con algo de lo que lo rodea y vivirlo como suyo (la pasión de Head por los caballos y sus características de excelente jinete). Entonces, la analogía no le alcanza, ya no basta. Entonces el texto avanza e intenta otros recursos expresivos, llegando incluso a renunciar a cualquier intento de clasificación, de operación supresora de diferencias. Es ahí cuando vemos que el viajero acepta seducido, entregado a eso otro, que la diferencia existe y que puede vivirla como una experiencia que no solo lo atemoriza, sino que llega a ser exaltante y maravillosa. La instancia amenazadora pasa a ser objeto de deseo.

Así vemos que Haigh al comienzo de su viaje dice:

El país llamado las Pampas es completamente llano y sin atractivos en cuanto a paisaje; se va de posta en posta sin el mínimo cambio de vista; parece (si puede usarse la expresión y se tolera el disparate) un mar de tierra [...] (Haigh, 1829, 41.)

El aspecto que presentaba el campo era el de una llanura espantosa. (Haigh, 1829, 36.)

Pero el viaje modifica al viajero y de esa misma "llanura espantosa" dirá en las últimas páginas del texto: [...] el encanto indescriptible de libertad que siente uno cuando va bien sentado a través de estas interminables llanuras. (Haigh, 1829, 155). Andrews retomará la expresión de Haigh, llamando a la Pampa "Océano de tierra" (Andrews, 1827, 28). Muy a menudo la escritura remite, para la comprensión de eso otro que se le ofrece, a textos consagrados y prestigiosos. La realidad ya estará prefigurada en la ficción: Milton, Scott, Shakespeare, Byron, los poetas clásicos, lo dijeron antes y mejor. Ellos suministran modelos de lectura para lo otro, para lo diferente. Cuando Haigh visita un convento donde encuentra en un patio un crucifijo con varias calaveras al pie dice: "Recordaba la expresión de Hamlet ante el cráneo del pobre Yorick." (Haigh, 1829, 77.) "La vida gaucha es interesantísima y se parece a aquella bella descripción que hace Horacio del progreso del aguilucho". (Head, 1826, 20.)

Dice Barthes en *S/Z*: "El autor realista no hace más que referirse a libros, lo real es lo que ha sido escrito". O, invirtiendo el procedimiento, sólo será real si es escrito. Dice Andrews al observar un hermoso paisaje desde lo alto de una montaña:

Allí se habría inspirado Scott para pintar un nuevo paisaje para la mirada europea, transformándola en morada para el amor feliz o el heroísmo desgraciado. Allí hubiera encontrado grandiosidad, belleza y variedad suficiente para su pluma infatigable.

(Andrews, 1827, 152.)

Con frecuencia los textos señalan la superioridad de la pintura (por su capacidad mimética) frente a las posibilidades de la escritura: "Todo esto formaba un cuadro que apenas la mano maestra de un pintor sería capaz de trazar fielmente." (Haigh, 1829, 99.)

Hay preocupación por la fidelidad, por la copia exacta, por la descripción exhaustiva.

Pero, volviendo a lo ya apuntado anteriormente, llega el momento en que el viajero siente que esta experiencia transformadora que está viviendo no puede reducirse a ninguno de los códigos ya conocidos, lo desborda de plenitud y de nuevas sensaciones. Ha pasado al lado del "otro", es ahora un "otro" que le habla a su lector europeo con total conciencia de que no lo podrá entender. Pareciera haber traspasado un umbral iniciático:

[...] y se experimenta en tales momentos una sensación que el lenguaje no puede describir [...] Los que acostumbran levantarse de blandos lechos en tapizadas habitaciones, poco saben de la más exquisita entre las sensaciones terrenales. (Andrews, 1827, 107.)

El lenguaje no alcanza. "Y no puedo expresar la sensación deliciosa de libertad e independencia que se disfruta galopando desnudo en un caballo en pelo." (Head, 1826, 142.)

#### AHICITO NOMÁS

Parece que se trata de cambiar de cielo, pero no de alma. Un espacio-otro, horizontal, complejo y desconocido se extiende soberano ante los ojos del viajero. Este, tan ducho en las artes de la navegación, se muestra ante estas extensiones enormes de tierra, desprovisto y necesitado:

No pude juzgar la distancia real. Llevaba conmigo el mejor mapa inglés, pero no traía información alguna sobre el camino propuesto. (Miers, 1826, 34.)

Estas sensaciones se acentúan cuando la pampa deviene desierto o cordillera. Aparece entonces una figura que acompaña al viajero y lo guía en su travesía: *el paisano guía* o *baqueano*. A veces el viajero cree poder aventurarse solo, por esta tan otra territorialidad pero descubre rápidamente que las gentes dan poca información:

Los nativos, en general, no se toman muchas molestias para suministrar al viajero las señas necesarias cuando se trata de un camino. Poco les da indicarle la ruta verdadera, como cualquiera otra, y apenas si hacen una señal con el dedo de la mano o describen un árbol como punto de referencia. El infortunado viajero que siga la dirección indicada,

creyendo encontrar el camino, perderá su tiempo como en seguir a un fuego fatuo. (Mac Cann, 1853, 107.)

El viajero en mula cree que no concluirá jamás su jornada. Encuentra un indio y si le pregunta cuantas leguas faltan todavía, saca de él un "no sé" o una contestación completamente diferente de la distancia estimada por el guía, y aún el informante extraño acaso sea tan ignorante de la cuestión que no se tome atadero a sus afirmaciones. (Andrews, 1827, 157.)

Por aquí todos se sienten inclinados a contestar "quien sabe". (Caldcleugh, 1825, 114.)

El hombre del país es reservado, mezquina información y el viajero comprende que necesita un conductor que se haga cargo de su necesidad. Para ello paga a un baqueano y éste lo acompaña de modo permanente e incluso se aventura muchas veces en el peligro. El baqueano lo va guiando por el camino de postas y le indica cómo manejarse en las posibles desaveniencias que pudieran ocurrir: malones, montoneras, etc. Es interesante la relación que se entabla entre estos dos personajes. Al principio, cuando se inicia la travesía, el viajero se muestra como el amo de la situación y el baqueano es su asistente pero luego, a medida que los avatares del terreno y del andar van modelando el ánimo y la predisposición del viajero, es el baqueano quien se convierte en el amo y resuelve los ritmos del viaje, decide estadias y continuidades, aún a veces ignora los deseos del viajero, le oculta información, y por otro lado va descubriendo en aquel inglés al hombre arrojado en un espacio ajeno. Con respecto al maestro de postas que a veces funciona como guía, Miers se indigna por el retaceo de caballos: "Mi paciencia no podía tolerar más, lo acusé de engaño." (Miers, 1826, 49.)

[...] en lugar de ensillar las mulas y preparar la partida con otros baqueanos del lugar, Chiclana se puso a comer con una pachorra que acabó por agotar mi paciencia. (Caldcleugh, 1825, 131.)

La convivencia, la cercanía y la dependencia que el viajero tiene con el guía hacen que este se convierta en el referente más concreto de la otredad. Entre ellos opera una dialéctica entre la homogeneidad y la diversidad característica del encuentro entre dos culturas.

El amo definitivo del viaje tierra adentro es el baqueano. Es entonces, cuando se produce esta subordinación al otro, cuando el

viajero se identifica y experimenta el verdadero encuentro con esa otredad: "...no tuve más remedio que someterme." (Miers, 1826, 49.)

#### ENTRE LA LUZ Y LA SOMBRA

Autoridad, instrumento de conocimiento, fuente de datos ciertos, son para Sarmiento en el *Facundo* muchos de estos viajeros. Ellos le han proporcionado la descripción de una Argentina que no conocía personalmente a causa de sus sucesivos exilios. Y Borges también los cita en su artículo "Sobre *The Purple Land*" atribuyendo a Hudson una aguda percepción de los matices criollos y reconociendo autoridad a viajeros como Miller, Robertson y Cunninghame Graham.

Estos textos tienen una inserción particular en el sistema literario argentino. Hay quienes los valoran como historiadores veraces, y como críticos certeros de la realidad. Hay quienes los ignoran por completo. ¿Qué sucede con este corpus de textos? Su pertenencia a algún sistema literario se presenta problemática. Cierta nacionalismo exacerbado los excluyó, tal vez porque fueron escritos en lengua inglesa. Martínez Estrada los considera una "gran literatura marginal", "fuera del texto de lo que gustamos leer". Es significativa su ausencia en la *Historia de la Literatura Argentina* de Rojas, quien por otra parte sí se ocupó de sectores marginados de nuestra literatura (véase el capítulo dedicado a las mujeres escritoras).

Creemos que esta marginalidad se extiende también, probablemente, al sistema literario inglés<sup>2</sup>. Se registran algunas historias de la literatura inglesa a viajeros científicos como Darwin, e incluso se cita a Hudson y a Cunninghame Graham (Chew, 1948, 1589), si bien con las precauciones del caso,<sup>3</sup> pero el grupo de viajeros que estudiamos no parece estar incluido en tanto corpus consistente e interrelacionado. Francis B. Head, tan famoso en su tiempo, o el capitán Miers, cuya obra fue texto de consulta de muchos viajeros

<sup>2</sup> Dado que éste es el avance de un trabajo de investigación no quisiéramos aventurar hipótesis definitivas antes de verificar fehacientemente determinados datos.

<sup>3</sup> Estos dos autores están citados en un capítulo titulado "Antropology, Travel, History, Criticism".

posteriores, no parecen estar registrados. Tampoco W. Mc Cann o los hermanos Robertson por citar sólo algunos de ellos.

El carácter problemático de la inserción de estos textos, que se presentan en cierto modo como inclasificables, se debe, creemos, a que, entre otras cosas, cuestionan profundamente los valores de pertenencia y nacionalismo literario. Escribir sobre Sudamérica y registrar procesos revolucionarios, costumbres provincianas, naturalezas exóticas de lugares tan lejanos puede ser poco relevante para el sistema literario inglés. De igual modo, para el sistema literario argentino, se presenta dificultoso incluir obras escritas en inglés, publicadas en Inglaterra y que presuponen (como muchos de estos textos) un lector inglés.

Entre la marginalidad y el reconocimiento implícito se constituye el entramado de estos textos. Literatura de lo Otro. Destinada a navegar entre la luz y la sombra.

## DESENSILLANDO

Así, vemos finalmente que el Viajero, a medida que avanza en su recorrido y se interna en las Pampas, va siguiendo interiormente dos itinerarios paralelos entre sí tanto en sus etapas como en sus cambios, en sus redefiniciones. Por un lado, el itinerario del ideario que trae de la metrópoli, que en la partida es mirada desde la civilización (el centro, la referencia) hacia la barbarie (lo otro, lo alejado, lo extranjero); por otro lado y en estrecha relación con este, el itinerario que sigue con su escritura, escritura que concibe y proyecta en principio (basta ver los respectivos prefacios) como utilitaria y funcional, como transmisora de infoemación aprovechable por otros viajeros. Hay una gran autoconciencia de la escritura y sus posibles fallas en tanto este proyecto del que hablamos: les preocupa no repetir lo dicho por otros, no abundar en detalles accesorios, ser, en resumen, prácticos y eficaces y, por sobre todo, veraces:

Como, afortunadamente nunca me he topado con una patrida de ellos (de indios) en las llanuras y, como en esta obra me propongo describir únicamente lo que he visto, os remito a la relación muy inteligente del capitán Head en sus *Rough Notes on the Pampas*, de cuya exactitud puedo atestiguar, pues la misma descripción me ha sido hecha tanto por



mis paisanos como por los naturales que han tenido oportunidad de ver esta gente. (Haigh, 1829, 31.)

A la aurora levantamos campamento y proseguimos a través de tales obstáculos, que no me aventuraré a describir, porque apenas podría, sin incurrir en el castigo de que se atribuya a exageraciones del viajero, solicitaros que creyeráis. (Robertson, 1838, 76.)

La prisa con que anoté las pocas cosas que mi apresurada visita a Sud América me permitía recordar, y cualquier falta de orden en la exposición, confío se desculparán, si se considera que no pretendo el título de autor viajero. Mi objeto era comercial; mis observaciones, por consiguiente, son inconexas tal como se presentaron. Prevengo esto para que no se me acuse de no ser bastante minucioso, o de vagar demasiado de un objeto a otro. (Andrews, 1827, 53)

Y decimos que estos caminos internos del Viajero avanzan simétricos y paralelos porque en los textos se verifican las profundas relocalaciones del héroe-narrador, a medida que se desplaza, tanto en su relación con su ideario original como en su relación con su propia escritura. Los rígidos puntos de partida de los que hablamos se flexibilizan y mutan, en síntesis, porque el deslumbrado Viajero sucumbirá a una doble seducción: la de América y la de la escritura. Doblemente aventureros, exploradores de sí mismos, atrapados por la diferencia a fuerza de intuir la y de buscarla, de atreverse con ella, tal vez este párrafo de W.P. Robertson sintetice la aventura de sus textos:

Habéis tenido relación completa del viaje aguas abajo; pero el de aguas arriba, es asunto muy distinto, en mi opinión, y creo que llegaréis a la misma conclusión antes que yo haya terminado de describirlo.



JOSEFINA IRIARTE  
MIRIAM MAGGIOLO  
CLAUDIA TORRE

## TEXTOS

- ANDREWS, JOSEPH. 1827. *Viaje de Buenos Aires a Potosí y Arica*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1988.
- BRACKENRIDGE, HENRY M. 1819. *Viaje a América del Sur*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1988.
- CALDCLEUGH, ALEXANDER. 1825. *Viajes por América del sur, Río de la Plata, 1821*. Buenos Aires, Ed. Argentinas "Solar", 1943.
- HAIGH, SAMUEL. 1829. *Bosquejos de Buenos Aires, Chile y Perú*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1988.
- HEAD, FRANCIS BOND. 1826. *Las Pampas y los Andes*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- MAC CANN, WILLIAM. 1853. *Viaje a caballo por las Provincias Argentinas*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- MIERS, JOHN. 1826. *Viaje al Plata, 1819-1824*. Buenos Aires, Solar-Hachette, 1968.
- PARISH, WOODBINE. 1838. *Buenos Aires y las Provincias del Río de la Plata*. Buenos Aires, Solar-Hachette, 1963.
- ROBERTSON, JOHN Y WILLIAM PARISH. 1838. *Cartas sobre Paraguay*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1988.
- UN INGLÉS. 1825. *Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- BAUDIZZONES, LUIS M. 1941. (Selección y Notas) *Buenos Aires visto por Viajeros Ingleses. (1800-1825)*. Buenos Aires, Emecé.

## BIBLIOGRAFIA ESPECIAL

- BORGES, JORGE LUIS. 1941. "Sobre 'The Purple Land'". En *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé, 1983.
- FERNs, H.S. 1960. *Gran Bretaña y Argentina en el Siglo XIX*. Buenos Aires, Solar, 1984.
- FORD, ANIBAL. 1984. "Darwin, Fitz Roy y los Intereses Ingleses en el Atlántico Sur. Ensayo de Contrainformación Cultural". En *Desde la Orilla de la*

- Ciencia. Ensayos sobre Identidad, Cultura y Territorio.* Buenos Aires, Punto Sur, 1987.
- GERBI, ANTONELLO. 1955. *La Disputa del Nuevo Mundo. Historia de una Polémica. 1750-1900.* México, F.C.E., 1960.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO. 1988. "Redescubrimiento del Mundo Perdido". En *Revista Iberoamericana*, LIV.
- GHEW, SAMUEL C. 1948. "Anthropology: Travel; History: Criticism". En *A Literary History of England*, Vol. IV. Dirigida por A.C. Baugh. New York, Appleton Century Croft. Inc.
- JITRIK, NOÉ. 1969. *Los Viajeros.* (Selección y prólogo). Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez.
- LAPIDO, GRACIELA Y LAPIEZZA ELLI BEATRIZ S. DE. 1976. (recopilación, traducción y notas). *The British Packet. De Rivadavia a Rosas (1826-1832).* Buenos Aires, Solar Hachette.
- MANTOVANI, FRIDA SCHULTZ DE. 1957. *Samuel Haigh, uno de los Viajeros Ingleses.* Buenos Aires, Ed. Perrot.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS. 1983. *Pasajeros de Indias.* Madrid, Alianza Editorial.
- MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL. 1948. *Muerte y Transfiguración de Martín Fierro.* Buenos Aires, CEAL, 1983.
- SANTOS GÓMEZ, SUSANA. 1983. *Bibliografía de Viajeros a la Argentina.* Buenos Aires, Ed. Fecic.
- TRIFILO, SAMUEL S. 1959. *La argentina vista por Viajeros Ingleses (1810-1860).* Buenos Aires, Ed. Gure.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- BARTHES, ROLAND. 1957. *Mitologías.* México, Siglo Veintiuno, 1988.
- BENVENISTE, EMILE. 1966. *Problemas de Lingüística General.* México, Siglo Veintiuno, 1971.
- TODOROV, TZVETAN. 1982. *La conquista de América. La Cuestión del Otro.* México, Siglo Veintiuno, 1987.



## JAULAS DE PAPEL PARA VOCES SUBALTERNAS

### I

Hablar de «Literatura Guaraní» puede significar un instalarse en una posición segura, ya definida de antemano por toda una tradición, sin cuestionarse ni cuestionar, sin interrogaciones ni duda alguna; un no querer (deliberado o no) percibir que eso que se toma como producto final es nada más y nada menos que el acotado lapso -y en el orden del discurso- de un proceso que comenzó hace siglos. Quizás por allá, por «[...] 1524, cuando Alejo García, lusitano al servicio de España, arrastró sus pasos de sonámbulo buscador de oro por las tierras de los guaraníes [...]» (Bareiro Saguier, 1980, IX).

Leer textos indígenas como «Literatura»: ubicación que evita reconocimientos incómodos, que soslaya o disimula culpas propias y ajenas, que confirma cegueras y sorderas culturales: no ver los cuerpos sobrevivientes, no oír sus voces agónicas, no leer la violencia visible en la superficie de los cuerpos y de los textos. Empecinarse en una lectura de «lo bello», buscar «la poesía» de los cantos indígenas y no poder o no querer leer el desconuelo, la impotencia, la bronca, la queja y la lucha que insisten en proclamar. Lectura -que aunque no siempre quiera- confirma ghettos, delimita «reservas», instaure nuevas reducciones y pone coto a la voz desacatada; con un gesto que cuenta con apoyos oficiales.

Claro que también puede ocurrir todo lo contrario. Puede suceder que al hablar de «literaturas indígenas» -y más concretamente de «literatura Guaraní»- en lugar de seguridades se encuentren desconciertos, incomodidades, equívocos y contradicciones; como si de repente y por la sola presencia de ciertas voces que llegan a uno, transformadas, casi desfiguradas luego de migraciones y mediaciones sin fin, los esquemas

conocidos, las categorías consoladoras y los protocolos cómodamente instalados se vinieran abajo, se dieran vuelta o estallaran en mil direcciones.

Y es como si hubiera que comenzar de nuevo a levantar los andamiajes, pero ya desde el reverso de la trama. Eso es lo que en cierto sentido nos proponemos aquí y ahora. Desandar el camino textual andado: ir de la literatura a la voz, acompañando tramos de una travesía significativa -el devenir de cantos, tradiciones y mitos de los Mbyá Guaraní del Paraguay y de Misiones (Argentina); y desde allí comenzar a cuestionar los protocolos de lectura oficiales vigentes en los ámbitos académicos y al mismo tiempo reconocer a sus emisores primarios y aceptarlos no sólo como voces, no sólo como cantos o plegarias sino también y fundamentalmente como sujetos históricos de cuerpos presentes y suficientes.

Por lo que propiciamos leer lo que dicen sus voces compiladas, transcritas y traducidas como textos paradójales y contradictorios que permiten más de una lectura y que hablan de «tradiciones, mitos y leyendas Mbyá», de «poesía y filosofía Mbyá», pero también de ciertas relaciones interétnicas con su historia de alianzas y de luchas, de transformaciones mutuas, de rebeldías y acatamientos, de hegemonías y dependencias, de ganancias y pérdidas, de integraciones y rechazos, de permanencias y fracturas; concretadas en el marco de una situación colonial que no cesa y que une y separa a la vez a los unos y a los otros. Así como de una dinámica intertextual e intercultural en la que quedan señalizados usos que sectores de la cultura hegemónica hacen con el saber y las voces del otro subalterno.

## II

Antes de comenzar a desandar la travesía se imponen algunas explicitaciones:

El corpus seleccionado corresponde a las primeras compilaciones, transcripciones y traducciones de fragmentos de la producción lingüística de los Mbyá-Guaraní del Paraguay, concretadas gracias al esfuerzo de León Cadogan, al que no fueron ajenos los propios indígenas, quienes venciendo sus reservas se transformaron en intérpretes de sí mismos. Resultado de esa tarea fueron el *Ayvu Rapyta* y el *Ywyrá ñe'ery*, textos

que concretaron un registro hasta entonces inédito que significó el inicio de la migración de voces que antes fueron silencio y que hoy son «voces públicas».

## ELLOS - LOS OTROS

[...] Como se sabe, de los cuatro pueblos guaraníes cuyos restos aún habitan esta Región Oriental del Paraguay (Guayakí, Mbyá, Chiripá y Paí) los Guayakí y ciertos núcleos de los llamados Mbyá-Guaraní del Guairá no fueron catequizados por los jesuitas. También es conocida la resistencia que opusieron al conquistador y posteriormente a sus descendientes mestizos. Ferozmente perseguidos, son los que han logrado conservar en la mayor pureza su cultura espiritual [...]. (Cadogan, 1971, 16-17)

## TODO UN HOMBRE QUE SUPO ESCUCHAR LA PALABRA

León Cadogan, aunque no frecuentó largamente la escuela, no era un autodidacta; durante veinte años fue el discípulo y el oyente de quienes en el Paraguay tienen todavía una palabra original y creativa repetidamente inspirada: los indios guaraníes. Un día, su gran amigo, el cacique Pablo Vera de Yro'ysá, le había dicho: "Para aprender este lenguaje deberás permanecer un año conmigo en la selva. Comerás miel, raíz y frutas, y de vez en cuando un trozo de pescado. Dejarás de leer, pues la sabiduría de los papeles te impedirá comprender la sabiduría que nosotros recibimos, que viene de arriba [...]"

El camino de la sabiduría tenía que pasar por aquel famoso 'Mba'e Verá' de la región de Caaguazú y tenía que ser recorrido siguiendo a los Mbyá, haciéndose acreedor a ser considerado un 'miembro genuino del asiento de los fogones'.

Los grandes hitos de su vida no están marcados por diplomas académicos ni títulos para figurar en un curriculum vitae, sino en las experiencias que le introdujeron un nuevo modo de ver el mundo.

Logró escuchar la palabra: se hizo el traductor de esta palabra fielmente escuchada -de hecho el etnógrafo es siempre un traductor de culturas- y luchó para que esta palabra no desapareciera del todo de la tierra. Ese fue el itinerario y el drama agónico de Cadogan [...] (Meliá en Cadogan, 1973, 6)

## TODO UN LUGAR DE LECTURA

[...] hice un cierto esfuerzo por ver la historia de la Nación Guaraní

desde sus propias categorías, o por lo menos, ya que no podía prometerme tanto, desde las cuestiones que su vida levantaba en mí [...]  
(Meliá, 1986, 13)

Nuestra situación de lectores no deja de ser problemática, tiene profundas marcas de un etnocentrismo aprendido e incorporado en nosotros junto con las primeras letras, con las primeras palabras, en prácticamente todos nuestros contextos de aprendizaje y más aún en las instancias de la educación formal. Y es desde esos prejuicios hacia lo indígena desde donde hablamos con y de sus textos. Lo que nos exige permanentes reacomodamientos y desdoblamientos. Al fin y al cabo esos textos metaforizan para nosotros el rostro de una alteridad dominada y marginada por el Estado-Nación al que pertenecemos.

#### EL AYVU-RAPYTA: INICIO DE LA TRAVESÍA

El *Ayvu-Rapyta*. *Textos míticos de los Mbyá-Guaraní* adquiere el carácter de texto fundante, en tanto incorporación a la escritura de algo que casi nunca había sido escuchado por los «jurua» (extranjeros). Informe etnográfico y registro de voces prácticamente nunca oídas antes por un miembro de la cultura hegemónica, con las que se intenta «reproducir» (en realidad construir y poner en sintagma) una oralidad particular (Intento conseguido a medias: la escritura no puede con la voz). El pasaje a la letra de voces secretas, sagradas: las Ñe'e-pora que hasta ese entonces fueron el hueco del silencio para el «otro» hegemónico, y dichas en una lengua que nada sabía de alfabeto -la Mbyá-una de las variantes lingüísticas del Guaraní.

El por qué de este registro tardío -iniciado en la década del 40 de este siglo, precisamente con los citados trabajos de Cadogan- tiene que ver sin duda con la historia de las fricciones interétnicas en las que se vieron envueltos los guaraníes; ya que si bien ciertas crónicas de la conquista hablan o cuentan acerca de la existencia y el poder de los cantos sagrados y los rezos entre los guaraníes, no han quedado vestigios escritos de ellos en ninguna de las sucesivas colonizaciones que sufrieron los Mbyá. Al contrario de lo ocurrido en otras partes del continente -por ejemplo con los nahuatl, maya-quiché o incas- de quienes sí se registraron producciones textuales casi desde el inicio de la conquista.



**Al respecto se interroga y reflexiona Bareiro-Saguier:**

**[...] Cabe preguntarse ¿por qué ni una sola expresión de esa literatura ha sido recogida en tanto tiempo? ¿por qué tanta saña en la marginación de los textos guaraníes? La dinámica del proceso colonial es la primera respuesta; ella establece que las normas, las pautas, las creencias, las leyes, los usos serán los del dominador. Pero, con las reticencias propias al proceso en cuestión, en el resto de América, las manifestaciones literarias han sido parcialmente recogidas. ¿Por qué no la de los guaraníes?. La respuesta revela el doble nivel de la discriminación represiva, debido en este caso al carácter esencialmente religioso de esa producción. Cantos cosmogónicos y teogónicos, mitos fundacionales y actualizaciones, oraciones que ponen en comunicación al hombre con sus dioses. La palabra poética, con el canto, constituye entre los Guaraníes el núcleo más vital, medular de la cultura, su expresión privilegiada y el esqueleto de su ser social. Quebrar ese soporte, taponar el aliento de la colectividad, constituía el medio más eficaz para obtener la desestructuración de la sociedad, la mejor manera de conseguir la dominación explotadora. Era tanto más necesario acallar la voz de ese pueblo profundamente creyente -su palabra mítica, ritual- que las dos expresiones de la reducción colonial se hacían en nombre, o con el pretexto, de la evangelización. La enseñanza de la 'fe verdadera'. En nombre de ello se practicaba la 'extirpación de la idolatría', la muerte necesaria de las 'supersticiones falaces' o de 'las creencias diabólicas' de los indígenas [...] (Bareiro Saguier, 1980, XIX-XX)**

**Interrogantes que encuentran su sentido más cabal en las políticas lingüísticas y en las sucesivas reducciones coloniales que sufrieron los guaraníes.**

**Un no-registro y varias razones para ello: desde el espacio y el discurso hegemónico: una persecución, un exterminio y el acallar la voz del otro con el mayor silencio: el de la muerte, límite inapelable de la voz. Todo un no-querer deliberado: desde el imperio no hay lugar para traducciones, una lengua se impone y la otra desaparece; además para la esclavitud y la explotación bastan los cuerpos, las voces sobran, están de más. También un no-poder escuchar la voz del otro -subalterno- toda una sordera cultural; y un no-saber, ignorar la voz del otro: marginamiento, exclusión de unas voces dominadas que proclamaban una alteridad que aún hoy no conviene conocer ni difundir: «[...] quizás porque mostraban de una manera irrefutable que era posible vivir fuera del sistema**

económico colonial [...]» (Bareiro Saguier, 1980, XV). Estrategias de poder que tuvieron éxito a medias, las voces «idólatras» no se callaron, hicieron creer que se callaron, se hicieron las calladas, pero entre ellas siguieron diciendo lo suyo. Ellas también construyendo otro espacio hecho de silencios y de modos verbales como gestos de resistencia y lucha; resultado en este caso de un no-querer y a la vez de un querer (de un no-hacer que es un hacer, de un no-hablar que es un hablar) para con ese otro al que se siente y se reconoce como enemigo. Silencios mantenidos a la fuerza para afuera y desde afuera, y que a su manera hablan de relaciones interétnicas particulares: entre «indios y blancos» -que se fueron gestando al calor de los conflictos coloniales- y en las que siempre está el «otro» -el «diferente»- aludido o elidido. Durante casi cuatro siglos fue el silencio una de las formas de relación más acabada entre los guaraníes y los «jurua». Oídos sordos y bocas mudas instaurando los vínculos de silencio en esa historia de encuentros y desencuentros trágicos que protagonizaron.

Y así la oposición mayor es la de dominantes-dominados, desde la relación «blancos vs. indios»: generando oposiciones en el orden del discurso como «lo dicho vs. lo no-dicho»; «la lengua mbyá-guaraní vs. la lengua española»; «oralidad vs. escritura», y ésta diciendo ahora la última palabra.

#### DE LA SINCOPIA A LA SINALEFA

La voz oída que en realidad nunca es solo voz; también es gesto y espacio, -traducida y reducida a escritura- lo que genera profundas transformaciones significantes y cambios de sentido.

En relación con ello Bartomeu Meliá, albacea de Cadogan y etnólogo continuador de sus estudios, opina:

La transcripción literaria de fragmentos de la creación lingüística de los Guaraní del Paraguay apenas sobrepasa el corpus recogido por León Cadogan... En estos textos, a pesar de ser registrados con intención de fidelidad, todavía se da una reducción. La distancia cultural entre el escritor y el que dicta (aunque este acto de hablar solo esté implícito en el que habla) siempre permanece, aun en el caso de Cadogan. Esto se traduce en el hecho de que la literatura de este tipo sólo registra fragmentos parciales, limitados por una parte por la relativa incapacidad lingüística y cultural del receptor, y por otra parte

por las barreras más o menos conscientes que el guaraní levanta frente al otro. También están los problemas propios de todo acto de escritura frente a la tradición oral [...]. La reducción antropológica, en la cual se da la literatura de los guaraní en guaraní, está marcada por el hecho de que es una operación extraña al acto mismo de la creación lingüística de los guaraní [...] la cuestión es de hasta qué punto la literatura no contradice la tradición oral, que se ve sustituida y a veces negada en la escritura, aun en aquella más sutil de los antropólogos [...] (Meliá en Cadogan, 1973, 270)

Las reducciones que se continúan en el tiempo; la traducción como reducción y prácticas sociales que terminan como "libros" (como "poesía" como "filosofía y literatura"). Voces marcadas profundamente por el ideograma básico Mbyá de lo sagrado, transmitidas oralmente, conservadas en la memoria obstinada de unos pocos, circulando como complejos sígnicos en discursos (mitos) que también son gestos (ritos) y que adquieren su mejor sentido y su eficacia mayor en los espacios y tiempos de la tribu, concretando cotidianamente el frágil equilibrio entre el pasado y el presente, entre lo que se repite y lo que cambia, entre lo que se conserva y se pierde, entre lo esencial y lo accesorio, acorde con la lógica mbyá que aglutina y articula contrarios.<sup>1</sup> Complejidades significativas que transforman sus estatutos, que modifican su eficacia, que suponen pérdidas y ganancias y todo ello a partir de esa mediatización que sufren cuando de voces oídas pasan a ser palabras escritas.

Se constatan pues traducciones múltiples: de códigos lingüísticos (del mbyá al español), de prácticas sociales (de la oralidad a la escritura, de gesto y habla ritual a registro etnográfico y literatura), en las que lo ideológico juega un rol fundamental. Ya que esas voces no entran como textos sueltos en la cultura hegemónica, se introducen en sistemas y en campos de fuerza que tienen sus propios códigos, sus instituciones, sus axiologías y voces legitimadoras. Y es al formar parte de esa sistematicidad cuando se hacen legibles para los que no son de la tribu -los terceros que no están en el secreto. Son las traducciones y sus recontextualizaciones sucesivas según las coordinadas culturales dominantes las que le otorgan legitimidad, legalidad y legibilidad,

<sup>1</sup>Lo propio por otra parte de toda cultura oral, según lo expone muy claramente Ong, 1982.

permitiéndoles así una circulación más amplia en el ámbito de las consideradas culturas nacionales.

### VOCES Y PALABRAS: LA ALIANZA TEXTUAL

El *Ayvu Rapyta* y más tarde el *Ywyrá Ñe'ery* (lo mismo ha ocurrido con *El Canto Resplandeciente* -compilación de textos de los mbyá que pueblan hoy la Provincia de Misiones, R. A.- trabajo realizado por Carlos Martínez Gamba) emergen pues como espacios discursivos en los que resuena el eco de múltiples voces, que permiten -lectura mediante- el reconocimiento de las figuras de unos sujetos ambivalentes y contradictorios. En especial la de un Cadogan que aparece como un apasionado recolector de “auténticos” mitos y tradiciones indígenas, a medio camino entre ser un etnógrafo de hecho (diseño que se impone en el *Ywyrá-Ñe'ery*), un mediador entre “blancos” e “indios”, un defensor constante de la “causa aborígen” del Paraguay y casi un mbyá por decisión propia y ajena; también un “aprendiz de sabio” en ambos mundos, un iniciado y un estudioso constructor de la “verdad” de la “esfinge indiana,” que construye su saber con los saberes de otros y en particular con las voces del “otro” diferente y desigual. Y junto a esa figura, indisolublemente unida -al lado y enfrente- otra: la de unos mbyá (los textos así lo dicen) que vencen sus reservas ante un “blanco no tan blanco”, y como etnógrafos de sí mismos hablan, se dicen y se traducen en las diversas instancias de su vida cotidiana, lo que deja entrever una nueva estrategia de sobrevivencia. (El hablar y el callar como diferentes instancias de lucha ante lo que se siente como el avance cada vez más expoliador de la cultura hegemónica. Después de todo el etnocidio no dejó tampoco de decir ni de ejecutar lo suyo desde los primeros días de la conquista hasta la actualidad.)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> De todos los avances perpetrados por los Estados Nacionales ninguno ha tenido efecto más catastrófico para el mbyá-guaraní que los avances neo-forestales; ya que atentan directamente contra la ocupación del espacio territorial profundamente ecológica de la cultura guaraní, cuyo sistema económico, basado fundamentalmente en la caza, recolección y agricultura de roza, exige grandes extensiones del bosque subtropical, hoy amenazado como nunca por las continuas desforestaciones. Las que no sólo cambian su hábitat natural, sino que también le privan de su soporte material: la tierra. Siguen siendo comunes (y cada día más asiduas) las expulsiones de los

## TODO UN TRABAJO COMPARTIDO: EL PAISANO SUPO PREGUNTAR Y RECIBIÓ RESPUESTA

Cadogan (y después Martínez Gamba) parte del saber del indio, utiliza su saber para hacer un libro. Les reconoce un saber diferencial que no es el suyo ni el de su cultura. Según su perspectiva ellos -los mbyá- poseen un saber que él no tiene y al que quiere acceder. (Desde el lugar del saber -poder habla de no-saber y no-poder- inversión del signo imperial.) En la relación con los mbyá Cadogan se transforma: aprende lo que ellos le enseñan; incluso critica a los eruditos de gabinetes: esos “[...] que creen poder prescindir de la colaboración de los únicos que pueden enseñarnos algo al respecto: los indios mismos [...]” (Cadogan, 1959, 36). Él está en la búsqueda de esa sabiduría, de ese saber, de allí que a los ojos de los mbyá aparezca él también como un diferente; en cierta oportunidad cuenta Cadogan que: “[...]el Cacique Che'iro, dirigente de una tribu del Alto Monday, cuya opinión solicité, me dijo: ‘Pa-pa es bueno para los jurua -cristianos- pero no para nosotros para quienes Ñamandu es el Primero, no para ti quien buscas la buena sabiduría entre nosotros [...]’” (*op.cit.*: 16). Habla mbyá, conoce y practica esa lengua en sus continuos contactos con los indios, utiliza los saludos rituales: “[...] Ae-ty rami/ Ae-ty rami [...]. Hablas invocando el nombre de nuestro padre verdadero Ñamandu, cuyo hijo el sol permite que nosotros, a quienes él proveyó de arcos y del adorno ritual, nos irgamos todos los días [...]” (Cadogan, 1971, 9). Ha escuchado, recogido y publicado producciones significantes de los mbyá, con los que mantiene relaciones amistosas y a quienes brinda favores. Accederá a ese saber que desea, pero luego de haber pasado las pruebas, después de ser aceptado como miembro de la tribu, cuando él también aprenda a “escuchar bienamente<sup>3</sup> y los dioses se avengan a darle un nombre

---

guaraníes de las tierras que ocupan, tanto en Paraguay como en Misiones-R. A., lo que se viene a agregar a los males endémicos (miseria, alcoholismo, enfermedades, etc.) que las sucesivas colonizaciones les fueron dejando como doloroso aporte.

<sup>3</sup>De todos los saberes que valorizan los mbyá, el mejor es el de "saber escuchar bienamente" que no es otra cosa que escuchar a los dioses, comunicarse con ellos. Y las *Ñe'e pora* son palabras hermosas y apreciadas no por razones estéticas sino por su profunda religiosidad.

sagrado (Tupa-Kuchu-vi-vevé-Dios=torbellino-que-vuela).

Para alcanzar ese saber debe aprender mbyá e identificarse con el otro subalterno, conocer y hablar la lengua del vencido (inversión de los signos hegemónicos). Debe saber preguntar para que le contesten. Dice Meliá al respecto:

[...]El 'paisano' supo preguntar y recibió respuesta. Esta simple tarea no siempre es fácil. Para preguntarle algo a un mbyá se requiere haber aprendido su lengua, haber sido aceptado como miembro de los fogones, haber estudiado las relaciones de su estructura mítica y los principales aspectos de su cultura material, tener mucha paciencia y mucho tacto y hasta un algo mucho de astucia [...](Cadogan; 1971, 4).

Cadogan reconoce el saber mbyá; y a la inversa: también los mbyá reconocen en él un saber-poder al que apelan; ya que necesitan de su rol de intermediario entre ellos y los "blancos", para que su voz hasta entonces contenida se escuche más allá de los asientos de fogones; ante los avances neoforestales que amenazan "[...]como en ningún momento la descaracterización profunda de su territorio, por la introducción combinada de modalidad de propiedad, explotación y alteración ecológica, [...]" (Gorosito, 1982, 31). De allí que [...] varios dirigentes mbyá, delante del que es su «paisano» por adopción del que es «miembro verdadero del asiento de los fogones», se han sobrepuesto a su natural y tradicional reserva y han hablado, se han dicho en los mil gestos de su vida rutinaria: cuándo preparan la pesca con timbó y cuándo arman una trampa, cuándo excavan un panal de miel y cuándo recogen los frutos del güembé, cuándo hacen sembrar a las mujeres en el rozado y cuándo cosechan la madurez perfecta, cuándo juegan los juegos divinos y cuando dan consejos a los futuros esposos, cuándo politiquean y hasta hacen historias y cuándo danzan en la noche ritual, cuándo entonan sus cantos por las mañanas y cuándo rezan por la tarde[...]. Se diría que estos dirigentes se han convertido en etnógrafos de sí mismos[...] (Cadogan, 1971, 3).

¿QUÉ COSAS DICEN LOS PARCOS CUANDO HABLAN?

La voz dependiente, excluida del espacio de poder ha hablado y se ha dicho para que el otro hegemónico lo escuche. Ante la posibilidad de una muerte definitiva, hablar, clamar, quejarse, para seguir viviendo, en los mil tonos de la debilidad y la impotencia pero también de la lucha y la resistencia.

Entre otras cosas esas voces dicen (la oralidad transcrita, devenida

en texto lo dice):

[...]Asimismo, los paraguayos se creen con derechos sobre los mismos animales (la caza) que hay en la selva [...] Dicen los paraguayos: ¿Qué son esos indios? Podemos matarlos, no más, el matar mbyá no es nada, es una zoncería [..]. De las selvas que deberían pertenecernos se han apoderado todos ahora los paraguayos [...] Aun acerca de nuestros cultivos nos molestan, sin motivo alguno nos molestan, eso es lo que a mí me disgusta [...] Esas cosas yo he de contar, para contarlas a sus dirigentes es que estoy hablando. ¿Qué dirán, acaso, los paraguayos, en qué forma hablarán acerca de lo que he dicho? Cuando sepan, cuando sepan estas palabras, cuando sepan nuestros amos esto [...] Quiero decir que nos dejen grandes extensiones (de tierra) para nuestros cultivos. ¿Qué dirán acaso los dirigentes de los paraguayos, los dirigentes de los habitantes de la tierra para que esto se realice? Esto es lo que quiero saber, lo he de llegar a saber [...] Sería de desear que los paraguayos nos dejaran grandes extensiones de selva para cultivar en compañía de todos nuestros complueblanos [...] eso tengo que decirlo yo, es indispensable que lo diga. Y habiéndolo dicho ¿lo podrán (concederán) acaso? [...] (Cadogan, 1971, 82-83).

*Nosotros estamos completamente pobres  
nosotros estamos ya completamente pobres.  
Está cara la carne;  
nosotros ya no comemos carne de vaca  
y los bosques  
los bosques no son hermosos  
son muy feos los bosques;  
porque para nosotros ya no hay más bosques.*

.....

*Si el gobierno puede,  
si puede el gobernador,  
me ha de dar un lugar en donde abunden los bichos*

.....

(Ramos; 1984, 37)

Textos que son mucho más que meros registros etnográficos; puesta en relación de culturas, de etnias y de voces diferentes. Voces hegemónicas y subalternas coexistiendo conflictivamente en las superficies textuales. Cada cual atendiendo a su juego. Y el discurso hegemónico permitiendo en este caso que los dominados hablen y

**cuenten de sus avances y retrocesos históricos: de cómo los mbyá abren las puertas de su santuario secreto -lo más íntimo de su mbyá-rekó (su identidad tribal) conservado por la obstinación de la memoria a través de tantos siglos, a ciertos «representantes» de los jurua: a Cadogan, a Martínez Gamba; de cómo entregan las ñe'e pora comopreciado tesoro; y de cómo junto con ellas conceden todo su saber, las mil maneras de su ser y los diversos gestos con que se afirman día a día y también sus quejas, sus clamores, y sus reclamos de justicia. Alianzas y transacciones simbólicas por una vida mejor en estas tierras imperfectas, para que así ante el avance del «blanco» en el espacio tribal (después de todo ya no queda espacio tribal fuera del alcance del jurua) fluyan las palabras secretas y con ellas toda la diversidad discursiva mbyá consus desgracias, sus tristezas, sus luchas y los pocos deseos que aún se mantienen en pie.**

### **POR LOS OTROS**

**Cadogan pone así su saber -su lengua y sus códigos- al servicio del mbyá (contrato enunciativo y gesto de integración). Reciprocidad de servicios y una relación interétnica particular, un tipo de interacción con sus identificaciones, reconocimientos y desdoblamiento, en la que está en juego la identidad y la alteridad de unos y otros, reacomodadas permanentemente según los vaivenes del poder.**

### **LA CONTRADICCIÓN COMO MODO DE SER**

**Claro que es notorio el desdoblamiento de la figura de Cadogan, esa que se dibuja contradictoriamente en los textos. Y si por un lado aparece identificado con el mbyá, por el otro no puede dejar de mostrarse como lo que es: un miembro de la cultura hegemónica. Busca el saber mbyá para construir un objeto de conocimiento, quiere recoger datos de ellos, transcribir sus textos, preservarlos para los « blancos» para que estos los conserven y los estudien. Lo dicen los textos:**

**Al lector**

**Espero que la presente recopilación de mitos, leyendas y tradiciones -que no pretendo sea más que un bosquejo- hecho con el solo objeto de subrayar ciertos aspectos de la cultura guaraní que no han recibido la atención que merecen, brinden algunos elementos de juicio de utilidad para el lingüista, y faciliten la tarea del investigador que pretende descorrer el velo que cubre el pensamiento místico de la raza aborígen[...]**  
**(Cadogan, 1959, 7).**



Con el saber del otro subalterno construir un objeto de saber para el «blanco», pero no para cualquiera, sino para ciertos miembros de la cultura hegemónica, para esos que hacen de la producción-adquisición y reproducción del conocimiento una profesión (intelectuales y científicos), en particular para aquellos que edifican su objeto de estudio con la « cultura otra», con la «sociedad otra», con « la lengua otra" (antropólogos, etnólogos, etnolingüistas, etc.). Quede muy claro quiénes son los destinatarios directos.

El saber que se busca, que se pretende obtener de los mbyá (Cadogan es el que pregunta y el otro responde) tampoco es cualquier saber; hay saberes privilegiados y coincidencias: los textos que valora el mbyá son los mismos que valora el «blanco»; el primero por razones de supervivencia y el segundo por cuestiones epistémicas. Lo valioso para unos y otros adquiere valores diferenciales en uno y otro espacio (otro desdoblamiento que marcan los textos). Se determina desde la hegemonía qué es lo que se considera de valor en los otros subalternos, y eso es lo que se «rescata», se «conserva». Para ello se «congela» el saber del otro, se lo saca de su tiempo-espacio histórico concreto; y con ese saber hecho de tanta heterogeneidad se construye un discurso para que sea usado en ciertos espacios del saber-poder.

Emergencia otra vez del gesto arqueológico, antes de que se extingan, antes de que desaparezcan, «recuperar» para la cultura hegemónica de turno, apropiarse de lo considerado digno de ser preservado: de ciertos elementos de la cultura otra para resemantizarlos y resignificarlos, a fin de que encuentren un lugar en las tipologías y topologías creadas desde el poder. Entre otras cosas se valore lo considerado «artístico» (signo de «alta cultura» según los lineamientos esquemáticos del evolucionismo unilineal así como de ciertos enfoques de los estudios sobre aculturación). Cadogan habla de «filosofía» y «sabiduría» mbyá, pero también de «poesía y belleza» mbyá. Y desde su lugar clama como Clastres para « ir al campo antes de que sea demasiado tarde» y para «que nuestros intelectuales y el mundo científico todo hayan despertado de su letargo, y aunando esfuerzos, hayan salvado del olvido lo que aún se pueda de la sabiduría del hombre paleolítico y del neolítico que conservan los dirigentes aborígenes. Pues si lo ocurrido en lo humano merece el calificativo de tragedia, el permitir que los últimos restos de estos pueblos se extingan o sean "civilizados" antes de haberse estudiado, en forma científica y exhaustiva sus respectivas culturas, no podría calificarse sino de delito [...] (Cadogan, 1971, 13)

## EPITAFIO PARA UNA MUERTE ANUNCIADA

Se acepta como inevitable la disolución tribal y la muerte del otro dominado -en este caso la desaparición de los guaraníes- y desde allí se determina qué textos recoger y cuáles ignorar. Y mientras los mbyá cantan su muerte ante algunos blancos porque quieren vivir, y mientras en sus cantos dicen de sus pocos deseos: que les den tierra -la suficiente- para poder seguir siendo mbyá, mientras siguen resistiendo para sobrevivir en este mundo que se les impone, el blanco dictamina su muerte y su fin definitivo.

## PERO LA LUCHA -Y LA VIDA- CONTINÚA A PESAR DE ALGUNOS

Razones y sinrazones sobran para que las voces mbyá permitan (toda una conducta que comenzó con Cadogan y que cada día es más pública) -se dejen- que un otro las recopile -las junte -las transcriba y las traduzca; para que los dirigentes «blancos» (gobierno, intendencia) se enteren de lo que les ocurre, a ver si hacen algo que enmiende tanto mal. Quizás porque saben por experiencia que solo el papel y la escritura les pueden garantizar una mayor eficacia y un mejor camino para acercarse al poder, y por eso dependen de «blancos» que son casi mbyá, que manejan las dos lenguas, los dos códigos (voz y escritura) y que están siempre, en los márgenes de una y otra cultura. Después de todo -Cadogan y en menor medida hoy Martínez Gamba- al construir discursivamente la diferencia también se construyen a sí mismos como diferentes.

Y al hablar esas voces permiten otras explicitaciones: quieren (lo dicen en el espacio textual que ayudan a construir) circular por el espacio del poder «blanco» (toda una clara intención política) con pedidos y reclamos específicos: tierras y que los dejen ser mbyá... solicitud de un uso definido que difícilmente se cumpla... Se cumplirán otros... los que los movimientos y transformaciones textuales permiten, aquellos que la travesía que se inició con Cadogan posibilitan. Ya que es justamente el *Ayvu Rapyta* el que anticipa futuros usos y orientaciones de esas voces ya transfiguradas por la escritura y tantas mediaciones, las que en su devenir textual pasarán sucesivamente de voces a registro etnográfico; y de registro etnográfico a objeto de estudio para las Ciencias Sociales por un lado y texto poético o literario por otro.

En tanto objeto de saber-fuente de estudio para la cultura guaraní circulan muy restringidamente por ciertos ámbitos académicos como libros que han sido editados con apoyo de Universidades, por editoriales

pequeñas, a veces especializadas, y en tiradas muy limitadas. Hecho que hace muy difícil su acceso a quienes deseen consultarlos, lo que por supuesto permite que aumente su valor simbólico en el campo científico.

Ahora bien, la lectura privilegiada que se concretó cuando comenzaron a circular por los espacios de la cultura hegemónica fue la que permitió leerlas como "Literatura de los Guaraníes". Uno de los primeros ejemplos de esa recepción y consumo particular fue la edición de dichos textos por López Austin. Para poder concretar una tarea de divulgación del material recogido por Cadogan en el *Ayvu Rapyta* opera otras reducciones. Como su objetivo es: "[...] formar un libro de divulgación que permita a los no especializados conocer la literatura de los guaraníes [...]" (López Austin y Cadogan, 1965, 8) se ve obligado a descartar ciertos aspectos y elementos presentes en "la obra original", entre otros los siguientes:

- ofrece una sola versión de los textos compilados;
- desecha la versión en lengua mbyá;
- descarta las notas, apéndices y comentarios de Cadogan e incluso (...) suprime de las palabras guaraníes que transcribe todos los signos fonéticos que pudieran presentar dificultades o incógnitas al lector no especializado [...]" (López Austin y Cadogan, 1965, 9);
- omite las referencias de los nombres de los emisores e informantes mbyá.

Y si bien en el ordenamiento y titulado de los textos deja entrever toda la heterogeneidad y multiacentualidad que emerge de los textos construidos por Cadogan, al aglutinarlos a todos bajo el común denominador de "Literatura" profundiza los procesos de reducción.

Cada una de las reducciones que concreta genera y legitima sentidos diversos. Así por ejemplo: el hecho de prescindir de las notas originales (que entre otras cosas ayudaban a construir la reproducción de la escena oral en el espacio textual, búsqueda de un mayor grado de verosimilitud y condición de legibilidad para el "blanco") conduce por un lado: a que afinen aún más los procesos de autonomización y descontextualización de los discursos que ya había iniciado Cadogan al objetivarlos con la escritura, lo que desemboca directamente en la autorreferencialidad de los textos (de una palabra escrita a otra palabra escrita -el espejo de la escritura) y de allí a la convención literaria. Y por otro, a que sin las claves de lectura e interpretación, los textos aparezcan como extraños y exóticos para el "blanco" (dada la historia, las culturas indígenas conllevan ese signo para los miembros de la cultura hegemónica, aun a pesar de la cercanía física). Los ritos y las voces se

han vuelto textos que hay que descifrar, no sirven más para nada, sino para ser interpretados y el lector se ve así arrojado a una tarea hermenéutica.

Reducciones que circunscriben un objeto textual que se lee como literatura, otras de las convenciones en las que se encasilla y ubica a las voces y al saber indígena. *Literaturizar todo el saber del otro subalterno*: otra estrategia del poder. Voces que pasan de la no-existencia a la existencia; se las reconoce y acepta, se las valora positivamente, se permite su circulación por los espacios de las consideradas culturas nacionales, pero siempre dentro de determinados límites y de los parámetros pre-establecidos de ciertos campos sociales. Todo un intento por neutralizar la eficacia política que podrían tener (de hecho con su sola presencia desmienten la versión oficial de la historia). Circulan otra vez por ámbitos restringidos y aunque den lugar a nuevas disputas y aunque puedan emerger como contradiscursos, no dejan en general de quedar excluidas -y casi sin incidencias mayores- de los espacios políticos específicos (rara vez esas voces llegan a sus destinatarios explícitos: gobierno, municipalidad, etc., con sus reclamos concretos de justicia y reparación histórica -Inversión del deseo mbyá).

Además en las confrontaciones textuales generalmente pierden. Siempre queda la posibilidad de dudar de su "literaridad". Preguntas como éstas: ¿pero estos textos son realmente literarios? son comunes cuando desde los ámbitos académicos de los estudios literarios se afirma y se duda al mismo tiempo de sus valores significantes. Lo que generalmente se obvia en estos análisis es que esos textos *no son sino que devienen literatura* y justamente a partir de las transformaciones y reducciones que sufren en su dinámica intercultural profusamente marcada por las relaciones del poder colonial de turno.

Por otra parte desde el momento en que se los leyó y consumió como literatura, dieron lugar a nuevos usos y a nuevos sentidos: en primer lugar a la continuación de trabajos de tipo etnográfico - confirmando la línea de los estudios iniciados por Cadogan- lo que ha concretado la compilación, transcripción y traducción de producciones lingüísticas de los mbyá mucho más recientes, como lo realizado por Carlos Martínez Gamba en Misiones, quien reconoce a Cadogan como su antecedente y paradigma intelectual más inmediato. También a reproducciones de los trabajos de Cadogan en nuevas obras de divulgación (ej.: *La literatura guaraní del Paraguay* comp. Bareiro Sagüier, editada por la Biblioteca Ayacucho-Venezuela; *Las letras precolombinas*, de Georges Baudot; *Las culturas condenadas*, de Augusto Roa Bastos);

con la consiguiente emergencia en un segundo lugar de un nuevo objeto de estudio que se analiza y problematiza en el dominio de los estudios de la Literatura Latinoamericana, y en un tercer lugar de nuevos materiales significantes que utilizados como "intertextos" entretejen recientes producciones literarias de la cultura hegemónica, generando a su vez desde el campo literario nuevas recontextualizaciones, resignificaciones y tematizaciones.

Todo un devenir y un cierre (el de unas voces dentro de los marcos que ofrece la literatura) que es a la vez una llegada y un punto de partida en esa travesía textual a la que fragmentariamente acompañamos en esta lectura que quiso mostrar, en suma, que las llamadas "Literaturas indígenas" son figuraciones de desfiguraciones y también producción y reproducción de gestos coloniales (la literatura no queda al margen de ellos ya que en más de una oportunidad funciona como gesto que segrega). Quizás así se pueda, al insertar esos textos en las instancias extradiscursivas que les fijan sus condiciones de posibilidad y de legitimación, restituirles en parte la eficacia política deseada por los mbyá.

ELENA MAIDANA

Universidad Nacional  
de Misiones

#### BIBLIOGRAFIA BASICA:

BAREIRO SAGUIER, RUBEN. 1980. *Literatura guaraní del Paraguay*. Caracas, Biblioteca Ayacuho.

BAUDOT, GEORGES. 1976. *Las letras precolombinas*. México, Siglo XXI, 1979.

CADOGAN, LEÓN. 1959. *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní*. Universidade de Sao Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Boletim 227, Antropología 5.

\_\_\_\_\_ 1971. *YwyreÑe'ery. Fluye del árbol la palabra, sugerencias para el estudio de la cultura guaraní*. Asunción, Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción".

\_\_\_\_\_ 1973. *Ta-ny puku. Aportes a la etnobotánica guaraní de algunas especies arbóreas del Paraguay Oriental*. Asunción, Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica "Nuestra Señora de

la Asunción"

- GOROSITO, ANA MARÍA. 1982. *Encuentros y desencuentros. Relaciones interétnicas y Representaciones en Misiones*. Brasilia, Tesis de maestría, mimeo.
- LOPEZ AUSTIN Y CADOGAN León. 1965. *La literatura de los guaraníes*. México, Joaquín Mortiz, 1978.
- LUDMER JOSEFINA. 1988. *El género gauchesco. Un tratado sobre la Patria*. Buenos Aires, Sudamericana.
- MELIA, BARTOMEU. 1986. *El guaraní, Conquistado y reducido*. Asunción, Centro de Estudios Antropológicos, Universidad Católica. "Nuestra Señora de la Asunción.
- ONG, W. 1982. *Oralidad y escritura*. México, FEC, 1987.
- RAMOS, LORENZO Y ALT. 1984. *El canto resplandeciente*. Buenos Aires, Ed. del Sol.
- ROA BASTOS, AUGUSTO. 1978. *Las culturas condenadas*. México, Siglo XXI, 1980.

# SOBRE ALFABETIZACION, TERRITORIALIDAD Y COLONIZACION LA MOVILIDAD DEL SI MISMO Y DEL OTRO\*

## 1. SEMIOSIS COLONIAL Y EL "LOCUS ENUNTIATIONIS"

Cuando Balandier (*La situation coloniale: approche théorique*, 1951) propuso su aproximación teórica a las situaciones coloniales, las interacciones semióticas no ocupaban todavía la atención de sociólogos, economistas y antropólogos, para mencionar solo aquellas disciplinas a las que aludía el pensador francés. Cuando casi veinte años más tarde Foucault (*L'archéologie du savoir*, 1969) subrayó la significación histórica y social del lenguaje (L'énoncé) y de las formaciones discursivas, la colonización del lenguaje no era todavía un tema atractivo para quienes estaban interesados en la arqueología del conocimiento. Tal arqueología, fundada en el ejemplo paradigmático de lo que entendemos generalmente por tradición occidental, pasó por alto el caso en el cual la arqueología de las formaciones discursivas nos hubiera conducido al comienzo de la colonización de lenguas y escrituras no alfabéticas que comenzó en las primeras décadas del siglo XVI con la expansión de los reinos de España y Portugal y, por medio de ellos, la religión cristiana. Said (*Orientalism*, 1978) llevó el programa de Foucault un paso más adelante al partir de la noción de formación discursiva para analizar la construcción intelectual y occidental de Oriente por parte de intelectuales y pensadores occidentales. Ese paso abrió las puertas a la comprensión de los procesos de colonización y a la construcción también de la idea

\* Tesis principales que desarrollaré en Walter D. Mignolo, *Literacy, Territoriality and Colonization*, Ann Arbor, Michigan University Press, (en prensa)

de Europa como el lugar del *sí mismo* y las colonias como el lugar del *otro*. Así llegamos al momento en el que la relación entre el sí-mismo y el otro comienza a concebirse como una relación móvil que, como los pronombres personales, distribuye los roles de emisor y receptor en relación a quien ejerce la palabra y se designa con el pronombre en primera persona o con el lugar del sí-mismo. La idea misma de tal movilidad fue suprimida, en un primer momento, por el proceso mismo de colonización (Mignolo, *Literacy and Colonization: the New World Experience*, 1989) que si bien no necesariamente impuso sus formas de pensar en las culturas nativas, sí controló los medios de difusión (la imprenta y el libro) por los que se propagó su voz; y, en un segundo momento, el mismo control de los medios de difusión les sirvió para silenciar (directa o indirectamente) a los intelectuales del "tercer mundo" quienes, muchas veces, suministran información y puntos de vista nativos, aunque su voz no llega directamente a los medios y a los idiomas por los que circula el poder de la palabra). Cfr. la polémica Jameson-Ahmad, publicada en *Social Text*, 1986-1987; o la manera en que Todorov (*La conquête de l'Amérique*, 1982) ignora (en su mayoría sobre Colón) la obra de O' Gorman (*La invención de América*, 1958) la cual, por su existencia misma antes del libro de Todorov, trivializa la mayoría de sus interpretaciones.

Las nociones de semiosis colonial y de locus enuntiationis nos ayudan a comprender no sólo un aspecto desatendido del área de estudio (las interacciones semióticas en los procesos de colonización), sino también a prestar atención al lugar de enunciación desde donde se profieren enunciados sobre los procesos de colonización. Tal advertencia no tiene por función crear áreas de privilegio donde algunos tuvieran más derechos que otros a hablar sobre la semiosis colonial y situaciones coloniales. Se hace, en cambio, con el convencimiento de que la construcción del objeto estudiado es la cara complementaria del lugar de enunciación. Más que desautorizar las voces que desde un poder enunciativo adquirido por el control de los medios de transmisión y desde instituciones académicas que hacen posible que tales voces se oigan, me interesa recalcar el hecho de que el volumen de las voces no necesariamente coincide con la veracidad de lo que las voces enuncian. Ni tampoco son indicadoras de la insignificancia de las voces de áreas



colonizadas y del tercer mundo que tienen vigencia local, pero son ignoradas en los medios y en los idiomas en los que se controla la producción y transmisión de conocimientos.

Al entender los procesos de colonización y, particularmente, la semiosis colonial, podemos comprender las relaciones entre las relaciones de poder intelectual de ayer que son nuestro campo de observación, con las relaciones de poder de hoy que son nuestro campo de batalla. Cuando, en 1524 y después de la caída de México-Tenochtitlan, doce frailes franciscanos van a México a comenzar el proceso de evangelización y cristianización tiene lugar un "diálogo" (prolongado durante un tiempo no bien definido, quizás varias semanas, quizás varios meses) con el cual podemos ilustrar la complejidad de la semiosis colonial. En ese diálogo, en el que los doce frailes exponen la doctrina cristiana a representantes de la nobleza azteca, se ponen en juego, en primer lugar, la conceptualización del saber y de la religión de miembros provenientes de distintas tradiciones religiosas e intelectuales. Y, en segundo lugar, el diálogo en sí mismo es un producto híbrido en el cual ambas tradiciones (ambos sí-mismos) comienzan a sufrir una transformación por sus respectivos encuentros con el otro. De tal manera que si la semiosis colonial alude a la producción y transmisión de signos y de conocimientos en situaciones coloniales, éstas involucran, previamente, el modo particular de comportamiento en que se manejaban con anterioridad al encuentro los miembros de las culturas colonizadas y colonizadoras, respectivamente. La semiosis colonial involucra no solo cambios en la producción cultural, sino también en las conductas semióticas. Resistencia y asimilación, justificación de la colonización y crítica de sus procedimientos, etcétera, son algunos de los aspectos involucrados en la semiosis colonial. La producción intelectual del colonizador que ocupó las imprentas y llenó las bibliotecas, ocultó y silenció una enorme gama de interacciones semióticas que la noción de semiosis colonial invita a descubrir.

Daré tres ejemplos de semiosis colonial: la colonización de las lenguas, la colonización de la memoria y la colonización del espacio.

## 2. LA COLONIZACIÓN DE LAS LENGUAS

La conversión de los amerindios al cristianismo no fue, sin duda,

un simple proceso mediante el cual ciertas ideas religiosas intentaron ser suplantadas por otras. La conversión implicó una serie de procesos semióticos que puso en funcionamiento la semiosis colonial. Como punto de partida podemos pensar que los procesos de conversión religiosa presuponen religiones del Libro: el Libro y la Sagrada Escritura son las instancias fundamentales que legitiman una creencia religiosa. La conversión presupone que el convertido puede participar del juego del creyente original, el cual, al leer el relato de la creación del mundo y las tablas de la ley, acepte que la verdad está contenida en el Libro y en la Escritura. En el caso del creyente analfabeto, la creencia presupone al menos que el creyente sepa y confíe en la sagrada virtud del libro y de las palabras de Dios vertidas en la sagrada escritura. El problema de la conversión fue que los pueblos colonizados desconocían la escritura alfabética y la noción de libro sagrado que acompañó a ésta tanto en el Cristianismo como en el Islam. Se suponía también, una jerarquía de lenguas asociadas a la escritura. Se suponía, pues, una filosofía del lenguaje asociada a las técnicas de alfabetización. El hebreo ocupaba un lugar de privilegio en la filosofía medieval del lenguaje difundida por San Agustín. Al tener que dar cuenta de la pluralidad de lenguajes después del episodio de la Torre de Babel, San Agustín asumió la existencia de una lengua original de la cual derivaron todas las demás. Sus fundamentos platónicos y cristianos le condujeron a una lectura de la Sagrada Biblia partiendo del principio (metafísico) de una unidad original de todas las cosas desde la cual se puede dar cuenta de la multiplicidad. El lenguaje original y unificado, según San Agustín, no necesitaba ni podía ser nombrado porque al serlo debía ser distinguido de otros lenguajes humanos, lo cual contradecía el principio de lenguaje único y original. Surgió que podía identificarse llamándolo lenguaje o locución humana (*De civitate Dei*, XVI, 11, 1). No obstante, la locución humana única y original no fue suficiente para mantener la felicidad de los seres humanos e impedir que transgredieran la ley al intentar construir una torre que alcanzara el cielo. La división del lenguaje que tuvo como uno de sus resultados la división de las comunidades humanas, alcanzó el número de setenta y dos y cada uno de ellos fue identificado, esta vez, con un nombre propio. Es este el punto (en el relato de San Agustín) en el que fue necesario (en la historia de la

humanidad) encontrar un nombre para el lenguaje primordial que lo distinguiría del resto. San Agustín tenía sus buenas razones para creer que el lenguaje original fue el hebreo. En la jerarquía de las lenguas, el hebreo se distingue por su complicidad con las Sagradas Escrituras en tanto que el griego y el latín lo hacen por su complicidad con Las Letras Humanas. Nebrija escribe, en 1481, una gramática latina para latinizar España y, en 1492, una gramática castellana que por un lado servirá a los hispano-hablantes para aprender latín y, por otro, al reinado de Castilla para castellanizar a los bárbaros.

La colonización del lenguaje en el Nuevo Mundo (particularmente en la región de Anáhuac) se vió complicada por el proyecto de cristianización que iniciaron los franciscanos. Mientras que Carlos V y Felipe II promulgaron leyes y decretos para la castellanización de los habitantes del Nuevo Mundo, los franciscanos lucharon por aprender las lenguas amerindias y escribir sus gramáticas (especialmente de las lenguas francas de Mesoamérica y de los Andes) para cristianizar a los nativos. Los proyectos de castellanización implementados por la corona, frente a los proyectos de evangelización implementados por los franciscanos, condujeron a una complicada política de la lengua y a un cambio en la jerarquía de las lenguas: la trilogía hebreo-griego-latín fue suplantada por la trilogía latín-náuatl-castellano. Los franciscanos introdujeron en México la enseñanza, para los hijos de la nobleza azteca, del latín junto al náuatl mientras emplearon el castellano como medio de comunicación. En 1572, cuando llegaron los jesuitas y cuando ya Felipe II desconfiaba de la enseñanza del latín y de letras humanas a los amerindios, la enseñanza superior en latín quedó prácticamente en manos de los jesuitas y fue destinada a los hijos y descendientes de castellanos.

La colonización del lenguaje no consistió solamente en la escritura de gramáticas de lenguas nativas sino fundamentalmente en la política lingüística que la acompañó y en la orientación de la enseñanza superior en manos de los franciscanos, primero, y de los jesuitas, después. A la pérdida de la autonomía amerindia para la educación de los jóvenes, sucedió el intento franciscano de su inserción en la cultura letrada común en las universidades españolas y que dependía, en gran medida, del programa de Nebrija para la latinización de España. Finalmente, las

lenguas amerindias perdieron el lugar que los franciscanos habían intentado otorgarles en la enseñanza superior y fueron reemplazadas por el latín, como lengua del saber, y el castellano como lengua de comunicación.

### 3. LA COLONIZACIÓN DE LA MEMORIA

La colonización del lenguaje fue acompañada por la colonización de la memoria. La jerarquía de las lenguas fue acompañada, en la filosofía renacentista del lenguaje, por la jerarquía de los sistemas de escritura.

Las primeras historias de las culturas amerindias conocidas en Europa fueron escritas por miembros de la cultura que introdujo la alfabetización y que concibió la historia (acontecimientos) y la historiografía (relato) ligadas a la escritura alfabética. La historia era un negocio de palabras y de cosas, como lo decía claramente Jerónimo de San José, un tratadista castellano de mediados del XVII. Nebrija también había establecido en su *Reglas de ortografía castellana* (1517) una extraña complicidad entre las letras del alfabeto y la gloria de los príncipes: virtudes de las letras, decía Nebrija, era la de posibilitar la escritura de su historia y, con ello, la pervivencia de la gloria.

Ante tal sistema de creencia, ¿cómo podían los amerindios tener historia si no tenían alfabeto? Esta es la famosa pregunta que Acosta, desde Perú, dirigió al padre Tovar, en México, cuando éste último le informaba sobre la forma en que los mexicanos conservaban la memoria de su pasado. Sin embargo, la jerarquía de interreacciones semióticas que suponía la jerarquía de sistemas de escritura, llevó a reconocer que los habitantes de Anáhuac conservaran memorias del pasado, pero fue más difícil reconocer que tuvieran historia. Por ello, los castellanos se autodesignaron para escribir la historia de que los amerindios carecían. El ejemplo de Sahagún es paradigmático. Su enorme esfuerzo por fijar en escritura alfabética los relatos que recogió de informantes mexicanos, terminó en la escritura de una *Historia de la Nueva España* que se esforzó por organizar en doce libros y en categorías occidentales de conocimiento. La voz de los mexicanos recogida en las transcripciones alfabéticas de relatos orales en náhuatl quedó supeditada a los géneros discursivos de la tradición greco-romana. El discurso náhuatl, despojado

de sus categorías, quedó supeditado a pautas de organización y transmisión del conocimiento que se asumían universales. El libro VI (Retórica y Filosofía moral) es el que más se acerca al reconocimiento de géneros discursivos amerindios, aunque al ser encuadrados en las categorías de retórica y de filosofía moral pierden en la transcripción las formas discursivas que les son propias.

La colonización de la memoria se manifiesta, entonces, en la represión de los géneros discursivos y de los roles sociales ligados a las actividades lingüísticas y escriturarias. El letrado en posesión de la escritura alfabética y de los géneros discursivos elaborados en el auge retórico del imperio romano (Cicerón, Quintiliano) se impone, jerárquicamente, al tlamatinime (sabio), al tlacuilo (escriba de la cultura azteca) y al quipucamayoc (escriba de la cultura andina), así como la historia se impone a tlatyotl (palabras-recuerdos) de la tradición azteca. Crea, además, un circuito comunicativo en el cual las formas de interacción semiótica en las culturas colonizadas se relegan al polo de la no-persona (él, ella, ello) en tanto que los polos de las personas gramaticales los ocupan tanto los escribas como los lectores pertenecientes a las culturas colonizadas. Al escribir las historias de tradiciones que no son las suyas, los misioneros y hombres de letras instauraron formas de comunicación aparentemente semejantes a las suyas (por ejemplo, escribir historias de Hispania), aunque profundamente diferentes. Los amerindios fueron sólo objetos del quehacer historiográfico, muy incidentalmente sujetos.

Quienes como Tezozomoc o Ixtlilxochitl (en México) o Guamán Poma de Ayala (en Perú), se asumieron también como sujetos del quehacer historiográfico, lo hicieron en una dialéctica de asimilación y de oposición. En los dos primeros casos, se trata de aceptar un género discursivo del colonizador para escribir la historia de la tradición a la cual pertenecen. En el tercero (Guamán Poma) de aceptar medios de transmisión del colonizador (el libro y la escritura, en vez del kipu) para oponerse a las formas de colonización de la memoria. Todos estos ejemplos, entre finales del XVI y principios del XVII ilustran también algunos de los resultados de la tradición educativa de los amerindios durante la primera mitad del siglo, así como también su paulatina desaparición. Las oposiciones a la colonización de la memoria que

encontramos en estos ejemplos (no publicados, por cierto, en el tiempo en que se escriben) nos indican, finalmente, que si bien todas las culturas tienen formas equivalentes de fijar y transmitir su pasado, la colonización de la memoria terminó por imponer la historia como la verdadera forma de hacerlo.

#### 4. LA COLONIZACIÓN DEL ESPACIO

En 1503 se fundó la Casa de la Contratación y en 1524 el Consejo de Indias. Uno de los cargos oficiales de la Casa, de mayor prestigio, fue el de Piloto Mayor. El primer Piloto Mayor fue López de Velasco, nombrado en 1571, aunque antes que él cronistas como Oviedo y cosmógrafos como Santa Cruz habían actuado de cronistas de la corona y cercanos al Consejo de Indias. La cuestión es que tanto la Casa como el Consejo fueron dos instituciones fuertemente ligadas a la colonización del espacio. La primera tenía interés en el trazado de mapas de navegación en el que resaltaran la ubicación de los puertos, sus formas de acceso y la dirección de los vientos. Los mapas costeros, que desde el siglo XII habían comenzado a suministrar una representación más realista de la tierra en oposición a los mapas narrativos y simbólicos medievales (tales como los mapas T-O o los mapas simbólicos a la manera del Epstorf o el Heretoford), tuvieron una función fundamental en la Casa de Contratación como directora de las exploraciones transoceánicas. Por otra parte, el Consejo de Indias comenzó bajo la dirección de su cosmógrafo mayor, López de Velasco, una inmensa operación de mapeado de las posesiones castellanas en el Nuevo Mundo, tanto mediante descripciones verbales como mediante el trazado de mapas. Junto con los cosmógrafos europeos que desde Waldesmuller, quien sugirió el nombre América en su famoso mapamundi de 1507, se ocuparon de trazar el espacio ocupado por la cuarta parte del mundo, los cosmógrafos de la Casa y del Consejo terminaron por imponer una representación que ignoró las representaciones territoriales de los pueblos conquistados.

Del Consejo de Indias surgieron dos formas de representación y colonización del espacio. Una, los catorce mapas que López de Velasco incluyó en su *Descripción y demarcación de las Indias Occidentales* (1574, manuscrito en la John Carter Brown Library, de Providence). Si

bien esta obra no llegó a imprimirse hasta el siglo XIX y sin los mapas, éstos fueron impresos en la *Descripción de las Indias Occidentales* (1601) de Herrera y Tordesillas, cronista que sucedió a López de Velasco en el consejo, y sistemáticamente reproducidos en casi todas las sucesivas reimpresiones de la obra, hasta el siglo XVIII. La otra, las conocidas *Instrucción y Memoria* (1575), un cuestionario de cincuenta preguntas, que el Consejo de Indias distribuyó en todas las posesiones castellanas para que se respondiera a ellas. Las respuestas, conocidas como *Relaciones Geográficas de Indias* tuvieron su mayor auge entre 1577 y 1585, aproximadamente, aunque se continuaron haciendo hasta bien entrado el siglo XVIII.

Las Relaciones geográficas (RG -a diferencia de los mapas de la Casa, del Consejo de los cosmógrafos letrados (Waldsesmuller, Munster, Ortelius, etcétera.) que silenciaron la representación espacial de las comunicaciones amerindias- dieron lugar a que indirectamente se manifestara la voz y la representación territorial de los colonizados. Las RG actualizaron una interesante dialéctica entre la voz, la grafía y el silencio (*Insula*, 552, junio 1990). El notario público, poseedor de la letra escrita, era el encargado de reunir a vecinos y a indios viejos para que respondieran a las preguntas del cuestionario. La voz de los informantes era, en primer lugar, traducida y reducida al lenguaje notarial. En segundo lugar, a la grafía del alfabeto se sumaba la grafía de las pinturas o mapas del lugar que solicitaba una de las preguntas. Muchos de estos mapas, pintados por los informantes indígenas, se concretaron en productos híbridos donde no solo símbolos gráficos hispánicos (como el monasterio) cohabitaban con símbolos gráficos indígenas (como el glifo de la colina, que a menudo representa un lugar sagrado), sino que también tradujeron la coexistencia del espacio hispánico y del espacio indígena. A la inversa de los mapas de los cosmógrafos oficiales y letrados, las pinturas o mapas indígenas dejaron oír el murmullo de la representación territorial de los colonizados.

## 5. SEMIOSIS CULTURAL Y HERMENÉUTICA DIATÓPICA

La semiosis colonial, al articular discursos y representaciones de distintas tradiciones culturales, en una dialéctica de representación, adaptación y oposición, requiere un cambio de estrategias para su

comprensión. La filosofía hermenéutica, tal como la concibe Gadamer (*Philosophical Hermeneutics*, 1976) es una hermenéutica que, basada en la comprensión de la tradición cultural en la cual se inscribe el sujeto de la comprensión, es una hermenéutica monotópica. La comprensión de semiosis coloniales requiere, en cambio, que el sujeto de la comprensión pueda dar cuenta de las interacciones semióticas entre miembros de dos o más culturas, una de ellas ajena a su propia tradición. Excepto, claro está en el caso de intelectuales que nacidos en comunidades indígenas de hoy mantengan las tradiciones culturales de ayer y hayan llegado a ser profesionales en las ciencias humanas a la vez que bilingües y biculturales. Este caso, del cual se conocen ya ejemplos, no modifica el principio de una hermenéutica diatópica sino que lo fortalece.

Una hermenéutica diatópica es la justificación filosófica de un método filológico y comparativo. Filológico, por la necesidad de comprender el vocabulario y los conceptos mediante los cuales distintas culturas conciben actividades semióticas semejantes (el habla y la escritura, la conservación de la memoria y la representación territorial). La colonización del lenguaje, de la memoria y del espacio nos acostumbró, en cambio, a pensar que la gramática, la historia y el mapa tal como se concebían en los siglos XVI y XVII y como los concebimos aún hoy, eran las maneras correctas de organizar lenguas, conservar la memoria del pasado y representar territorios. Comparativo porque la noción misma de semiosis colonial implica la interacción entre miembros pertenecientes a distintas tradiciones culturales y a distintas formas de representación simbólica. El método filológico y comparativo respaldado por una hermenéutica diatópica puede ser una base para comprender, más allá de las relaciones de poder que imponen las formas oficiales de representación, que la dialéctica entre "sí-mismo" y el "otro" es relativa y que no hay razón lógica para identificar el "sí-mismo" con el lugar de enunciación del poder (Europa, la masculinidad, los blancos) y el "otro" con el lugar suprimido de la enunciación de los marginados (pueblos colonizados, femineidad, negros o chicanos), sino que el "sí mismo" es, como el pronombre personal en primera persona, privilegio del que enuncia y el "otro", lugar obligado de quien es referido (Mignolo, "Anáhuac y sus otros: la cuestión de la letra en el Nuevo Mundo",



*Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1988). La razón no es lógica, sino histórica, y surgió, precisamente, de la semiosis colonial.

WALTER MIGNOLO

The University of Michigan



## ALEJANDRA PIZARNIK: LA NIÑA ASESINADA

*...el poema que escribirás después, en el lugar de la masacre...*

"Una traición mística", *Textos de sombra y últimos poemas.*

La escritura pasa por el cuerpo --dice Roland Barthes--, y con ello sintetiza una experiencia hegemónica para la poesía contemporánea a partir de la vanguardia histórica: un yo-sujeto que desaparece como registro del alma-razón unificadora de la experiencia; un yo que estalla y que se disuelve. ¿Quién o qué habla entonces en el poema? Un cuerpo, una materialidad, una serie de fuerzas que se chocan en el espacio-tiempo. Un cuerpo que ha perdido la experiencia de sí (ha sido secuestrado, anulado)<sup>1</sup> y que en la escritura se recupera, intenta palpase y re-conocerse.<sup>2</sup>

Esta relación escritura-cuerpo-lenguaje está dominada en Latinoamérica, además, por el signo de la violencia: descuartizamiento e inscripción de la máquina en el cuerpo (secuestro, tortura). Los signos inequívocos que trazó Kafka y que aquí siguen vigentes con un vigor inusitado:

Te atraviesan con graznidos. Te martillean con pájaros negros. Colores enemigos se unen en la tragedia.

"Contemplación", *Extracción de la piedra de la locura*<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Los mecanismos de secuestro institucional del cuerpo en las diferentes etapas del capitalismo en occidente han sido claramente expuestos por Michel Foucault (1973, 1975 y 1971-1977).

<sup>2</sup> Para el desarrollo de esta hipótesis, Muschiatti, 1989.

<sup>3</sup> Cito textos de la última obra de Alejandra Pizarnik, donde parecen delinearse con mayor claridad los elementos que se esbozaban en sus primeros libros. Las

Alejandra Pizarnik parece participar de esos rasgos generales y a la vez hablar de una manera específica y particular de otra cosa: máscara dentro de la máscara, desdoblamiento y desterritorialización, suplemento que resiste. Estos textos hablan de una manera fundacional para la poesía argentina de una experiencia: la constitución del sujeto-mujer en nuestra cultura. Dibujan de una manera inmigrante y extranjera el cuerpo de las enajenadas. En la máscara corpórea del lenguaje, Pizarnik esculpe (o escupe) violenta y suavemente, re-escribe otra máscara que hay que poner del reverso: pasar de la tiza y el yeso (mueca, títere, viento leve: espejo) a la respiración animal del puro deseo:

Todo se articula en el cuerpo cuando el cuerpo dice la fuerza inadjetivable de los deseos primitivos.

"Casa de citas", *Textos de sombra...*

Esa articulación del cuerpo en el lenguaje señala un movimiento doble: la narración de un proceso histórico (el de la borradura, el secuestro, el desposeimiento de sí que une indisolublemente el crecimiento a la muerte), y el intento salvaje y suicida de re-escritura de ese cuerpo en el tiempo y el espacio del presente. Un hablar que crece apegado al silencio y le teme como amenaza, como acecho; y, a la vez, no puede sino partir de ese silencio que es hueco, nada, tachadura, y que lo constituye históricamente. El terreno baldío de la memoria, el pasaje de lo real al descuento de lo real: historia de cuerpo hecho niebla, niña de tiza borrada y construida máscara de yeso. En este sentido, los textos de Pizarnik se vuelven reflexión filosófica: es el debate del siglo en la letra de Nietzsche, Marx, Freud, Levi-Strauss, Foucault, Barthes, Deleuze. Cómo desmontar el pasaje de naturaleza a cultura, cómo desandar o desarmar la construcción de la historia sobre nuestro cuerpo, nuestra experiencia, nuestras pulsiones. La historia (personalizada en el poder económico y en las redes políticas que éste instituye) nos saca lentamente de nosotros y nos vuelve otros. Una construcción que se quiere mostrar del orden de lo natural: en el caso de la mujer, a costa de

---

ediciones consultadas son: *Extracción de la piedra de la locura*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968; *El infierno musical*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971; *Textos de sombra y últimos poemas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

tallarnos sobre un vacío. Freud habla de los "Costos de la feminidad", Lacan lee a la mujer en un no-lugar en el plano simbólico,<sup>4</sup> Deleuze la define como decepción de lo real desde la teoría freudiana del fetiche en su análisis de Sacher-Masoch.<sup>5</sup>

La pregunta es entonces quién habla en los textos producidos por mujeres. O mejor dicho por quién somos habladas, desde dónde se nos escribe, cómo se nos lleva a ser el lugar de contemplación y apropiación: a contemplarnos (dobles) para ser-máscara tal como se pretende que seamos para-el-otro.<sup>6</sup> Por dónde pasa en los textos producidos por mujeres aquello que se reúne detrás de la palabra *yo* y qué experiencia designa. Digo, la de la borradura: *yo* deviene *ella* (la desolada, la fantasma, la mirada en el espejo): "sin saber qué vive en lugar mío." (*Textos de sombra*, 87)

La ahogada y la extranjera, la que vive en el exilio y la huérfana remiten a esa escisión constitutiva, a esa fisura que deriva el *yo* hacia la *ella* (ausencia, silencio, sombra):

Como una niña de tiza en un muro muy  
viejo súbitamente borrada por la lluvia.

"Caminos del espejo", III, *Extracción...*

Sabemos desde el psicoanálisis que todo sujeto es un sujeto

<sup>4</sup> "La castración no es una verdadera 'carencia' sino un significado conferido a los genitales de la mujer: La castración puede derivar apoyo de (...) la aprehensión en lo real de la ausencia del pene en la mujer --pero aun esto supone una simbolización del objeto, puesto que lo Real está lleno, y no le 'falta' nada. En la medida en que se encuentra la castración en el origen de una neurosis, nunca es real sino simbólica (...)" (Lacan citado por Rubin, 1975).

<sup>5</sup> Para una crítica de esta perspectiva freudiana, cfr. Deleuze-Guattari, 1980.

<sup>6</sup> "Nacer mujer ha sido nacer para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado, y previamente asignado. (...) Desde su más temprana infancia se le ha enseñado a examinarse continuamente. Y así llega a considerar que la *examinante* y la *examinada* que hay en ella son dos elementos constituyentes, pero siempre distintos, de su identidad como mujer. (...) Su propio sentido de ser ella misma es suplantado por el sentido de ser apreciada como tal por otro." Berger, 1974.

<sup>7</sup> "Muy distintas, en cambio, son las repercusiones del complejo de castración en la mujer. Esta reconoce el hecho de su castración, y con ello también la superioridad del hombre y su propia inferioridad; pero se rebela asimismo contra este desagradable

escindido; los textos de Alejandra Pizarnik parecen dar cuenta de ese plus de coerción de la que ya hablaba Freud al relatar el proceso de constitución del sujeto-mujer (los "costos de la feminidad")<sup>7</sup>. El Edipo significa para la mujer perder el cuerpo y aprender a reconocerse en la negación de sí:

Tú sabes que te han humillado hasta cuando te mostraban el sol. Tú sabes que nunca sabrás defenderte, que sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver: y que se lo coman y se lo beban.

"Extracción de la piedra de la locura"

Por eso el lenguaje, la figura de lo decible, es mentira; está del lado de la mueca y de la máscara que deviene espejo, es el poema "castrado por su propia lengua". Escribir con la otra lengua (la del cuerpo borrado, asesinado) parece ser la empresa decidida y salvaje (imposible) que emprenden los textos de Alejandra Pizarnik. Por eso escribir con la lengua desde y para un cuerpo de mujer: estar atentas a las alas del deseo de una y no del otro.<sup>8</sup> Para eso hay que dar vuelta el lenguaje como un guante, desterritorializarlo: desde el hueco y la ausencia que nos constituye como mujeres (esa madriguera construida en el aire del vacío) producir un disturbio, una lengua otra que se desviste con violencia en la muda transparencia de los textos. Las palabras son las de siempre: flor, noche, muro, viento; pero la voz es casi ininteligible, un murmullo que disuena en un registro que no puede ser

---

estado de cosas (...) De tal actitud dispar parten tres caminos evolutivos. El primero conduce al apartamiento general de la sexualidad. (...) También este 'complejo de masculinidad' de la mujer puede desembocar en una elección de objeto manifiestamente homosexual. Sólo una tercera evolución, *bastante compleja*, conduce en definitiva a la *actitud femenina normal*, en la que toma al padre como objeto y alcanza así la forma femenina del complejo de Edipo. Así, en la mujer dicho complejo representa el resultado final de un *prolongado proceso evolutivo*(...) al punto que *con harta frecuencia la mujer nunca llega a superarlo*." Freud, 1931 (el subrayado es mío). La alternativa que Freud no prevé y que señalan tanto Deleuze-Guattari (1972, 1980) como Rubin (1975) es el fin del Edipo y el planteo de un nuevo contrato social.

<sup>8</sup> Algunas teóricas, por ejemplo, proponen el lesbianismo como resistencia, más allá de las prácticas sexuales que cada mujer efectivamente tenga: esto es, el lesbianismo como figura simbólica que se cierra sobre un cuerpo de mujer para liberar el deseo de la coerción edípica. Es la posición de la "mujer molar" (cfr. Deleuze-

escuchado.

#### EL UMBRAL: INOCENCIA O LOCURA

La poesía de Alejandra Pizarnik es la de aquella que permanece en el umbral, la frontera, el límite. No ya el marco exterior de las puertas y las ventanas de la casa, el marco doméstico que los textos de Alfonsina quebraron con violencia: <sup>9</sup> ahora se trata de la que se mira y se palpa hacia adentro en el peligro de la duplicidad que instauran los espejos. Hay que reconocerse para dejar de ser la "minúscula marioneta rosa" que es designada por la mirada de los otros. Por eso el umbral también es la zona que da a la locura. La poeta de Pizarnik distribuye lugares, aquí y allá, bordes y orillas, un lado y otro lado: delimita, recorta, traza fronteras para deshacerlas. Porque reconocer-se es reconstruir el lugar del crimen:

Pero tú ¿por qué te dejaste asesinar escuchando cuentos de álamos nevados

"Piedra fundamental", *El infierno musical*

se pregunta la extranjera, la sin patria, la sin lenguaje, la sin cuerpo. Ese *tú* de la pregunta es el que designa el lugar de las "pequeñas muertas". Allí se constituye el llamado solidario de la escritura; un dispositivo colectivo de enunciación, diría Deleuze. Allí se vincula la historia de la una (yo-ella) con la historia de las otras; allí se comparte el temor previo a la cacería (cfr. "Nuit de coeur"). Lo que se tiene en común con las otras: la tachadura del deseo, el desposeimiento de sí. Por eso sólo la noche-hueca-oscuridad sirve para hablarse:

Yo me llamo, yo me llamo toda la noche...

"Extracción de la piedra de la locura"

No tener el cuerpo borrado para sí es también perder el nombre: o ser designada, escrita por otro. Escribir es entonces peregrinar en busca del nombre, vagar por el jardín de la memoria en ruinas. Pero si hemos sido arrasadas desde niñas, nuestra memoria es un terreno baldío:

Guattari, 1980, cap. 10).

<sup>9</sup> Cfr. Muschietti, 1988.

Lo que quiero es honrar a la poseedora de mi sombra:  
la que sustrae de la nada nombres y figuras.

*El infierno musical, 27*

Corporizar la sombra y quitar de la nada el propio nombre (el nombre propio) se constituye en la doble operación paradójica que funda esta escritura: des-construir el vacío. Desde el umbral se mira una y otra vez la escena del crimen: la niña es asesinada, muere al nacer/ crecer, y la que se pulsa en la garganta silenciosa, abortada, se abre a la huella de la escrita: el animal que respira allá, la puro deseo. Permanecer o volver allí, desandando camino, es lo imposible que tensiona estos textos: deshacerse del padre y de la madre, otra vez en el límite.

#### LA NOCHE-MUERTE: EL OLOR DE LA MADRE NEGADA

El azul es el color de los ojos del padre: el que la mira, el que la designa y el que la posee, el que la exilia de sí misma, el que transforma su cara en pura máscara exterior-espejo: es el que la asfixia y la identifica con la mueca muda.<sup>10</sup> Es el bienamado y el que la constituye, a través de su mirada, como la negación de su propio cuerpo. Es el que la hace crecer en el dolor humillado de negar-se para amar siempre al otro. Azul es el silencio que señala la impotencia y el resentimiento:<sup>11</sup>

Donde una vez sus ojos hechizaron mi infancia.....  
.....y yo no puedo narrar el espacio ausente y azul creado por  
sus ojos.

"Endechas", *El infierno musical*

<sup>10</sup> "La mirada no se privilegia tanto en las mujeres como en los hombres. Más que los otros sentidos, el ojo objetiva y domina. Coloca las cosas a cierta distancia y las mantiene distanciadas. En nuestra cultura, el predominio de la vista sobre el olfato, el gusto, el tacto, el oído ha producido un empobrecimiento de las relaciones corporales (...) cuando la mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad" (cita de Luce Irigaray en Craig (1985).

<sup>11</sup> Para la niña -la castración- es un hecho pasado, irrevocable, pero cuyo reconocimiento la obliga finalmente a renunciar al primer objeto de su amor y a apurar hasta el fin la amargura de su pérdida(...) entonces elige al padre como objeto de su amor: el enemigo se convierte en el amado (...)" (Lamp de Groot, citado por Rubin, 1975). En los textos de Pizarnik, la mirada del padre (padre mío de ojos azules) es dominante y des-fundadora: "Azul es mi nombre -dije(...) Un payaso me sonrió a fuego vivo y me transforma en una muñeca: *Para que nunca te marchites* (dice) (...)" ("Toda azul" en *Textos de sombra*).



No se puede narrar lo que no es: se puede dibujar la figura del vacío, se puede nombrarla como epígono de la mirada del otro y así quebrar el hechizo:

Serás desolada  
y tu voz será la fantasma  
que se arrastra por lo oscuro  
jardín o tiempo donde su mirada  
silencio, silencio.

*Textos de sombra, 73*

Lo oscuro que arrastra la noche y el rojo son los colores de la madre: muerte-tierra y dama sangrienta, la que da la vida y el cuerpo para abandonarlo (la entregadora, la matadora, la reina loca). La madre es la enajenada indisolublemente unida a la una que sin esperanza deviene ella. Nacer es morir, crecer apegada al silencio. La que siente de lleno la muerte que la constituye, permanece nostálgica prendida en aquella canción de cuna. La muerte es el olor de la madre hueco, ausencia, madriguera de la niña asesinada. La madre designa el lugar del cuerpo-mismo, doblemente negado como un fruto ciego al que no se puede resistir: es la "penumbra del cuerpo fascinado/por su deseo de morir".

Escribir es entonces una ubicación riesgosa: colocarse en el pasaje a lo irremediable:

Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos  
-como una cesta de cadáveres de niñas.

"El sueño de la muerte o el lugar de  
los cuerpos poéticos...", *Extracción...*

Escribir es ponerse contra el Edipo, de cara a la niña como pura potencia y posibilidad, construir en contra del silencio de la otra: la máscara (la de la boca y los párpados cosidos) que opone el yeso a la carne. Escribir es construir el otro silencio como iluminación. Si la flor se deshoja y ella cae lentamente en el silencio:

Yo me levanté de mi cadáver, yo fui  
en busca de quien soy .....

"El sueño de la muerte o el lugar de  
los cuerpos poéticos", *Extracción...*

Lo que quiero es honrar a la poseedora de mi sombra:  
la que sustrae de la nada nombres y figuras.

*El infierno musical, 27*

Corporizar la sombra y quitar de la nada el propio nombre (el nombre propio) se constituye en la doble operación paradójica que funda esta escritura: des-construir el vacío. Desde el umbral se mira una y otra vez la escena del crimen: la niña es asesinada, muere al nacer/ crecer; y la que se pulsa en la garganta silenciosa, abortada, se abre a la huella de la escrita: el animal que respira allá, la puro deseo. Permanecer o volver allí, desandando camino, es lo imposible que tensiona estos textos: deshacerse del padre y de la madre, otra vez en el límite.

#### LA NOCHE-MUERTE: EL OLOR DE LA MADRE NEGADA

El azul es el color de los ojos del padre: el que la mira, el que la designa y el que la posee, el que la exilia de sí misma, el que transforma su cara en pura máscara exterior-espejo: es el que la asfixia y la identifica con la mueca muda.<sup>10</sup> Es el bienamado y el que la constituye, a través de su mirada, como la negación de su propio cuerpo. Es el que la hace crecer en el dolor humillado de negar-se para amar siempre al otro. Azul es el silencio que señala la impotencia y el resentimiento:<sup>11</sup>

Donde una vez sus ojos hechizaron mi infancia.....  
.....y yo no puedo narrar el espacio ausente y azul creado por  
sus ojos.

"Endechas", *El infierno musical*

<sup>10</sup> "La mirada no se privilegia tanto en las mujeres como en los hombres. Más que los otros sentidos, el ojo objetiva y domina. Coloca las cosas a cierta distancia y las mantiene distanciadas. En nuestra cultura, el predominio de la vista sobre el olfato, el gusto, el tacto, el oído ha producido un empobrecimiento de las relaciones corporales (...) cuando la mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad" (cita de Luce Irigaray en Craig (1985).

<sup>11</sup> Para la niña -la castración- es un hecho pasado, irrevocable, pero cuyo reconocimiento la obliga finalmente a renunciar al primer objeto de su amor y a apurar hasta el fin la amargura de su pérdida(...) entonces elige al padre como objeto de su amor: el enemigo se convierte en el amado (...)" (Lamp de Groot, citado por Rubin, 1975). En los textos de Pizarnik, la mirada del padre (padre mío de ojos azules) es dominante y des-fundadora: "Azul es mi nombre -dije(...) Un payaso me sonríe a fuego vivo y me transforma en una muñeca: *Para que nunca te marchites* (dice) (...)" ("Toda azul" en *Textos de sombra*).

No se puede narrar lo que no es: se puede dibujar la figura del vacío, se puede nombrarla como epígono de la mirada del otro y así quebrar el hechizo:

Serás desolada  
y tu voz será la fantasma  
que se arrastra por lo oscuro  
jardín o tiempo donde su mirada  
silencio, silencio.

*Textos de sombra, 73*

Lo oscuro que arrastra la noche y el rojo son los colores de la madre: muerte-tierra y dama sangrienta, la que da la vida y el cuerpo para abandonarlo (la entregadora, la matadora, la reina loca). La madre es la enajenada indisolublemente unida a la una que sin esperanza deviene ella. Nacer es morir, crecer apegada al silencio. La que siente de lleno la muerte que la constituye, permanece nostálgica prendida en aquella canción de cuna. La muerte es el olor de la madre hueco, ausencia, madriguera de la niña asesinada. La madre designa el lugar del cuerpo-mismo, doblemente negado como un fruto ciego al que no se puede resistir: es la "penumbra del cuerpo fascinado/por su deseo de morir".

Escribir es entonces una ubicación riesgosa: colocarse en el pasaje a lo irremediable:

Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos  
-como una cesta de cadáveres de niñas.

"El sueño de la muerte o el lugar de  
los cuerpos poéticos...", *Extracción...*

Escribir es ponerse contra el Edipo, de cara a la niña como pura potencia y posibilidad, construir en contra del silencio de la otra: la máscara (la de la boca y los párpados cosidos) que opone el yeso a la carne. Escribir es construir el otro silencio como iluminación. Si la flor se deshoja y ella cae lentamente en el silencio:

Yo me levanté de mi cadáver, yo fui  
en busca de quien soy .....

"El sueño de la muerte o el lugar de  
los cuerpos poéticos", *Extracción...*

Escribir es descifrar esa voz antigua que habla en un murmullo discontinuo; es perseguir fragmentos perdidos con el lenguaje de los sueños (me recordé). Es tensar-se entera para escuchar aquello que fluye desde el muro del silencio:

Volver a la memoria del cuerpo, he  
de volver a mis huesos en duelo...

"Caminos del espejo", XIX, *Extracción*

Se trata de reescribirse con la voz apenas percibida de la niña muerta. Por eso la poesía de Pizarnik desata la crueldad de una historia en el ritmo encantatorio de las endechas y de la canción infantil: repetición de palabras, frases, tonos, léxico con leves variantes que se superponen (YO/MUERTEYNOCHE/NOCHE). Con ritmo de salmodia, esta escritura que hechiza parece hablarnos de lo mismo, con las palabras de siempre, y en rápidos y leves toques de intensidad comienza a hablarnos de otra cosa, de otra lengua y de otra orilla. Como un mensaje cifrado que se devela en la lenta monotonía de lo bello: allí se construye el territorio de la otra, la asesinada, y se suspende allí la respiración del animal que presiente la cacería.

Permanecer en ese umbral precario, peregrinar entre ruinas es una empresa riesgosa. Buscar obsesivamente en ese lugar que los otros niegan es permanecer doblemente en el exilio y la marginación. La escritura de Alejandra Pizarnik es la búsqueda obsesiva de un cuerpo (el de la mujer), que ha sido borrado, anulado, secuestrado:

No hago otra cosa que buscar y no encontrar.  
Así pierdo las noches.

*Textos de sombra...*, 56)

nadie me conoce yo hablo la noche  
nadie me conoce yo hablo el cuerpo.

"Los pequeños cantos", I, *Textos de sombra*

Quiero existir más allá de mí misma: con los  
aparecidos...

"Texto de sombra", *Textos de sombra...*

La que describe deviene yo en el impulso extenuante que lleva a descontar el *des*: dejar de ser la des-fundada, la des-aparecida. Esta aparición, la de los muertos, es la que parece inaugurar su último libro

editado post-mortem: *Textos de sombra y últimos poemas* .

La sin nombre ha llegado al fin a designarse Sombra con mayúsculas de nombre propio: define el lugar de la aniquilación, y de alguna manera lo recorta, le quita poder. En ese nombre ha empezado a respirar-se yo:

Saber el nombre, decir la palabra es poseer el ser o crear la cosa. Toda bestia es dominada por el que la sabe nombrar...

(Marcel Granet, citado por Pizarnik en *Sur*)

Apropiarse del nombre en el que los otros la han constituido es dominar eso que la vampiriza, la come y la bebe, la sustrae de sí. Decir el nombre en ese umbral, de cara a la niña asesinada, es cumplir con la eficacia que Alejandra Pizarnik leía en Artaud: "El cuerpo se hizo verbo". O con aquella definición de Bonnefoy que ella misma citaba en 1962 en las páginas de *Sur*:

Pero la poesía no debe describir simplemente la ausencia -sólo sería entonces un relato. Debe ejecutar un acto -el único valedero: desprender la presencia de la ausencia, hacer de lo irremediable y del límite nuestra verdadera reencarnación.

Nombrarse como Sombra, la desolada y la fantasma, fue llegar al límite de lo innombrable, caminar sobre el borde del des-territorio, asomarse al exilio. Ella es la que permanece en el límite inestable entre una y otra orilla: el lugar de las enajenadas que persigue a las mujeres que han podido sostenerse allí, en la precaria línea de la duplicidad en la que la historia nos ha colocado.<sup>12</sup> Virginia Wolf, Sylvia Plath, Emily Dickinson, Alfonsina Storni parecen dar cuenta de ese destino: extenuarse en el umbral hasta que la respiración se corta. Por eso también ellas son lugares de fundación: allí donde cosemos nuestra propia escritura para hacerla producir.

En la poesía argentina escrita por mujeres hoy, Alejandra Pizarnik es un hito insoslayable:<sup>13</sup> borracha que se exilia en *Ova completa* de

<sup>12</sup> ¿Las mujeres enloquecemos de la misma locura que los hombres? Pareciera que no, según se lee en algunos trabajos teóricos contemporáneos elaborados por mujeres. Cfr., por ejemplo, Burín y otras (1987).

<sup>13</sup> Así me lo han revelado las numerosas entrevistas que he realizado con gran cantidad de poetas mujeres contemporáneas: Susana Cerdá, Delia Pasini, Liliana Ponce, Liliana Lukin, Susana Thénon, Mónica Tracey, Mónica Sifrim, María del

Susana Thénon ("¿Por qué grita esa mujer?"), morada que modula el cuerpo en la *Ronda de Noche* de Ana Becció:

Yo estoy aquí, clausurada, y quién vendrá a decir lo contrario, quién, si soy nosotras, y nosotras arreciamos a puro perder.

O la precisa incisión que marca Susana Cerdá en *Solía* ("Ella lo representa. El se sabe"): un corte que devela el cuerpo de la mujer "succionada" por el otro (texto 11), y descubre a la que se esconde, velada, fuera del marco del espejo: "Ella se desangra fuera de nosotras, gracias a nosotras" (texto 8).<sup>14</sup>

Alejandra Pizarnik escribió para la mujer desde la noche un cuerpo en penumbras: supo nombrarse Sombra. Rompió así el hechizo de la mirada y la fascinación de la lluvia que nos borra sobre el viejo muro. Ella nos obliga a fijar en el presente aquello que su palabra -instalada en el umbral- atisbaba como inalcanzable resplandor del pasado:

El ritmo de los cuerpos cavaba  
un espacio de luz adentro de la luz.  
*El infierno musical*

DELFINA MUSCHIETTI

Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas

Carmen Colombo, Diana Bellessi, Teresa Arijón, María Negroni, Mirta Rosenberg. Tres de las obras más intensas de la nueva producción citan ya desde el título a la última obra publicada de Pizarnik. La *Ova completa* de Susana Thénon (Buenos Aires, Sudamericana, 1987) cita a las "ubres completas de Mallarmé en veinte tomos" que aparecen en "El textículo de la cuestión"; la *Ronda de noche* de Ana Becció (Barcelona, Taifa, 1987) remite a la "Ronda nocturna" de "Toda Azul" (que a su vez es cita de Djuna Barnes); finalmente, entre las más jóvenes, Teresa Arijón reproduce en *La Escrita* (Buenos Aires, Último Reino, 1988) el título de uno de los textos incluidos en la sección "La Bucanera de Pernabuco o Hilda la polígrafa".

<sup>14</sup> Susana Cerdá, *Solía*, Buenos Aires Tierra Firme, 1986.

## BIBLIOGRAFIA

- BERGER, JOHN. 1973 . *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- BURÍN, MABEL y otras. 1987. *Ensayos sobre la subjetividad femenina*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- CRAIG, OWENS. 1985. "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo", en Foster, 1985.
- DELEUZE, GILLES. 1967. *Presentación de Sacher-Masoch*. Madrid, 1973.
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI . 1972. *El antiedipo*. Buenos Aires, Corregidor, 1974.
- 1980. *Mil Mesetas*. Valencia, Pretextos, 1988.
- FOSTER, HALL Y OTROS. 1985. *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairós.
- FOUCAULT, MICHEL. 1973. *La verdad y las normas jurídicas*. México, Gedisa. 1983.
- 1975. *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI, 1976.
- 1971-1977. *Microfísica del Poder*, Madrid, La Piqueta, 1979.
- FREUD, SIGMUND. 1931. "Sobre la sexualidad femenina" en *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid, AlianzaEditorial, 1987.
- IRIGARAY, LUCE. 1978. "Entrevista con Luce Irigaray" de M.F. Hans y G. Lapouge, citado en Graig, 1985.
- MUSCHIETTI, DELFINA. 1988. "El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo, Oliverio Grirondo)" *Filología*, XXII., 1 (Buenos Aires, enero-junio).
- 1988a. "Mujeres que escriben: Aquel reino anhelado, el reino del amor", *Nuevo Texto Crítico*, 4 (Stanford, California, 1989).
- RUBIN, GAYLE. 1975. "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo", *Nueva Antropología*, VIII, 30, (México, 1986).





## VOCES SILENCIADAS; VOCES APROPIADAS: A PROPÓSITO DE LAS VIRTUDES DEL PÁJARO SOLITARIO

*La historia de la locura sería la historia de lo Otro, de lo que para una cultura es a la vez inferior y extraño y debe, por ello, excluirse para conjurar un peligro interior pero encerrándolo para reducir la alteridad (...).*

Michel Foucault

El otro frente a uno, la alteridad a la que con tanta precisión tipifica Todorov en su ya clásico trabajo sobre América (1982), está definida en la narrativa de Goytisolo en la figura del paria. En este caso, estética e ideología se entrecruzan y fusionan para brindarnos esta visión del Otro, un Otro que debe callar.

Si en *Reivindicación del conde don Julián*, Goytisolo ponía de manifiesto el silencio que se había extendido sobre la cultura árabe como componente valioso de la peninsular y si en *Juan sin tierra*, *Makbara* y *Paisajes después de la batalla*, la exaltación de lo árabe era la exaltación de lo silenciado por la cultura occidental, en *Las virtudes del pájaro solitario* lo silenciado se expande e invade otras zonas a las que no había llegado de un modo protagónico. Ahora se trata no solamente de minorías étnicas y culturales; más claramente que en escritos anteriores, el "silencio" les es impuesto a homosexuales, a prostitutas, a perseguidos políticos, a exiliados, a la misma muerte. En resumen: a todo lo que representa objeto de rechazo o de temor.

El fin de este trabajo es delimitar cuáles son estas voces silenciadas, cómo configuran el texto en que aparecen representando fuerzas "ocultas y siniestras". Su presencia, comparable a la de un Anticristo, exige una movilización total, una agresividad social "acumulada" capaz de borrar

al "adversario" (Marcuse, 1953).

Los "adversarios" goytisolianos habitan todos los márgenes y transgreden todas las normas: la norma del sexo heterodoxo, la norma del sexo "legal", de la salud, de la observación de códigos, de la inmovilidad social, del sometimiento al poder. Ellos deben ser encarcelados, arrinconados y exterminados, y los medios para lograrlo se centralizan en la peste, la radiación y el fuego.

Lo dicho presupone una ideología expresa en el texto, texto que se apoya además en códigos icónicos que refuerzan el sentido último (el cuadro de la muerte que toma "vida" en la primera escena cuelga de la pared en la habitación de la clínica y en la realidad pertenece al pintor belga Felicien Rops).<sup>1</sup>

En cuanto al código ideológico, si éste tiene el nivel de inserción propio de la estructura polifónica, en esta obra de Juan Goytisolo el principio se cumple en todo su rigor y toda su fuerza ya que confiere a la palabra potencialidades considerables de significación ideológica (Bajtín, 1979).

## 1. LAS VOCES SILENCIADAS

El silencio inunda los espacios narrativos del texto. Está en la casa de la Doña en la que se clausuran los antros de dicha después de la aparición de la figura que porta "negro sombrero de alas anchas, faz velada, capa de velos de mortaja, extremidades filiformes y zuecos lentos, macizos" y que:

(...) os miraba? fijaba la vista codiciosa especialmente en alguna? cómo diablos saberlo, las greñas lo cubrían todo, pero se adivinaba detrás el fulgor e incandescencia de unos ojos y su pupila escrutadora y voraz, ducha en el arte de vislumbrar por entre la maraña de los velos los componentes de la escena y sus actores congelados, ningún hábito de respiración, os lo juro, sino silencio, puro silencio" (11)

<sup>1</sup> El dato fue rastreado por M. Ruiz Lagos. "Pájaros en vuelo a Simorg. Transferencias y metamorfosis textual en Juan Goytisolo" (en AAVV, 1988): "Esta 'plaga final del milenio', esta 'aparecida', adefesio o espantapájaro, ejecutadora, entre otros, del castigo del Sida se apoya, sin duda en la transferencia icónica del lienzo de Felicien Rops, 'La mort que sème la zizanie'".

El silencio está en el balneario "cuyo público éramos nosotras mismas, reiteración de soliloquios y letanías, historias y más historias destinadas a tener en jaque al silencio (...)" (20). Está en la biblioteca que es un panteón (113) o una pecera (128), en la que aparece "otra vez el silencio, denso, persistente, compacto (...)", (109). Está en la clínica: "el silencio! ¿por qué este silencio? (eres tú quien ha hablado, transformando la pregunta en una especie de grito?)", (89). El silencio se vuelve un alarido incomprensible en el estadio donde "el aullido de bestia degollada (...) rompe el silencio" (85).

Una segunda manera del silencio es la clausura (son clausurados la cámara negra y los antros de dicha) y, aún más notablemente, la censura que se ejercita fundamentalmente en la biblioteca.

Tambiéanse reproducen escenas de la época fascista donde "páginas y más páginas de letra menuda condenadas por el celo salvador del capellán y de doña Urraca" eran incineradas (67):

(...) los fragmentos que buscas y han motivado tu largo y agotador viaje al otro extremo del continente incluyen numerosos fragmentos tachados, páginas arrancadas de cuajo en un santo arrebatado de violencia, hojas cuidadosamente despojadas de toda idea molesta mediante la realización oportuna de cortes selectos con tijeras, navajas y guillotinas, borrones y manchas de tinta oscurecen la comprensión de pasajes esenciales (...)  
(110)

Pero hay más: la persecución también busca silenciar voces: se vigila y persigue a los habitantes del balneario que están envueltos en falsedades (inmovilidad sospechosa de las hortensias, espacio configurado por telones y bambalinas, perenne atardecer cuya ficción coloreaba(...) el decorado yermo de la terraza, el sol de cartón, el bosque fingido, el sol disimulado por el decorador, el astro mendaz y fijo, la ilusión esplendorosa del atardecer, la ficción de un jardín de reposo, los muros de cartón piedra, el sol postizo en las nubes orondo como una naranja, la apócrifa quietud del crepúsculo, el mar inmóvil, irreal, figurado.<sup>2</sup> Y más explícitamente todo un párrafo que dice:

<sup>2</sup> Los ejemplos son tomados de las pp.22,33,35,21,20,63,69, entre otros posibles.

(...) no, no estábamos en la terraza de un hotel. Las puertas y ventanas que comunicaban en apariencia con los salones y comedores habían sido pintadas con astucia para mantenernos ilusionadas, todo era decorado y cartón, el sol rotundo y bermejo, las nubes rosadas del atardecer, los macetones de hortensias, las meridianas (...)" (21)

Aislados, presumiblemente contagiados, engañados, inmovilizados hasta el momento del castigo, los "adversarios" sociales son objeto de delación y cerco.

Las persecuciones se deslizan a través del tiempo y hay que indicar la sangre limpia tanto de linaje como de Sida, los milicianos someten a los pasantes a un "rudo y humillante cacheo" y se persigue a los homosexuales del siglo XX y a los iluminados del siglo XVI, Inquisición y Fidel Castro, franquismo y milicias republicanas hostigan al Otro, al diferente y logran silenciar sus voces.

### 1.1. LA ASAMBLEA DE LOS PÁJAROS

Principio y fin del texto, los pájaros-pájaras se trasmutan; las pertenecientes al gremio de la Doña, las primeras amenazadas por la imagen absurda de las dos sílabas y la que no se nombra, son luego los pájaros/as que apresados en los grandes ficus, magnolios y flamboyanes están condenados a desaparecer como pertenecientes a una especie extinguida "hasta ser apriscadas al llegar a nuestro punto de destino en malolientes barracones entre órdenes, gritos, silbidos, perros, vigas, alambradas"(30).

Clara referencia a la persecución histórica a los homosexuales cubanos, juega con el término ambivalente en el Caribe y transforma a Fidel en una marquesa que observa el ballet de las aves (?) "envuelta en el humo de su cigarro".

Ebrios de amor, prostituidos, vejados, marginados, condenados, los "pájaros" ayer personajes femeninos rodeando a la Doña en su alhama pero también frecuentadores de la cámara oscura, mezclan sus voces: gorjeos, zureos a veces amalgamados en el silencio.

Pero hay más: los pájaros/as conducidos al Estadio cifran su empeño en la identificación perfecta con el modelo, "esaavecilla sutil, solitaria y extática que alegoriza el alma sufi en grabados y miniaturas persas..." (98). El modelo es el pájaro de la alegoría del *Mantiq al-tair* o *Lenguaje de los pájaros* del persa del siglo XII, Attar, en la que los

pájaros vuelan en busca de su Rey o Simurg.<sup>3</sup> Y así dice el texto de Goytisolo:

(...) habíamos renacido ligeras y esbeltas y, en grupos de treinta como en el conocido texto persa, nos preveníamos para el arduo e incitante viaje, el sobrevuelo de los siete valles escarpados y ásperos hasta la cima solitaria donde reina S., el pájaro etéreo, incoloro y extático (169).

## 1.2. EL PÁJARO SOLITARIO

He aquí el nudo de la madeja textual, el punto donde se encuentran las adoradoras de la noche oscura, los "pájaros" cubanos, la poesía sufí y su silenciada influencia y el tratado del pájaro solitario, tratado desaparecido (presuntamente "tragado") de San Juan en el que se describen los pajarillos que carecen de color ("La quinta [propiedad] es que no es de un determinado color"- Glosas a las canciones 14 y 15). Y en el texto de Goytisolo se lee:

contrastando con la abundancia de copetes y abaniqueo de flabelos que me rodeaba, mi sobriedad, adustez y tonos apagados eran los del pajarillo descrito en el *Tratado* (168).

tratado que, como se dijo, es un texto perdido, silenciado, "tragado". De acuerdo a la tradición recogida por el prologuista a la edición de la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC) de las obras completas de San Juan de las Cruz, el Santo, antes de ser preso por los calzados y llevado a la cárcel, rasga y traga manuscritos en su casita de la Encarnación. Juan Goytisolo retoma esta idea y decide que uno de los textos tragados (en algún momento contradice esto y habla de "rasgado") es justamente el desaparecido *Tratado de las propiedades del pájaro solitario* del que se

<sup>3</sup> A continuación del párrafo citado aparece el siguiente texto: "(...) emprende el vuelo sin dejar de estar inmóvil, viaja sin cubrir la menor distancia, se aproxima y no recorre espacio alguno, todos los colores dimanan de él pero carece de color, anida en Oriente sin que su lugar en Occidente quede vacuo, las ciencias proceden de su encantamiento y los instrumentos musicales más perfectos de su eco y sus resonancias, se alimenta de fuego y quienquiera que prenda una pluma de sus alas en su costado derecho saldrá indemne de las llamas, la brisa natural brota de su aliento y por ello el amante le revela los misterios del corazón y sus pensamientos más íntimos y secretos (...)" (169).

tienen noticias fidedignas. El silencio es impuesto a San Juan y San Juan también se lo impone a sí mismo "tragando" sus escritos.

Así los silencios son como ecos de otros silencios. Al silenciado poeta místico, a la aun más silenciada convergencia de su poesía con la mística sufi -recibida por el narrador en la confinación del sanatorio a través del joven profesor de árabe Ben Sida (nombre de un poeta de la época clásica) cuya voz también resulta silenciada-, corresponde el silenciamiento del ¿narrador?, ¿estudioso? ¿del balneario/casa de reposo/sanatorio? quien resulta también silenciado por sus ¿guardianes? en confusos episodios donde hay una caída, tal vez provocada, que a su vez origina la internación que resulta -como se verá- equivalente a la del propio San Juan. Pero al mismo tiempo el ¿narrador? se identifica con el señor mayor, resultando el "joven" señor mayor que también es silenciado.

Todas las voces diferentes, todas las que tienen algo distinto o peligroso que decir, se acallan. Los que juzgan, los que imponen el silencio a las voces de los Otros, son frailes dogmáticos, son burócratas encargados de la censura, son carceleros enmascarados con guardapolvos blancos. Son también milicianos, son parientes reaccionarios y oscurantistas, son tiranos, son científicos perversos que logran una bomba que diezma la población sin atentar " a los principios sagrados de la propiedad".

La persecución ya vista incluye a la enfermedad. La radioactividad/Sida alcanza a las habitantes de la alhama, a esos personajes proteicos que serán también, y finalmente, los pájaros en vuelo. La delación es un paso más dentro de los estímulos persecutorios: "Aquí vive una enferma", "La del quinto tiene fiebre y vomita" (26). Ellas son perseguidas por seres que llevan guantes de goma o mascarillas para prevenirse del contagio. Pueden enjaularlas, exhibirlas, aislarlas, aniquilarlas con pesticidas. Los altavoces propagan normas de higiene y medidas preventivas (prohibiciones rigurosas, órdenes para evitar la contaminación, referencias "ominosas a la epidemia, isótopos radioactivos, yodo 131, saturación tiroidal, rayos gamma (...)") (21). La enfermera sirve por un agujero de la escafandra a la Seminarista quien, "visión de esperpento, demacrada, bubosa, toda uñas y pelo, arañaba furiosamente a las paredes de su burbuja, quería salir y apestar el aire que

respirábamos" (34), aire por otra parte ya contaminado por dosis mortales de celsio, yodo, rutenio y estroncio (41).

La peste conlleva el horror y los transeúntes "se alejaban velozmente con el odio y el temor pintado en las caras" (146).

Por otra parte, la plaga está unida "al contacto asiduo de libros y materiales nocivos" que obliga a adoptar medidas profilácticas "para prevenir el posible contagio". Puede ser que algún paciente solo desee "simplemente desintoxicarse de sus venenosas lecturas" porque los tests sanguíneos y las lecturas pueden estar en el mismo plano de sospecha (69) y no solamente el hecho de haber estado expuestos a la irradiación, a los "isótopos y cuerpos volátiles que cubrían la zona y al parecer la contaminaban (...)" ya que "su contagiosidad era asimismo física o, como se había creído hasta entonces solamente espiritual?" (89). Dice Ben Sida "la región entera ha sido evacuada (...) temía si no me escondía, me obligarán a subir a los camiones y me llevarán con los demás al estadio" (89).

Aquí confluyen las persecuciones al Sida, a los homosexuales, a los enfermos de radiación y a los intelectuales "envenenados" por lecturas peligrosas.

## 2. LAS VOCES TRASMUTADAS

Aunque sea brevemente no se puede dejar de hacer referencia a este aspecto en *Las virtudes*. Goytisolo comienza esta transmutación en obras anteriores pero es en esta última en la que la lleva a insospechadas alturas. Así la Archimandrita de la alhama puede ser el Archimandrita del balneario o de la biblioteca; la Seminarista que se disgrega es también el Seminarista; el kirghis con pijama listado está en la biblioteca y en el balneario. La Archimandrita es quien posee una boquilla de ámbar que utilizará asimismo la dama angulosa del lugar de descanso; el señor mayor con sombrero de paja y el joven señor mayor también se transmutan, llegando a hacerlo la voz narradora: "...Eras él, como te inclinabas a veces a creer o se trataba de un desdoblamiento?" (109)

Varios personajes utilizan ropajes idénticos: capa pluvial, mitra, anillo, báculo (la Archimandrita, un prelado); maquillada como una máscara, cejas y pestañas estilizadas, rimmel, colorete, polvos de arroz, labios en forma de corazón agresivamente escarlatas... (una de las de la alhama, una embajadora española, una gallinácea); más aún: el traje de

organdí color lila con velos de encaje cubre a una de las apestadas y a una señora de derechas en los primeros momentos de la guerra. El personaje que sale a tomar unas bocanadas de aire después de la ¿bomba?, tiene idéntica actitud que el que lo hace durante las quemas de las iglesias, ambos para averiguar "el destino y las vicisitudes de la comunidad (las demás familias decentes), cuántas sobrevivían (...)" (a la bomba, a la guerra).

A veces las voces no tienen locutor preciso de la misma manera que resultan imprecisos el espacio y el tiempo. Un mismo decorado o un mismo elemento puede pertenecer a diferentes momentos y lugares. El invierno y el verano se entrecruzan y transfieren como el pasado y el presente, como sucede entre las "pájaras" y las viejas damas del jardín paterno.

### 3. LAS VOCES APROPIADAS

Bajtín ha aclarado en diversas oportunidades, que la influencia de la palabra del Otro en un autor determinado lleva al descubrimiento de la existencia "semi-oculta" de una palabra ajena en un nuevo contexto y que, en el nuevo contexto establece una relación no mecánica sino como de amalgama química.

Goytisolo es uno de los autores en lengua española donde la palabra del Otro se utiliza con mayor riqueza, con más amplio sentido, con un fin más nítido.

En el texto al que estamos haciendo referencia, Goytisolo se mueve en un espacio literario casi total ya que se encuentra con palabras habitadas por voces ajenas (Bajtín, 1965).

Una de las primeras voces de las que se apropia Goytisolo es la del sevillano Blanco White (1775-1841). Goytisolo sostiene en el prólogo a la Obra Inglesa del autor romántico que ambos tienen la misma actitud con respecto a España<sup>4</sup> y, que al hablar de Blanco, no ha dejado de hablar de sí. Disidente político, disidente religioso, casi herético, exiliado, Blanco deja su voz en *Las virtudes* de esta manera:

<sup>4</sup> Entre las obras referidas a Blanco White se recomiendan los capítulos correspondientes del siempre vigente libro de Vicente Llorens (1954), o su nueva versión (1979).



(...) como dice el autor de un librito del que nunca me separo (...) si los vivos fueran objeto de tal ensañamiento cómo debieran ser tratadas las obras de los muertos.

frases que son casi las utilizadas por el propio Blanco White en "Segundo viaje de un caballero irlandés en busca de religión".

Y se añade en el texto goytisoliano:

(...) no sabía usted que, como descubrió este tráfuga de diversas iglesias, cuya obra le cito, el expediente favorito de los ortodoxos o, con mayor exactitud, del núcleo de individuos que acaparan el poder ha consistido siempre en marcar a cada nuevo perturbador con la etiqueta de aquella herejía o secta previamente derrotadas (116).

La imbricación del texto es tal que hasta se podría volver sobre la primera idea de este trabajo, la de la voz silenciada, ya que la figura de Blanco White corresponde al mundo de la marginalidad y la disidencia.

Ruiz Lagos (1988) ve con nitidez la figura de Blanco detrás del Archimandrita (obispo cismático) que establecería un enlace (dadas sus trasmutaciones) entre un Santo Oficio hispánico aniquilador de las alegres pájaras emplumadas y del propio San Juan de la Cruz con los nuevos sistemas desintoxicadores del terror del Sida. En este sentido, el crítico va más lejos e identifica al fámulo que acompaña al Archimandrita de *Las virtudes* con un compañero de Blanco.

La segunda voz apropiada es la de Marcelino Menéndez y Pelayo (1880) quien refiriéndose a los alumbrados (y apropiándose a su vez de otras voces, por cierto), indica que cuando oraban y meditaban el resultado era "movimientos del sentido gruesos y sensibles", ardor en la cara, sudor y desmayos, dolor de corazón, sequedades y disgustos, y por fin y postre de todo, movimientos libidinosos, que aquellos infames llamaban "derretirse en amor de Dios" (...) (t. III, 163), mientras que en *Las virtudes* se habla de la Doña/Francisca, la Calancha del siguiente modo:

(...)pretendía que para poner el alma en quietud y derramar del corazón todo criado pensamiento debíase alcanzar el éxtasis férvido y cabal suspensión de los sentidos, aseguraba que no se barruntaba ni de lejos los tiránicos movimientos del cuerpo y se abandonaba con ese pretexto a una cáfila de libidinosidades y torpezas sin perder por ello un ápice de su inocencia, amiga de confesores ilusos y curas trotamundos vivía rodeada de una cohorte de ellos y les incitaba al dejamiento y

contemplación con tocamientos y roces hasta que se producían movimientos de los sentidos palpables y gruesos, enardecimiento, sudor, desmayos, derretimiento en el amor de Dios (...) (153).

La última voz apropiada que voy a considerar es la de San Juan de la Cruz. Ya se ha advertido cómo la clave del texto de Goytisolo pareciera arrancar de una reflexión sobre el perdido *Tratado del pájaro solitario*, lo que resta de él en las glosas 14 y 15 del Cántico y el texto persa equivalente. Alrededor de esto teje Goytisolo su propio texto con la poesía mística de San Juan. Considero que ha logrado un punto muy alto de identificación. Por una parte la que se advierte entre el ¿narrador? y el propio San Juan (prisión, rechazo, castigo) y por otra, la del texto de Goytisolo con el de San Juan y el de los poetas sufíes. En este sentido estamos ante un trabajo enmascarado de investigación dentro de la creación pura. Sin duda San Juan fue uno de los poetas más originales del siglo XVI y fue también uno de los más censurados y autocensurados. Es sabido que aunque rebatidas, las indicaciones sobre los papeles "tragados" son históricas. Luce Baralt (1988) llega más allá en el proceso de identificaciones y dice que "la incomodidad que un texto arriesgadamente erótico como el *Cántico espiritual* pudo producir en el siglo XVI bien puede equivaler a la que puede producir hoy un texto de sobretonos homosexuales y de reflexiones sobre el Sida como el de Goytisolo (...) La novela de Goytisolo nos obliga a revivir un hecho doloroso de la literatura hispánica: la conversión de Don Juan en un 'intocable'. El arte enigmático y complejísimo de Juan Goytisolo a veces ha hecho a su autor correr una suerte semejante a la de su figura tutelar (...)"

Las correspondencias con el *Cántico espiritual*, *La llama de amor viva* y *La noche oscura*, son muchas y de intensidad diversa. A poco de empezado el texto de Goytisolo (29) ya se infiltran términos y ritmos ("los árboles, setos y espesuras", paráfrasis de algunas imágenes del Cántico más explícitamente como "tortolicas al socio deseado"-*Cántico*, estrofa 33 por el man. de Jaén). Muchas son las menciones a la "noche oscura" (entre otras las que aparecen en 58,72 y 84). El segundo verso de la estrofa 21 "en las frescas mañanas escogidas" aparece en el final del capítulo II de *Las virtudes*. En este mismo texto (79) se insertan, levemente modificados, versos de la tercera estrofa de *La llama* (San Juan: "Oh, lámparas de fuego,/ en cuyos resplandores/

las profundas cavernas del sentido/ que estaba oscuro y ciego, (...)" ; Goytisolo: "(...)a las profundas cavernas del sentido, que estaba oscuro y ciego, irrumpían con lámparas de fuego un grupo de Calzados (...)".

Avanzado el texto (95) se reproduce la primera estrofa de la *Subida al monte Carmelo* ("En una noche oscura/ con ansias, en amores inflamada,/ ¡oh dichosa ventura!./salí sin ser notada./estando ya mi casa sosegada") y más adelante (96) Goytisolo acumula, por una parte, detalles de la vida en prisión de San Juan basados en el prólogo de Crisógono de Jesús tal como se vio y por otra, juega con elementos de los poemas mayores entremezclados (regalada espesura de la interior bodega, cauterios suaves, adobado vino, emisiones de bálsamo divino, quedéme y olvidéme, entre otros) o una breve cita a *La llama* (150).

Apropiaciones incorporadas al texto son por ejemplo las que aparecen en (157): "(...) cada encuentro fortuito por bosques y espesuras sin otra ley y oficio que aquel amor trocado en ejercicio, cada visita al reino de tinieblas que apaga los enojos con llama que consume y no da pena (...)" , que corresponden a versos de las estrofas 4,19 y 39 del *Cántico*.

Las trasvasaciones van en aumento hasta llegar a la última página donde el texto de San Juan aparece en estado "puro". El narrador informa que sólo tuvo tiempo de copiar aprisa sus versos

en soledad vivía  
y en soledad ha puesto ya su nido  
y en soledad la guía  
a solas su querido  
también en soledad de amor herido

antes de volar con las demás aves y cerrar definitivamente las páginas del libro ya compuesto" (170).

La estrofa transcrita es la 35 del *Cántico* y, tal como se sabe, no cierra el poema de San Juan pero sí el texto de Goytisolo.

Antes de terminar esta aproximación a un texto inagotable como es *Las virtudes del pájaro solitario* quisiera exponer, aunque sea muy brevemente, la otra voz que entrecruza Goytisolo y que es la de los poetas sufíes.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> En artículos periodísticos aparecidos entre 1986 y 1988 (*El país semanal*, 28/2/88 y *Diario 16*, 9/11/86) Goytisolo habla de los poetas sufíes y también indica que

A partir del capítulo IV las citas de Ibn al Farid son cada vez más numerosas y de alguna manera cotejadas con el texto del místico español. Algunos ejemplos: "bebimos en recuerdo del Amado un vino que nos embriagó antes de la creación de la viña!, mi espíritu se extravió en él de tal suerte que, sin penetración de un cuerpo en otro, se fundieron los dos íntimamente!" (121). Y la explicitación de ambas místicas:

(...) mas el jugo de la granada con el que el especialista en mística comparada ha pergeñado el poema resulta en esta ocasión demasiado perceptible y el prior descubre escandalizado las conexiones ocultas del preso con los nefandos alumbrados islámicos, qué acepción atribuir a los versos copiados por Ben Sida, toma puro este vino o mézclalo si no con la saliva del Amado, cualquier otra, mixtura sería profanarlo?, las estaciones de la noche oscura no llevan acaso a los goces y derretimientos por los que los adeptos del suave cauterio alimentan las llamas del quemadero entre los rugidos y los vítores del estadio? (122)

El mismo mecanismo de apropiación y trasvasación se opera en la página 151 y la cita, extensa, resulta imprescindible:

(...) había procurado el autor del Cántico disfrazar su inflamación, éxtasis y arrebatos con un cendal teológico y comentarios apaciguadores y mansos destinados a eludir el anatema del Santo Oficio y encarnizamiento obtuso de los Calzados?, o trataba quizá de adensar y profundizar al extremo el enigma de sus versos ciñéndolos en un halo de ambigüedad y misterio imposible de traspasar?, qué correlación trazar en efecto entre la interior bodega de mi Amado bebí y las glosas que en vez de aclarar su sentido conforme a una intepretación ortodoxa lo envuelven en una compleja red hermenéutica redundante y contradictoria?, el toque de centella, el adobado vino, emisiones de bálsamo divino explicados por el reformador, no remiten acaso a un universo de irremediable imprecisión de lenguaje en el que cada vocablo asume una aleatoria pluralidad de aceptaciones?

---

los antecedentes de "la ambigüedad y la polivalencia del lenguaje (así como) las incongruencias verbales(y) los versos descoyuntados(...) cuentan con numerosos precedentes en el campo de la mística sufí. Los lectores de Ibn Al-Farid(...) estamos familiarizados con este rechazo a una clave única y propensión a multiplicar y enriquecer los sentidos de un poema mediante el influjo de interpretaciones a menudo arbitrarias y opuestas (...)"

**Ben Sida lleva consigo el códice del *Elogio al vino* y apunta con el dedo al sibilino verso de Ibn al Farid diversamente parafraseado por sus expositores, uno dice que el vino cifraría no hay más que Dios y la saliva de Mohamed profeta de Dios, otro que si mezclas la existencia verdadera (vino) con formas de cosas perecederas, no debes apartarte de Quien amas pues su savia (saliva) emana directamente de aquella (...) (151)**

**Más adelante se añade:**

**(...) sobre los brazos que más quiero, repetía en mis adentros los versos del sufi maestro de Ben Sida, el corazón dice que eres tú mi ruina, sea mi alma tu redención, ya lo sepas o no! y, rotas las telas de tan dulce encuentro, regresábamos a nuestras guaridas aterrorizadas (...) (157)**

Por supuesto que las voces apropiadas no se agotan con estos ejemplos, basta para comprobarlo la lista de Reconocimientos que, como en otras obras, pone Goytisolo al final del libro, no obstante doy por supuesto que las vistas son las más relevantes.

Las voces que aquí he citado representan admiración (hacia Blanco White), utilización de fuentes históricas para la ejemplificación de un hecho (Menéndez y Pelayo) e identificación o íntima unión (San Juan de la Cruz).

Al mismo tiempo, es una toma de posición ante la vida y la literatura, una afirmación ideológica ante la libertad y en contra de la censura y la incomprensión, una inquietante oscilación entre lo posible y lo real, entre la historia y la metahistoria, entre la tradición y la erudición, entre la creación y la crítica.

En este último punto es insoslayable la lectura del fragmento de la página 59 donde Goytisolo enfrenta dos maneras de leer el texto de San Juan (también su texto por cierto). Por una, la manera clásicamente académica de crítica filológica: buscar significaciones literales, esclarecer presuntos dislates, enderezar la sintaxis, "estructurar, disponer, acotar, reducir", inmovilizar las fluctuaciones, reproducir "el acendrado esplendor del incendio místico" mediante glosas, notas, fichas, apostillas, "exégesis filtradoras, páginas y páginas de prosa redundante y amazacotada". Por otra "anegarse de una vez en la infinitud del poema, aceptar la impenetrabilidad de sus misterios y opacidades, liberar tu propio lenguaje de grillos racionales, abandonarlo al campo magnético

de sus mutaciones secretas, favorecer la onda de su expansión, admitir la pluralidad y simultaneidad de sentidos, depurar la incandescencia verbal, la llama y dulce cauterio de su amor vivo". Y concluye:

pasajes y pasajes de belleza enigmática, incoherencia reveladora de la ebriedad y consumación gozosa del alma, entronque esotérico con la cábala y experiencia sufi, audaz apropiación del Otro en el verso Amada en el Amado transformada.

Voces apropiadas, voces silenciadas constituyen este texto polimorfo y cuajado de trasvasaciones constantes, voces que provienen casi exclusivamente de zonas marginales tanto de la sociedad como de la literatura españolas.

MARÍA DEL CARMEN PORRÚA

Universidad de Buenos Aires  
Conicet

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. 1988. *Escritos sobre Juan Goytisolo*. Almería, Inst. de Estudios Almerienses.
- BAJTN, M. 1965. *Théorie de la Litterature*. Paris, Du Seuil.
- . 1977. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- BLANCO WHITTE, J.M. 1972. *Obra inglesa*, ed. de J. Goytisolo, 2da. ed., 1974, Barcelona. Seix Barral.
- LÓPEZ BARALT, LUCE. 1988. "Inesperado encuentro". *Quimera* 73. Madrid.
- FOUCAULT, M. 1975. *Surveiller et punir*. Paris. Gallimard.
- LLORENS, VICENTE. 1954. *Liberales y románticos*. México, el Colegio de México.
- . 1979. *El romanticismo español*. Madrid, Castalia.
- MARCUSE, H. 1953. *Eros and civilization. A philosophical inquiry into Freud*. Boston, Beacon Press. (Ed. esp. Barcelona, Seix Barral, 1968).

**MENÉNDEZ Y PELAYO, M. 1880, *Historia de los herodoxos españoles* (ed. de 1945, Buenos Aires, Perlado).**

**SAN JUAN DE LA CRUZ. 1955. *Obras*. (Crisógono de Jesús, Lucinio del SS. Sacramento y Matías del Niño Jesús eds., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos).**

**TODOROV, T. 1987. *La conquista de América. La cuestión del Otro*. México. Siglo XXI.**





## EL CASO CLÍNICO: NARRACIÓN, MORAL Y ENFERMEDAD<sup>1</sup>

En el marco de la clasificación y normalización social realizada por el pensamiento positivista de fines del siglo XIX la identificación ejemplarizadora de los individuos que no podían adaptarse al proyecto hegemónico se plasmó en una estrategia discursiva predominante en el sistema literario argentino: el CASO clínico.<sup>2</sup> Hay casos de "neurosis célebres", casos de "irresponsables", de personas y de personajes "sin rumbo" o que llevan las enfermedades "en la sangre". Casos todos que, a partir de identificar lo patológico, señalar lo curioso o puntualizar lo interesante de un individuo, construyen una historia de su vida, entendida como historia de una patología, historia que otorga un orden, una organización coherente con la visión del médico-escritor al desorden de los signos patológicos.

Narrar un "caso" es, ante todo, realizar una operación de selección y de diferenciación en el conjunto de los "casos" posibles y en el conjunto de los hechos. Una selección y diferenciación de la realidad. ¿Qué hechos, qué elementos de la realidad, pueden ser considerados

<sup>1</sup> Este trabajo es sólo el avance de una investigación sobre el cientificismo en la literatura argentina del siglo XIX.

<sup>2</sup> Entendemos por caso clínico un tipo de narración que sigue un modelo establecido desde el nacimiento de la clínica. El paciente es identificado por alguna abreviatura, se consigna su edad, origen y, de acuerdo con las teorías frenopáticas del siglo XIX, su temperamento. Inmediatamente después se informa la historia de la enfermedad actual, la historia clínica anterior, los exámenes y estudios realizados, sus resultados y, por último, el tratamiento prescripto. Se evita la primera persona testimonial del médico que intervino en el tratamiento y se adopta, en cambio, una tercera persona narrativa que sustenta la autoridad de la narración construida. (Cfr. Foucault, 1963).

ejemplares como para ser incluidos en un caso? ¿Ejemplares de acuerdo con qué criterios de normalidad/anormalidad? ¿Qué orden legitima la operación diferenciadora, clasificadora, normalizadora implícita en él? ¿Qué relación existe entre la búsqueda de una homogeneidad social y la estrategia narrativa del caso? Y, por último, ¿qué principios de construcción narrativa organizan un CASO? En la búsqueda de algunas respuestas posibles a estas cuestiones, hemos interrogado un conjunto de textos muy heterogéneos desde el punto de vista de las tipologías pero que intentan resolver el problema de la incorporación de los "otros" al proyecto de nación a través de la ecuación normal/anormal, matriz ideológica del "caso" como unidad de narrativización de la realidad. Hemos trabajado con casos clínicos, como los que constan en *Apuntes clínicos de traumatismo cerebral* de José María Ramos Mejía; jurídico-criminales, como *Un caso de simulación de locura (Informe médico legal)* de Manuel T. Podestá; históricos, como *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*; médico-sociales como "Un caso de hermafroditismo" y aun casos ficcionales-literarios, como "el hombre de los imanes" en *Irresponsable*. Estos ejemplos no implican una clasificación propia de la tipología textual sino apenas una muestra de la diversidad de textos, enfoques y problemas unificados por una misma estrategia narrativa.

En uno y otro "caso" observamos una matriz narrativa que se propone como una interpretación de lo patológico, de lo anormal, del desvío. Como una forma de organizar en un relato coherente la dispersión de los rasgos patológicos individuales y sociales<sup>3</sup>, de construir mecanismos de normalización social. Oscar Terán (1983, 32) ha señalado en la novela naturalista los textos criminológicos y los discursos psiquiátricos, la "emergencia de mecanismos institucionales destinados a la constitución de sujetos normalizados" que pudiesen incorporarse a la nación que el grupo ilustrado estaba delineando.<sup>4</sup> La construcción de

<sup>3</sup> Cfr. "Narrative becomes a PROBLEM only when we wish to give to REAL events the FORM of story . It is because real events do not offer themselves as stories that their narrativization is so difficult" (Hayden White, 1981, 2).

<sup>4</sup> "Si la nación hubiera sido un objeto preexistente inscripto en un destino anterior, se explicaría mal ese trabajo obstinado en el que la novela naturalista, los textos criminológicos y los discursos psiquiátricos revelan la emergencia de mecanismos institucionales destinados a la constitución de sujetos normalizados [...] Precisamente

"casos", creemos, es uno de esos mecanismos que contribuyeron a la normalización de la heterogeneidad social que el grupo dirigente visualizaba como un obstáculo para la construcción de la nación, puesto que la incorporación aluvional de la población inmigrante dificultaba la consolidación del "crisol de razas" proyectado. La narrativización de las vidas de los individuos incapaces de adecuarse al proyecto político hegemónico se constituyó como una de las estrategias de la élite dirigente para la normalización de los individuos, su diferenciación y clasificación. El "hombre de los imanes", por ejemplo, es uno de los individuos excluidos del país en construcción: "La sociedad estaba lejos. Era un país del que había emigrado para no volver" (Podestá, 1889).

Era un "irresponsable", un "enfermo moral" incapaz de adaptarse a los cambios de la sociedad nueva:

En esta sociedad nueva, cosmopolita, que lo va improvisando todo, que se desarrolla con la rapidez vertiginosa y que no se preocupa de lo que el hombre es, sino de lo que vale, *yo me he cerrado las puertas*, aquí donde a nadie se niega la entrada...

(Podestá, 1889, 87)

La narrativización de la historia clínica de estos individuos excluidos de la sociedad es la matriz constitutiva del caso como unidad narrativa. Tres actos narrativos, implícitos o explícitos, constituyen un caso clínico: *a)* el de un individuo -paciente- que, en situación de entrevista narra su historia de vida a un observador; *b)* el de un observador-escritor, a partir de la historia de vida narrada, construye y registra la historia patológica; *c)* el de un observador-escritor, que puede coincidir o no con el anterior- que narra la evolución de la historia patológica desde la entrevista inicial hasta el momento de la divulgación del caso.

Algunos casos clínicos incorporados por José María Ramos Mejía como elementos probatorios de su tesis para el doctorado *Apuntes*

---

porque se trató de una invención, la nación no se dedujo de un modo de producción, sino que requirió de la síntesis empírica de acontecimientos heterogéneos y azarosos, es decir, históricos, que pusieron en juego también una serie compleja de mecanismos de disciplina pero también de clasificación del mundo social" (Oscar Terán, 1986, 32-33).

*clínicos sobre el traumatismo cerebral*, presentada en la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Buenos Aires en 1879, son ejemplos paradigmáticos del caso clínico tradicional. Así el caso apuntado como "Observación IX" en el capítulo "Accidentes secundarios" puede ser considerado un caso clínico tipo:<sup>5</sup> consignados los datos del enfermo, una voz impersonal, no identificada, construye una historia clínica del paciente a partir de una historia de vida que el paciente o alguno de sus allegados construyó en la situación de entrevista médico-paciente, y, por último, construye un discurso narrativo que interpreta, explica, justifica la narración anterior. El caso deviene así una narración doblemente mediatizada de la realidad: es la narración del observador médico que interpreta lo interesante, curioso, único de entre los rasgos patológicos de una narración clínica que él mismo ha construido a partir de otra narración, la narración autobiográfica de un paciente que sólo narró lo interesante, curioso, único de entre los rasgos de su vida.

Por una parte, no pueden obviarse las condiciones y restricciones a que es sometida una narración autobiográfica producida en situación de entrevista: lo dicho, lo que está por decirse, lo que se omite, está relacionado con la presencia de un interlocutor que por su rol social, su especialidad médica y sus características como alocutario, pauta los rasgos que integrarán la autobiografía del hablante. Por otra parte, tampoco puede obviarse la operación de recorte, omisión, selección y

<sup>5</sup> "Emilio Martromondi, italiano de 24 años de edad, jardinero, de temperamento linfático. Ha gozado siempre de una salud completa. No tiene antecedentes hereditarios. Hacen tres o cuatro meses, que fue atacado de una fuerte cefalalja limitada unas veces a la región frontal y otras generalizándose a toda la cabeza. Algunos días después principió a sufrir de la vista, notando que esta iba gradualmente en disminución, hasta que habiéndola casi perdido consultó un médico que le recetó agua sedativa y algunos purgantes. Estando un día en la cama y al quererse levantar, notó que el lado izquierdo de su cuerpo le obedecía con trabajo (había una parécia). Entonces se hizo conducir al Hospital, en donde entró el día 8 de junio de 1878 y ocupó una cama en la sala de clínica médica. Su inteligencia no presentaba alteraciones de ningún género. El pulso un poco acelerado, 98 pulsaciones, la temperatura de 39 grados. En el costado izquierdo insensibilidad completa. Al día siguiente tuvo contusiones ligeras que desaparecieron en pocos minutos. En los días sub-siguientes la temperatura osciló entre 38 y 39 grados; los síntomas de depresión se fueron acentuando hasta que el enfermo cayó en un coma completo, muriendo a los doce días de su entrada." (89-90).

alteración del discurso del paciente que permite al médico construir una historia clínica a partir de una historia de vida:

N.N. argentino, de 34 años de edad, constitución robusta, temperamento sanguíneo, sin antecedentes patológicos hereditarios, alcohólico y sifilítico: Refiere que el 12 de abril concibió el proyecto de suicidarse valiéndose para ello de un revólver (...) *El enfermo nos ha referido* en su convalecencia que, en el momento de descargar el arma, un movimiento brusco e intempestivo le ha hecho arrojar a lo lejos el revólver y al mismo tiempo, ha visto caer un gran número de hojas del ombú bajo el cual se encontraba; *un dato importante desde el punto de vista médico-legal*, es el siguiente: *Cuenta el enfermo* que en aquel momento tan supremo para él, después de haberse herido y durante el tiempo que permanecía acostado boca abajo, ninguna idea sería preocupaba su espíritu, y que al contrario, tuvo muchas veces deseos de reírse...(70-71, el subrayado es nuestro).

En el caso clínico transcrito se pone en evidencia espectacularmente la condición de narración referida, de realidad mediatizada inherente a la narración médica. Suzanne Poirier y Daniel Brauner han señalado que la medicina "is and always has been a profession that relies heavily on narrative" (1988, 5). El enfermo refiere, narra y a partir de su discurso el médico selecciona, recorta, privilegia: "un dato importante desde el punto de vista médico-legal. A partir de este dato construye otra narración que interpreta, explica y, en última instancia, moraliza la patología.

Consideremos, por ejemplo, "Un caso de hermafroditismo" publicado por Manuel T. Podestá en los *Anales del Círculo Médico Argentino* en 1886.<sup>6</sup> Un narrador médico enmarca el caso clínico con una exposición preliminar sobre los antecedentes bibliográficos sobre el hermafroditismo, no sin antes consignar que:

Figuran en los tratados de medicina legal [...] algunas *observaciones curiosas* de hermafroditismo; pero *ninguna* en nuestro concepto, *tan interesante como la que nos permitimos ofrecer hoy al lector* (43).

A partir de esta primera diferenciación de la "observación curiosa" que se "ofrece hoy al lector" de entre la multiplicidad de los casos

<sup>6</sup>*Anales del Círculo Médico Argentino*, (Febrero 1887) X, 2, 43-51.

posibles, se presenta la historia de una enferma en tanto historia de lo ocurrido en la situación de entrevista entre la paciente y el médico narrador y la historia de vida que a partir de esta entrevista el equipo médico se considera en condiciones de interpretar. Después del deíctico: "He aquí su historia" (44) el lector, competente en la lectura de informes médicos,<sup>7</sup> esperaría en primer lugar los datos personales del enfermo y, en segundo lugar, la narración de la patología, es decir, la historia clínica. Los datos de la paciente, en cambio, se consignan tal como en el informe tradicional pero desplazados por la teatralización inicial de la entrevista: "Presentóse una mañana al consultorio en el Hospital Italiano, la mujer enferma María... de 34 años de edad, italiana, temperamento sanguíneo, constitución fuerte, estatura mediana" (44). Y la narración de la patología es diferida por la narración de la situación de entrevista que se constituye a lo largo del artículo como el núcleo generador de la narración médica: se reproduce parcialmente el diálogo mantenido con la enferma dentro de un marco de acotaciones interpretativas de los observadores médicos no sobre la patología sino sobre los aspectos contextuales de la entrevista.<sup>8</sup> Al semar de lo curioso, mencionado desde el inicio de la exposición médica, se une luego el del misterio que induce a un tipo de observación que se liga más al estudio de un personaje ficticio que al de un caso clínico:

Cerramos las puertas, dimos orden al enfermero de servicio para que impidiese la entrada y *nos preparamos más que a observar a una enferma a descifrar uno de estos tantos enigmas* que encuentra el médico a cada paso (46).

La gradación ascendente de la narración va guiando al lector no tanto hacia la observación de un paciente sino hacia el desciframiento del enigma propuesto. El efecto de suspenso producido por el lapso narrativo que media entre la anticipación "He aquí su historia" (44) y el comienzo de la descripción clínica de la patología "Era un caso de

<sup>7</sup> Es evidente que médicos y estudiantes de medicina constituirían la mayor parte del público lector de los *Anales del Círculo Médico Argentino*.

<sup>8</sup> "Al preguntarle si era casada para anotarlo en el libro de registro, la enferma inclinó la cabeza y toda confusa nos contestó afirmativamente, agregando que hacía varios años pero que no había tenido familia. Al referirnos estos casos, lo hacía con cierto aire de desconfianza y como si nuestras preguntas le hicieran el efecto de una curiosidad imprudente" (44).

hermafroditismo típico" (46), aporta elementos para la lectura ficcional del texto<sup>9</sup> puesto que en ese lapso se "suspende" la curiosidad científica propuesta por el párrafo introductorio y se incorporan elementos semiológicos sobre el personaje en un marco de teatralidad:

Escuchábamos atentamente la relación de la enferma cuando de improviso, nos dice, poniéndose de pie -deme la receta doctor, yo quiero irme (45).

Por otra parte, María N. reúne los dos atributos caracterizadores del personaje naturalista: la enfermedad y la ignorancia. "Ser anómalo" (48), convive en un "tálamo monstruoso" (44), su deseo de ser mujer "ha quedado pervertido por su ignorancia y por la desviación que ha sufrido todo su organismo moral" (49). La historia avanza a través de su caracterización que excede, por cierto, la norma de uso en los informes médicos, y organiza la intriga mediante la precisa dosificación de los caracteres que se le atribuyen. Las aseveraciones "Era un caso de hermafroditismo típico" (46) y "No había duda; se trataba de un caso típico de hermafroditismo masculino" (47) encierran los escasos ocho párrafos tipográficos que siguiendo el modelo del informe tradicional describen el caso patológico. El resto de la narración imprime al retrato detalles de psicología social que actúan como indicios de la modificación intencional a que es sometido el referente para ser incorporado como personaje del mundo ficcional.

El caso presentado no es, entonces, el caso de patología clínica sino el caso de patología social. La narración organiza, a través de la entrevista médica, los datos de vida de la paciente que pueden ser justificativos de su situación matrimonial, no de su enfermedad. Lo "curioso" no parece ser el caso de hermafroditismo sino el caso de una mujer, italiana, cuyo matrimonio no se adecua a la norma vigente. Un ser anómalo.

Los casos apuntados por Ramos Mejía como ilustración de las "pequeñas neurosis" en *Las neurosis de los hombres célebres*, desplazan

<sup>9</sup> Obsérvese la gradación narrativa del siguiente párrafo: "Colocamos a la enferma en una posición adecuada y al levantar los vestidos con el propósito de investigar el estado de los órganos genitales, asiento de todos sus padecimientos, tuvimos que vencer nuevas resistencias, súplicas y protestas, por último, la enferma misma los puso al descubierto [...] Era un caso de hermafroditismo típico" (46).

posibles, se presenta la historia de una enferma en tanto historia de lo ocurrido en la situación de entrevista entre la paciente y el médico narrador y la historia de vida que a partir de esta entrevista el equipo médico se considera en condiciones de interpretar. Después del deíctico: "He aquí su historia" (44) el lector, competente en la lectura de informes médicos,<sup>7</sup> esperaría en primer lugar los datos personales del enfermo y, en segundo lugar, la narración de la patología, es decir, la historia clínica. Los datos de la paciente, en cambio, se consignan tal como en el informe tradicional pero desplazados por la teatralización inicial de la entrevista: "Presentóse una mañana al consultorio en el Hospital Italiano, la mujer enferma María... de 34 años de edad, italiana, temperamento sanguíneo, constitución fuerte, estatura mediana" (44). Y la narración de la patología es diferida por la narración de la situación de entrevista que se constituye a lo largo del artículo como el núcleo generador de la narración médica: se reproduce parcialmente el diálogo mantenido con la enferma dentro de un marco de acotaciones interpretativas de los observadores médicos no sobre la patología sino sobre los aspectos contextuales de la entrevista.<sup>8</sup> Al semar de lo curioso, mencionado desde el inicio de la exposición médica, se une luego el del misterio que induce a un tipo de observación que se liga más al estudio de un personaje ficticio que al de un caso clínico:

Cerramos las puertas, dimos orden al enfermero de servicio para que impidiese la entrada y *nos preparamos más que a observar a una enferma a descifrar uno de estos tantos enigmas* que encuentra el médico a cada paso (46).

La gradación ascendente de la narración va guiando al lector no tanto hacia la observación de un paciente sino hacia el desciframiento del enigma propuesto. El efecto de suspenso producido por el lapso narrativo que media entre la anticipación "He aquí su historia" (44) y el comienzo de la descripción clínica de la patología "Era un caso de

<sup>7</sup> Es evidente que médicos y estudiantes de medicina constituirían la mayor parte del público lector de los *Anales del Círculo Médico Argentino*.

<sup>8</sup> "Al preguntarle si era casada para anotarlo en el libro de registro, la enferma inclinó la cabeza y toda confusa nos contestó afirmativamente, agregando que hacía varios años pero que no había tenido familia. Al referirnos estos casos, lo hacía con cierto aire de desconfianza y como si nuestras preguntas le hicieran el efecto de una curiosidad imprudente" (44).



hermafroditismo típico" (46), aporta elementos para la lectura ficcional del texto<sup>9</sup> puesto que en ese lapso se "suspende" la curiosidad científica propuesta por el párrafo introductorio y se incorporan elementos semiológicos sobre el personaje en un marco de teatralidad:

Escuchábamos atentamente la relación de la enferma cuando de improviso, nos dice, poniéndose de pie -deme la receta doctor, yo quiero irme (45).

Por otra parte, María N. reúne los dos atributos caracterizadores del personaje naturalista: la enfermedad y la ignorancia. "Ser anómalo" (48), convive en un "tálamo monstruoso" (44), su deseo de ser mujer "ha quedado pervertido por su ignorancia y por la desviación que ha sufrido todo su organismo moral" (49). La historia avanza a través de su caracterización que excede, por cierto, la norma de uso en los informes médicos, y organiza la intriga mediante la precisa dosificación de los caracteres que se le atribuyen. Las aseveraciones "Era un caso de hermafroditismo típico" (46) y "No había duda; se trataba de un caso típico de hermafroditismo masculino" (47) encierran los escasos ocho párrafos tipográficos que siguiendo el modelo del informe tradicional describen el caso patológico. El resto de la narración imprime al retrato detalles de psicología social que actúan como indicios de la modificación intencional a que es sometido el referente para ser incorporado como personaje del mundo ficcional.

El caso presentado no es, entonces, el caso de patología clínica sino el caso de patología social. La narración organiza, a través de la entrevista médica, los datos de vida de la paciente que pueden ser justificativos de su situación matrimonial, no de su enfermedad. Lo "curioso" no parece ser el caso de hermafroditismo sino el caso de una mujer, italiana, cuyo matrimonio no se adecua a la norma vigente. Un ser anómalo.

Los casos apuntados por Ramos Mejía como ilustración de las "pequeñas neurosis" en *Las neurosis de los hombres célebres*, desplazan

<sup>9</sup> Obsérvese la gradación narrativa del siguiente párrafo: "Colocamos a la enferma en una posición adecuada y al levantar los vestidos con el propósito de investigar el estado de los órganos genitales, asiento de todos sus padecimientos, tuvimos que vencer nuevas resistencias, súplicas y protestas, por último, la enferma misma los puso al descubierto [...] Era un caso de hermafroditismo típico" (46).

la identificación de lo anómalo desde la sociedad hacia la historia argentina, articulando la operación normalizadora implícita en la narración de un caso con la tarea del grupo ilustrado de construir una historia para la nación en ciernes:

Otra pequeña neurosis, que por su olímpica magnitud aparente, sus proporciones ampulosas y sus grandes efectos, bien podría llamarse la gran neurosis de Rivadavia, era la exageración que tenía este ilustre estadista de la noción de su personalidad psíquica [...] y que a la vez provenía de la exuberancia con que se hacía en su cerebro la irrigación sanguínea(?) [sic] Rivadavia era un tanto pletórico, de cuello apoplético... (432-33).

Casos de "pequeñas neurosis" como el de Rivadavia se insertan en la versión biológica de la historia nacional construida por Ramos Mejía quien, desde el horizonte de legitimidad establecido por su condición de médico patricio, emprende la tarea de re-ordenar científicamente la historia argentina desde "la colonia y el virreinato hasta nuestros días" (47). Historia que distingue entre organismos aptos y organismos nocivos para la sociedad argentina y organiza una narración sobre el pasado en la que se distinguen seres normales y anormales, héroes y neuróticos, a través de la estrategia narrativa del caso.

En *Las Ptomainas*, tesis para el doctorado, presentada en la Universidad de Buenos Aires por Francisco A. Sicardi en 1883, encontramos casos clínicos, no ya lindantes con la ficcionalidad como "Un caso de hermafroditismo" de Podestá, sino explícitamente ficticios. Una vez explicada la aparición de los alcaloides en todo proceso de putrefacción, el lector es convocado a imaginar, a través de algunos casos posibles, a qué errores podría haberse llegado sin el descubrimiento de las ptomainas:

*Supóngase, por ejemplo, una muerte violenta antes de los descubrimientos de Selmi. El hombre en apariencia vigoroso es sobrecogido repentinamente por tremendos síntomas: son vómitos atroces, dolores violentos [...] luego la rigidez y la asfixia o desde el principio el letargo profundo y la muerte. Alrededor del cadáver y después de sepultado, los comentarios. Con los comentarios la sospecha sin base, la intriga rastrera, cavilaciones de espíritus perversos, el chisme cobarde, con un desenlace digno de semejantes infamias: la calumnia. La palabra veneno es pronunciada primero con mucho*

sigilo, con muchos ambages como al oído, como hace quien confía un secreto, y luego el vilipendio para el inocente y la ignominia. Mas tarde la larga soledad de la cárcel... (41-2) .

El verosímil de un texto que por las condiciones inherentes a su producción y recepción, tesis para el doctorado, pretende ostentar la voz de la verdad, podría verse afectado por esta incorporación de elementos ficticios si no se tomase en cuenta la condición de construcción intrínseca a la narración de un caso. La estrategia de Sicardi que, ante la ausencia de observaciones clínicas que pudieran constituirse en casos, convoca al lector a imaginarlos pone en evidencia el carácter constructivo y ficcional del caso clínico. El poder ejercido por la voz del emisor, que, con la autoridad que le otorga su posición de doctorando, intenta persuadir sobre la linealidad unívoca de la tesis sustentada se ve avalado por la construcción de un ejemplo ficcional que enriquece la trama significativa de la tesis propuesta.

*Irresponsable*, en cambio, constituye como novela de tesis por la expansión de un único caso ficcional: el del "hombre de los imanes". Personaje signado por la inadaptabilidad social producida a causa de una patología singular, la "irresponsabilidad", su enfermedad es estudiada, analizada y debatida como caso clínico.<sup>10</sup>

La aparición del "enfermo" al comienzo de la novela, en el marco escenográfico de un examen en el Colegio Nacional, introduce los semas que le definirán como caso, la extrañeza y la curiosidad:

De pronto, y causando general sorpresa y curiosidad, asoma por la pesada escalera de mármol [...] la sombra de nuestro desconocido colega [...] extraño personaje [...] ojos de demente... (21-25).

Estos semas iniciales se van expandiendo connotativamente a medida que la narración avanza hasta llegar a lograr un efecto de "extrañamiento" tal que el lector es compelido a rechazar la postura ética de un individuo cuya única "irresponsabilidad" parece ser su

<sup>10</sup>Los comentarios de la prensa periódica acompañaron su recepción como caso clínico desde el momento mismo de la publicación de la novela. Juan Cousteau o Norberto Piñero discutieron la adecuación de sus rasgos mórbidos a la tipología de la escuela criminológica lombrosiana. Podestá lo defendió como caso clínico diferente, extraño pero ejemplar. Véase el debate registrado en el diario *La Nación* entre enero y marzo del mismo año.

imposibilidad de adecuarse al sistema ideológico propuesto, la "irresponsabilidad" patológica de ser uno de los "otros",<sup>11</sup> de los que no pueden incorporarse al proyecto del narrador y por lo tanto sólo les resta la marginación. Pero el lector es guiado en esta lectura a través de una serie de marcas que, salvo que rompa el pacto de lectura implícito en toda novela pretendidamente realista, no podrá obviar. El personaje, que entre otras cosas forma parte del difuso grupo de los innominados<sup>12</sup> es prejuicado en cada uno de sus rasgos y acciones por la autoridad de un narrador que nunca lo menciona sin calificarlo negativamente.<sup>13</sup> Esta acumulación redundante de semas negativos está reforzada en el nivel de la historia por la estructura propia de la novela de aprendizaje. El lector asiste a la evolución negativa del "hombre de los imanes" desde el examen de física preliminar hasta sus últimas incursiones en el comité, después de haber pasado por experiencias probatorias de su ineptitud para afrontar la vida. Pero la negatividad de este aprendizaje vital está reforzada a su vez por la confrontación establecida entre la evolución del protagonista y la de sus amigos que, por el contrario, se incorporan exitosamente al sistema social.

Pero no es sólo el narrador omnisciente quien tiene la autoridad de interpretar unilateralmente las acciones del personaje sino que las voces que alternativamente ocupan la posición del hablante, inclusive la del protagonista mismo, emiten juicios sobre la personalidad del "hombre de los imanes" que junto con la palabra del narrador pautan una lectura única. Comparemos las interpretaciones que siguen. Corresponden a tres voces y tres hechos juzgados diferentes, sin embargo la interpretación es la misma.

En el segundo capítulo, "En el hospital", el "hombre de los imanes" interpreta la vida de la mujer disecada en el anfiteatro:

Muchas veces me he preguntado, qué son esos seres que cual ella, cruzan la vida como inconscientes, que van a estrellarse contra el primer

<sup>11</sup> "Seres enfermos, organismos morales trancos, que van esparciendo, como la mala semilla, el germen insano de una existencia peligrosa, que lleva de una generación a otra su marca indeleble" (130-1).

<sup>12</sup> Recordemos que el modelo de caso clínico presupone el ocultamiento de la identidad del paciente.

<sup>13</sup> "Extraño individuo" (40), "medio loco" (42), "cerebro de neurótico" (91), etc.

escollo, sin rumbo, sin concepto definido, sin saber a qué atenerse y sin poder deliberar lo que harán mañana.

En esos cerebros así conformados, hay un germen del mal en estado latente, que alcanza a atenuar la influencia social y la educación; pero que, en definitiva, hace sus estragos cuando la ocasión es propicia: falta el sentido moral [...] son los ciegos morales que tropiezan a cada instante (54).

En el séptimo capítulo, "Irresponsable" el amigo del "hombre de los imanes" responde a su pedido de ayuda con una explicación sobre el sinsentido de su vida en la que se advierten las mismas matrices interpretativas del párrafo citado con anterioridad:

...eres un desgraciado, uno de tantos, en los que se cumple fatalmente una ley de herencia, de la que pocos pueden substraerse.

Felizmente para ti, el medio social en que has vivido, la educación que te infiltraron desde niño, las barreras que forzosamente tenían que contener el desborde de tus pasiones, han hecho de ti un ser inofensivo [...] Seres enfermos, organismos morales truncos, que van esparciendo como la mala semilla, el germen insano de una existencia peligrosa, que lleva de una generación a otra su marca indeleble (127-131).

Por último, en el capítulo "Apoteosis," es la voz del narrador quien reúne los hilos interpretativos esbozados a lo largo del texto y los aplica al "caso" del protagonista:

Enfermo moral -inconsciente de su estado y de su condición, [...] Ser transformado, sucesivamente, por la neurosis, por el alcohol, por la mancha hereditaria, que fue agrandándose con los años, hasta eclipsar su personalidad (214).

La matriz "enfermedad moral" surge como la razón interpretativa de los seres anómalos a través del eco gradual de las distintas voces que alternativamente enuncian, sostienen, confirman la tesis unívoca: seres enfermos, inconscientes, irresponsables, sin rumbo. Frente a estos seres-cerebros innominados se sitúa la autoridad de las voces, especialmente la del narrador omnisciente, que ejercen dos actos concomitantes: interpretar y persuadir. Interpretar y narrar desde su orden y autoridad de narrador-observador-médico. Orden que presupone una moral concomitante (Suleiman, 1983, 72).

Narración, enfermedad y moral confluyen así en la definición de

un caso. La actividad narrativa confiere un orden, una coherencia, un sentido al desorden de los signos patológicos visibles en la salud, la moral y la sociedad. El médico, legitimado por las convenciones del campo intelectual como el poseedor de la observación y del diagnóstico, mirada inquisidora y normalizadora de las reglas de la salud y la sociedad, señala y enmarca las patologías posibles de una comunidad a la vez que recorta, segrega u omite las enfermedades condenables.

El caso, la estrategia narrativa de representación y apropiación de la realidad, le permite configurar esta operación intelectual de selección, clasificación y organización de los individuos de acuerdo con sus casos mórbidos. Selección y orden que implica, explícitamente, un ordenamiento y organización del espacio social al que pertenecen esos individuos. Podestá cree, por ejemplo, que "el mal no está simplemente en el individuo que protesta contra el dolor, está arraigado profundamente en el seno de las sociedades que respiran continuamente una atmósfera adulterada por el exceso de elementos nocivos a la salud" (34). Individuo y sociedad, patología individual y social, resultan problemas que se implican mutuamente. El diagnóstico y curación de los males individuales conlleva la solución de los males sociales: "Dirijamos una mirada a las sociedades -propone Podestá- y en ese conjunto de individuos que pugnan minuto por minuto para conquistar los beneficios del progreso, podremos señalar millares de causas de enfermedad que gravitan sobre ellos. Levantemos en medio de sus monumentos y de sus instituciones el código supremo de la higiene, y habremos resuelto el problema de la ciencia moderna" (96). A partir de esta simbiosis entre morbidez individual y social y la necesidad positivista de normalizar una sociedad a través del "código supremo de la higiene" no es extraño que la patología recurrente en los pacientes/personajes que hemos analizado sea la "enfermedad moral".

El diagnóstico del "hombre de los imanes" en *Irresponsable*, por ejemplo, es:

ENFERMO MORAL -inconsciente de su estado y de su condición [...]-  
(130).

La matriz ENFERMEDAD MORAL no se reduce a un biologismo ético. La búsqueda de una solución ética al bienestar social a través de las ciencias es un postulado científicista común a los médicos estudiados.

"El bienestar social, por la mayor suma de salud -dice Podestá- es el problema que le encamina a buscar los secretos de la organización física y moral del hombre para trazar sus leyes interpretando las gradaciones del dolor y cumplir la suprema ley de amor a sus semejantes arrancando del lecho a los que sufren y previniendo las enfermedades" (XII). Sin embargo, la catalogación "enfermo moral" excede esta determinación positivista y se inscribe en un esfuerzo más vasto: el del re-ordenamiento narrativo de la realidad que conlleva implícito un re-ordenamiento moral de la realidad. La narración como estrategia discursiva se sustenta en el orden moral vigente y transfiere ese orden a los sucesos narrados. Hayden White (1981) se pregunta:

¿Ha sido escrita alguna vez una narración histórica que no haya sido impregnada no sólo por el saber moral sino específicamente por la autoridad moral del narrador? Es difícil pensar en alguna obra histórica producida durante el siglo diecinueve, la época clásica de la narración histórica, que no le haya otorgado la fuerza de un juicio moral a los sucesos que relata (20).

Podríamos agregar nosotros que la narratividad excede el orden de la narración histórica. También la construcción de un "caso" clínico es una manera de otorgar un orden a los sucesos dados, una jerarquía a los dolores, es una manera de establecer causas y efectos esperados, es una manera de "narrar" la realidad. Y esa narración no se sustenta sino en la autoridad moral del narrador, en este caso, el médico. Es su marco de saber, su ubicación y sus relaciones de pertenencia en el campo intelectual, su posición institucional y política lo que legitima el orden moral que permitió seleccionar ese y no otro caso, otorgarle el valor de caso único, "curioso", digno de publicación y, sobre todo, falto de divulgación.

¿Qué hace que un caso sea más interesante que otro? No sus aspectos de patología clínica -se repite a lo largo del artículo que "era un caso de hermafroditismo típico" (46 y 47)- sino su anormalidad moral. Lo curioso, lo interesante es el "tálamo monstruoso" puesto que María N. es "un ser que tiene más atributos de hombre que de mujer y que ha contraído matrimonio en el carácter de tal y que vive de esta manera hace algunos años sin que la más ligera sombra altere la paz de ese tálamo monstruoso" (44).

Lo moral, entendido como el orden que sustenta el narrador, delinea los rasgos patológicos del caso, define la "monstruosidad" del tálamo a la vez que absuelve la unión matrimonial dada la "ignorancia" en la que viven esos "seres desgraciados". Ignorancia y superstición explican la "desviación moral".<sup>14</sup> Desvío respecto a la normalización higiénica proyectada por Podestá-médico y desvío respecto a la moralidad inherente al discurso narrativo del escritor-médico.

En este deslizamiento producido desde la enfermedad clínica hacia la enfermedad social la moral enriquece la estructura discursiva del caso clínico incorporando estrategias narrativas no previstas en el modelo del caso vigente. La presencia de un narrador con un rol textual no correferencial con el rol social médico, la inclusión del diálogo como instrumento dilatorio de la acción, la redundancia interpretativa del narrador que sostiene el suspenso, la distancia hermenéutica establecida entre el narrador y el lector son algunas de estas estrategias propias de la narración ficcional que han sido incorporadas a la narración no-ficcional de un caso clínico como elementos de apoyo a la autoridad moralizadora del narrador.

Lo moral sostiene la historia de vida y la historia clínica del paciente, exige la narrativización de esa vida, el ordenamiento causal de sus sucesos y la unidad que sólo un orden narrativo le puede otorgar. Es así como los pacientes devienen personajes; los casos, narraciones ficcionales, y la patología moral, novela de tesis. *Irresponsable* y "Un caso de hermafroditismo" son, quizá, instancias ejemplares de este desplazamiento del caso clínico hacia el caso ficcional facilitado por el imperativo moral positivista: educar, normalizar, organizar una nación a través de la clasificación/exclusión de los "otros" no previstos en la norma social predominante: casos "curiosos", personajes "irresponsables", degenerados, "sin rumbo".

GRACIELA NÉLIDA SALTO

Universidad Nacional de La Pampa  
Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas

<sup>14</sup> "[...] la superstición que forma la base de sus creencias, se ha arraigado



## BIBLIOGRAFÍA

- FOUCAULT, MICHEL. 1963. *El nacimiento de la clínica*, México, Siglo XXI, 1987.
- MONTGOMERY HUNTER, KATHRYN. 1986. "There was this one guy... : The Uses of Anecdotes in Medicine", *Perspectives in Biology and Medicine* 29, 4.
- PODESTÁ, MANUEL T. 1887. "Un caso de hermafroditismo", *Anales del Círculo Médico Argentino*, (Buenos Aires), 10.
- \_\_\_\_\_. 1889. *Irresponsable*. Buenos Aires, La Tribuna Nacional.
- \_\_\_\_\_. 1898. *Un caso de simulación de locura (Informe médico-legal)*, s/e.
- POIRIER, SUZANNE Y DANIEL BRAUNER. 1988. "Ethics and the Daily Language of Medical Discourse", *Hastings Center Report* (Agosto/Septiembre).
- RAMOS MEJÍA, JOSÉ MARÍA. 1878. *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915.
- \_\_\_\_\_. 1879. *Apuntes clínicos sobre el traumatismo cerebral*. Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma.
- \_\_\_\_\_. 1899. *Las multitudes argentinas*. Buenos Aires, Kraft, 1952.
- SULEIMAN, SUSAN. 1983. *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*. New York, Columbia University Press.
- TERÁN, OSCAR. 1983. "Poderes de la nación: educar y encerrar", en *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- VEZZETTI, HUGO. 1985. *La locura en la Argentina*. Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós.

profundamente en su espíritu; y es tal vez debido a esta ignorancia y a las aberraciones que emanan de su educación que la María N. se encuentra rodeada de tinieblas con respecto a su verdadero sexo y al rol que debiera desempeñar [...] si alguna vez le asaltase la duda, la naturaleza mutilada, diremos así, en su origen, en sus primeras manifestaciones, callaría ante un deseo que ha quedado pervertido por su ignorancia y por la desviación que ha sufrido todo su organismo moral."

- \_\_\_\_\_. 1989. "Literatura médica: disciplina científica y moralización ciudadana en el 80", en R. BERGALL, E. MARI (Coords.). *Historia ideológica del control social (España-Argentina, siglos XIX y XX)*. Barcelona, PPU.
- WHITE, HAYDEN. 1981. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", en W.J. MITCHEL. *On narrativity*. Chicago y Londres, University of Chicago Press.
- YOUNG, ALLAN. 1982. "The Anthropologies of illness and sickness", *Annual Review of Anthropology*, 11.

## EL HEREDERO

### I. EL SIGNO EFICAZ

*Hölderlin es el antecesor de los poetas en tiempos de aflicción. Es por eso que ningún poeta de nuestra edad podrá sobrepasarlo. El antecesor, sin embargo, no se escapa hacia el porvenir, sino al contrario, vuelve desde él, de modo que sólo en el advenimiento de su palabra el porvenir está presente.*

Martin Heidegger, *Por qué los poetas*, 1946

Lezama es, en nuestro espacio, ese antecesor; es su obra la que, desde el porvenir, regresa o invita a que la convoquemos para que en su advenimiento ese porvenir se haga presente. Así, quien vivió en la vocación del verbo encarnado, del tiempo enemistado, subvierte con su palabra que regresa hacia nosotros el sentido del tiempo. ¿Pero cómo suscitar ese regreso, cómo lograr que el antecesor, sin renunciar a su función de precursor, de guía, nos vuelva a ser familiar, contemporáneo? ¿Cómo devolver hasta nosotros la vasta ficción de *Paradiso* para reactivarla en nuestro presente y anclarla de nuevo en la realidad de nuestro tiempo de aflicción?

Una meditación sobre Lezama, sobre la posible herencia de su palabra, no puede evitar esas interrogaciones ni tampoco dejar de vincularlas con otra: la de la posibilidad y pertinencia del barroco hoy, la de un probable surgimiento del neobarroco a partir de su obra, en la luz caravagguesa de su escenografía, o en la elipse incandescente de su teatralidad.

Pero, para elucidar la posibilidad de ese neobarroco, y trazar sus hélices y volutas, tenemos que indagar primero la fundación textual de

lo que ya podía llamarse el primer barroco, el que surge en la violenta luz de la Contrarreforma y anima el ímpetu tridentino.

¿Qué ocurre en el Concilio? Ante todo, una nueva estructuración de la historia religiosa, una nueva división de sus eras, lo cual implica una enunciación distinta de los fenómenos, si consideramos que éstos son lo que percibimos con naturalidad en la vasta iconografía cristiana, la representación más escueta de los evangelios, su ilustración. Descubre así la Contrarreforma, las debilidades del primer enunciado, la fatiga de la literalidad, para impartirles una vitalidad o una furia pedagógica -todo por convencer- inédita, el brío del Barroco.

La séptima sesión del Concilio es la más reveladora. Se trata de los sacramentos, sobre todo del bautismo y la confirmación. Los padres tridentinos privilegian, contra la concepción luterana de la fe, lo que -sin saber que así promulgan toda una semiología del barroco- denominan el signo eficaz: una operatividad de los sacramentos por el hecho mismo de su ejecución. Todo lo ritual, todo lo escenográfico que rige la ejecución de los sacramentos queda así privilegiado: «Se decreta que el sacrificio de la misa es el memorial y la representación del sacrificio de la cruz, con el mismo sacrificador y la misma ofrenda; los dos sacrificios no se diferencian más que en el modo de otorgar la ofrenda».<sup>1</sup>

La crítica del signo y la nueva enunciación de los fenómenos religiosos implican, por supuesto, una revisión radical y un control de los textos precedentes: los padres, al rechazar, por ejemplo, la concepción de que el pecado original es la disposición al mal y al considerar que la naturaleza en sí misma no es pecaminosa, operan una verdadera subversión con respecto a los textos de base de la Iglesia; también lo hacen al autentificar la *Vulgata* y al admitir su uso teológico, dándole rango de texto oficial y suficiente, capaz de fundar un dogma.

Pero hay más: se instituyen los lectores en Santas Escrituras; se obliga a la prédica y sobre todo, se otorga a los obispos el derecho de control sobre los predicadores, aun si estos pertenecen a una orden religiosa; se vigila, incluso, el lugar donde viven los monjes, terminando así con los «giróvagos», que llevaban una vida errante, casi nómada.

<sup>1</sup> *Nouvelle Histoire de l'Eglise*, III, Réforme et Contre-Réforme, por Hermann Tüchle, C.A. Bouman y Jacques Le Brun, traducción francesa, Paris, Seuil, 180.

Si he insistido en las actas del Concilio y en la nueva percepción de los textos y de los fundamentos de la Iglesia que emplean, en el origen de esa cruzada pedagógica y teatral que será, hasta nuestros días, el barroco, es para fundamentar en el momento mismo de su concepción, ese «estilo» y elucidar la equivalencia del gesto lezamesco, en su radicalidad, con el gesto fundador del Concilio. La misma furia de relectura y de remodelaje de la historia, la misma pasión por la *eficacia del signo*, el mismo impetu crítico y creador, con un suplemento, muy cubano, en lo que puede considerarse la fundación del neobarroco: ya no se trata de remodelar los fundamentos teológicos o las secuencias significativas de la historia, sino de superponerles otros ciclos, invisibles para la cronología empírica o para la causalidad, pero más eficaces, más reales, incluso, que los que modelan la progresión de los eventos, el desarrollo de las civilizaciones. Estas *eras imaginarias* al mismo tiempo generan y sustentan la historia visible, la de los nombres, los actos y las fechas, y la trascienden para incluirla en un ciclo más vasto, comparable al *kalpa* de los budistas, donde la poesía justifica el encadenamiento aparentemente ilógico de las acciones y les da su plena significación: «...El convencimiento de que la imagen se expresaba tanto en las eras imaginarias, en períodos históricos, que sin ofrecer grandes poetas vivían a plenitud una gran poesía. Desde Virgilio hasta la aparición de Dante no surgen grandes poetas; sin embargo, es una época de gran poesía. Es el período de los merovingios y Europa entera se llena de conjuros y prodigios. El hombre del pueblo está convencido de que Carlo Magno ha conquistado Zaragoza cuando tenía 20 años, como los hombres del Antiguo Testamento; empiezan las peregrinaciones y la construcción en piedra de los grandes símbolos». <sup>2</sup>

El signo literario también recupera en Lezama su eficacia tridentina, ya que es el único, entre nosotros, que funciona por el *hecho mismo de su ejecución*: no se trata, en *Paradiso*, ni de la constitución de los personajes ni del ajuste de una minuciosa ficción; tampoco de una teleología ni, por supuesto, de una tesis; sino de la puesta en escena, o

<sup>2</sup>"La imagen como fundamento poético del mundo", tomo esta definición de prensa -Bohemia, 1960, preguntas de Loló de la Torriente- por ser una de las primeras, y también una de las más nítidas.

de la ejecución ritual, de un signo particular, ese que por su densidad fonética, su concentración y su drama funciona por sí solo, por el simple hecho de su enunciación. Los personajes y la intriga no son sino excesos, desbordamientos, reverberaciones de ese signo eficaz que en cierto modo puede identificarse con la *supra verba* de que habla Lezama: una palabra que no se presenta en la página, en un plano neutro de dos dimensiones, denotativa y funcional, vehículo de una información más, sino al contrario, que posee «sus tres dimensiones de expresividad, ocultamiento y signo». Como el Concilio,<sup>3</sup> *Paradiso* amplifica la historia en la hipérbole de las eras imaginarias; también ejerce un control de los textos al filtrarlos en la mayéutica de los diálogos, que son con frecuencia arreglos de cuenta filosófica o religiosa y otros cortes diagonales, arcos voltaicos en la sucesión de los nombres y las ideas, destinados a focalizar el relato en una particular relación de coincidencia o de oposición: «Déjame dar una zambullida en el Helesponto o en la piscina de Siloé, pero ya me vas pareciendo un marcionita que quiere unir Platón, Euclides y Aristóteles con Cristo, Pedro y Pablo. Ya al final de su vida de creación, Nietzsche añade a esas que tú has señalado, en su última obra *Ecce Homo*, otras malignidades de la cultura europea, y arremete muy justamente contra el sentido histórico y el espíritu científico».<sup>4</sup>

## II. ORO.

*Si les digo todo esto es porque justamente, vuelvo de los museos, y que, en suma la contrarreforma significó volver a las fuentes y que el barroco es la exhibición de este regreso.*

*El barroco es la regulación del alma por la escopía corporal (...) Hablo sólo, por el momento, de lo que se ve en todas las iglesias de Europa, de lo que se cuelga en los muros, todo lo que chorrea, todo*

<sup>3</sup>El segundo período se abrió en abril de 1552 y duró un año. Los prelados franceses no asistieron. El rey de Francia, debido a la guerra papal contra Parma, amenazó incluso con reunir un concilio nacional. ¿Cómo no ver, en esta ausencia de los franceses al origen del barroco, la primera manifestación de un rechazo que culminó en la expulsión de Bernini y que no ha dejado de estar presente, incluso en el largo período que ha requerido *Paradiso* para imponerse, más allá del círculo de iniciados?

<sup>4</sup>*Paradiso*, edición Era, 326.

*lo que delicia, todo lo que delira. Lo que he llamado la obscenidad pero exaltada.*

Jacques Lacan, «Du baroque», *Encore Le Séminaire*,  
Livre XX, Paris, Seuil, 1975, 104-105.

*Paradiso* es la exhibición fastuosa de ese regreso a las fuentes, que son, en este caso, las del primer barroco, pero un regreso en el que la utilería gongorina nos vuelve en forma de obscenidad exaltada. Las abigarradas figuras de la mitología greco-latina se inscriben en *Las Soledades* con una nitidez heráldica: son blasones oníricos, detentores de un saber opaco, nocturno, que van tejiendo, tras la meridiana aventura del náufrago, la coreografía rural de unas danzas o la alegría de unas bodas, toda una trabazón jeroglífica, las imágenes de una iniciación y un desciframiento.

Aparecen, esos personajes inverosímiles o quiméricos, por primera vez entre nosotros, en el *Espejo de Paciencia*, pero, como ha señalado Cintio Vitier, superpuestos, de modo archimboldesco, a la flora y la fauna tropicales, en una pinturera metonimia cuyo desplazamiento es ya el de nuestro sueño y cuya constitución es ya la del imaginario insular.

Vuelven, finalmente, en *Paradiso*, pero no como entidades mitológicas reconocibles, ni como dioscecillos traviesos asimilados a los *orishas* protectores, sino como *rasgos*, detalles, focalizaciones particulares en que, de momento, chorrea, salta, va de la delicia al delirio, lo que transforma la plana realidad cubana en una escenografía *grotesca*, maravillosa y teratológica. Ese regreso de lo mitológico asimilado a la hipertrofia de un fragmento, a su brusca iluminación, se exhibe en *Paradiso* como exaltación de la obscenidad; cuerpo segmentado, fetiche que adquiere la majestad de un coloso fálico.

La configuración fálica de Farralucque era en extremo propicia a esa penetración retrospectiva, pues su aguijón tenía un exagerado predominio de la longura sobre la raíz barbada. Con la astucia propia de una garduña pirenaica, la española dividió el tamaño incorporativo en tres zonas, que motivaban, más que pausas en el sueño, verdaderos resuellos de orgullosa victoria. El primer segmento aditivo correspondía al endurecido casquete del glande, unido a un fragmento rugoso, extremadamente tenso, que se extiende desde el contorno inferior del glande y el balano estirado como una cuerda para la resonancia. (218)

Si pudiéramos utilizar diacrónicamente tres de los puntos esenciales de la topología lacaniana para referirlos a tres períodos simbólicos, podríamos aventurar la siguiente hipótesis: si en el algoritmo lacaniano predomina A, nos encontramos en el espacio simbólico del clasicismo; si privilegiamos, en el mismo esquema S, nos encontraremos en el romanticismo; si finalmente, se trata de (a) entramos en el apogeo del barroco.

«El Otro es el Gran Otro (A en Lacan) del lenguaje que está siempre ya allí. Es el Otro del discurso universal, de todo lo que ha sido dicho en la medida en que es pensable. Diría que es también el Otro de la biblioteca de Borges, de la biblioteca total. Es también el Otro de la verdad, ese Otro que es un tercero respecto a todo diálogo porque en el diálogo del uno y del otro siempre está lo que funciona como referencia tanto del acuerdo como del desacuerdo». <sup>5</sup> Ese Otro de la biblioteca total termina erigiéndose en código. Es en el sitio donde se encuentra el código donde se elabora el mensaje, así como en el sitio del clasicismo donde se genera tanto la tradición como la subversión; el Gran Otro es pues el lugar del clasicismo.

La estructura del sujeto lacaniano implica un desdoblamiento, o más bien esa especie de división que conlleva la función del doble; algo lo escinde, lo despega y por ello mismo, lo asocia simbólicamente con el héroe romántico, agitado por una opacidad, incapaz de transparencia con respecto a sí mismo. Su emblema es  $\mathcal{S}$ .

Finalmente, el objeto (a), básicamente y por definición perdido: opera en esa división en que el sujeto se reconoce en el hecho de que un objeto lo atraviesa sin que ambos se penetren en lo más mínimo, división que da origen a lo que llamamos objeto (a)». Objeto que se encuentra relacionado con lo residual, por ejemplo, con lo que ocupa el fondo irreductible de la botella de Klein, con lo opaco, con algo que cae del cuerpo y lo redobra como su propia materialidad: *el oro y su doble*, el fasto cargado del barroco, y más, el del neobarroco de *Paradiso*, parecen estar bajo el signo de esta (a), como una miniaturización y un

<sup>5</sup> Utilizo las tres definiciones de Jacques-Alain Miller, en *Cinco Conferencias Caraqueñas*, Ateneo de Caracas, traducción de Juan Luis Delmont-Mauri.



reflejo de la otra A, la del Gran Código y la biblioteca total, en el algoritmo lacaniano.<sup>6</sup>

*Paradiso* es, como el paréntesis que encierra ese objeto (a), la montura donde resplandece esa diminuta perla irregular y oscura. Apoteosis e irrisión del oro barroco y de su doble residual y nocturno, con una salvedad: el objeto implica por su propia definición esa caída en lo opaco, esa ocultación que es también su ilegibilidad. Es también lo que escinde la unidad del sujeto y marca en él una falla insalvable; una ausencia a sí mismo. En *Paradiso*, cada elevación -incluso en el sentido ceremonial y litúrgico del término- va seguida o respaldada por su propio doble, por la metáfora descendiente que la contradice y completa, por su otro burlesco y socarrón. Esa risa, subversiva y solapada, como la de una mascarilla yoruba entre las hojas de la caña, es, por otra parte, uno de los rasgos más cubanos. Se pasa, en la progresión de la época colonial, entre nosotros, de la suave risa que ya observa el descubridor, a la franca risa republicana, para llegar luego, en *Paradiso* a esa risita cejijunta, violenta pero ahogada, que tiene la misma virulencia, la misma energía de choteo y de impugnación que la carcajada, pero que nunca llega al estallido, a la explosión, al grafismo caricatural y sincopado.

Esa particular hilaridad es lo que, como reverso de la compostura y del enderezamiento del primer barroco -este representa una vuelta al equilibrio, y no lo contrario, una moderación del exceso y de la rápida

<sup>6</sup> Podríamos pensar, a primera vista, que en lugar del algoritmo lacaniano, bastaría con una referencia a Hegel. Como el romanticismo -empleamos aquí los términos romanticismo, clasicismo y barroco en el sentido usual y no en el demasiado extenso que tienen en la *Estética*- se ha relacionado, tradicionalmente, con la conciencia desdichada, el clasicismo podría ocupar el lugar del Amo y el barroco el del esclavo; esa distinción simbólica bastaría. Pronto comprendemos la pobreza de esas aproximaciones tomadas en un movimiento dialéctico, en comparación con las que puede ofrecer un acercamiento estructural de tipo lacaniano. Para reducirnos al ejemplo del barroco, no basta con decir que es el esclavo el que tiene una relación cuya posesión le escapa. El del barroco es propiamente, por definición, un objeto perdido, perdido incluso a la transparencia del discurso y a la inteligibilidad. Ese objeto (a)huyente, inalcanzable, divisor del Sujeto, no puede más que ser rodeado, circunscrito, engarzado por el discurso barroco. De allí su doble presencia, como oro barroco y como su reverso, en *Paradiso*, y de allí también los meandros del lenguaje que lo cierne.

voluta manierista- convierte a *Paradiso* en un libro de fundación. La exaltación áurea y su reverso, el homenaje y la profanación, el encomio y la burla de un mismo personaje: todo un sistema de bivalencias, de flechas opuestas, de programadas contradicciones y asimetrías:

Uno de los remeros, punzado con indiscreción por un chocolate de medianoche, se levantó para hacer un vuelco del serpiente intestinal. Con la brisa sigilosa que consentía las contracciones espasmódicas, buscó el disfrute del retrete, al lado de la habitación de los durmientes, cerca de la escalera de piedra que conducía al sótano del Sneffels. Liberado de su carga corredora, se le agudizaron las orejas al escapado del sueño. Oía en Siracusa en la llamada Oreja de Dionisio, los ecos que agrandaban el hálito hasta el mugido. Oyó por los últimos peldaños un deslizamiento aceitado. Percibió a Baena Albornoz, con la toalla enrollada en la cintura, dirigirse en busca del novato que lo esperaba con su lanza pompeyana en acecho (262).

La epifanía irradia su propia fragmentación, como imantada por lo que desciende, por lo que cae, por un *amante antípoda*. El oro y el residuo unidos por una misma gravedad y siempre en la misma imagen, solidarios invisibles:

La pella que cuidaba la doradilla de los buñuelos, se volcó sobre los ojos de los encapuchados. Una puerta de los balcones de la plaza, al abrirse en el susto de la gritería escurrió el agua del canario que cayó en los rostros de los malditos como orine del desprecio, transmutación infinita de la cólera de un ave en su jaula dorada. La mañana, al saltar del amarillo al verde del berro, cantaba para ensordecera a los jinetes que le daban tajos a la carreta de frutas y a la jaula del canario (239).

### III. EL HEREDERO

*Lo original se presenta siempre como un descubrimiento que es, al mismo tiempo, un reconocimiento. Reconocimiento de lo inédito como algo que procede del fondo de un orden inmemorial. Descubrimiento de la actualidad de un fenómeno como algo que representa el orden olvidado de la Revelación.*

Walter Benjamin, *Trauerspielbuch*.

*Benjamin interpreta las diversas formas de la estética barroca -el ornamento, la voluta, el fragmento- como*

*proyecciones, en el espacio de una dinámica temporal petrificada. En ese sentido, las formas barrocas no expresan nada: son puras variaciones, signos arbitrarios que no remiten a nada, como un juego de jeroglíficos detrás del cual no se escondiera ningún sentido.*

Stephane Moses, «Le paradigme esthétique de L'Histoire chez Walter Benjamin», *Jerusalem*, I (automne 1986), 38.

Heredero es el que descifra, el que lee. La herencia, más que una donación, es una obligación de hermenéutica. Heredero es el que, gracias a la fulguración de un desciframiento se apodera instantáneamente de un saber. Champolion, tan presente y no por azar, en Lezama, al traducir la piedra cifrada, al leerla, hereda en ese momento y nos transmite la noche milenaria de los jeroglíficos, el saber inscrito en el basalto; Freud, al leer las imágenes inacabadas de nuestra noche física y el acertijo de palabras que las atraviesan, descubre y hereda un espacio, un lugar, el del inconsciente.

Lezama es el descifrador de la *noche insular*, de los jeroglíficos nocturnos, garabatos incandescentes en el aire denso del archipiélago, que, como animitas o cocuyos, pueblan e imantan las islas a la deriva. Esa lectura, que se fundamenta en una teología de raíz agustiniana, constituye el de América como un espacio gnóstico, abierto, para concluir en una teleología. No dudo que la fuerza de la imagen estructurada por Lezama en esa teleología que libera a las islas del mito, del sueño europeo que eran, del prisma utópico a través del cual se veían, para encarnarlas en su identidad, para ensimismarlas, esté presente en todo lo que hoy, fundamentado en la teología, intenta liberar, despojarnos de la imagen superpuesta, arcaica. Al mismo tiempo, la entrada en ese espacio gnóstico es la desaparición del barroco europeo, congelado, del primer barroco, la entrada en otra proliferación que es sobre todo, *otra intensidad*:

Las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa en un cuerpo dañado, desaparecen en América por ese espacio gnóstico, que conoce por su misma amplitud de paisaje, por sus dones sobrantes. Así desde el principio el mito de la insularidad, que no era un fenómeno a buscar en nuestra lírica, como suponía Juan Ramón, sino la reminiscencia de la imagen mítica de la isla americana, se

integra con ese paisaje de generosas transmutaciones, con ese espacio donde la semilla formal hispánica se abre a una tradición de piedras convertidas en guerreros, objetos convertidos en imágenes, como el ejército del inca Viracocha, y a una futuridad desconocida.<sup>7</sup>

El heredero pues, al descifrar, funda. La interpretación es un cimiento. Pero si Lezama, como Hölderlin, es el antecesor, el adelantado, el que vuelve desde el porvenir, ¿cómo heredar no lo que nos precede, sino lo que nos sucede, lo que vendrá después de nosotros y que nadie puede sobrepasar? Quizás, descifrando a contracorriente, haciendo con la lectura que su palabra advenga para que el porvenir se convierta en presente, en presencia. Heredar a Lezama es practicar esa escucha inédita, única, que escapa a la glosa y a la imitación. Adivinar, más que descifrar; incluir, injertar sentido, aun si detrás del juego de sus jeroglíficos el sentido es un exceso, una demasía, y que, precisamente, como el paisaje, esos signos conocen por esa amplitud, por esos dones sobrantes; desconstruir, más que estructurar.

Los personajes, las situaciones, los milagros textuales y perversos de *Paradiso* deben de repercutir, se deben desplegar, reactivar en otro espacio, halógeno, inconexo, para dotarlos así de un suplemento de vida, de una raíz de eternidad. Así lo intenté, al proyectar en una ficción, la novela *Maitreya*, un personaje secundario, Luis Leng, que ocupa apenas unas líneas de *Paradiso*.

Pero quizás heredar a Lezama sea, sobre todo, asumir su *pasión*, en los dos sentidos del término: vocación indestructible, dedicación, y padecimiento, agonía. Saber que el descifrador, precisamente porque impugna y perturba el código establecido, está condenado a la indiferencia, o a algo que es peor que la franca agresión y el ataque frontal: la sorna. Cualquier detalle puede servir de enseña ensangrentada a los detractores -su sexualidad, por ejemplo-; cualquiera de sus textos, fruto de noches sin noche, de años de retiro y silencio, puede ser asimilado a un «mariposeo», cualquiera de sus evasiones a una intriga.

Heredero es también el que, en el relámpago de la lectura, se apodera de esta soledad y la asume con la certeza de que si no fuera por

<sup>7</sup> Cintio Vitier, "La poesía de Lezama Lima y el intento de una teleología insular" en *Voces*, de Lezama Lima, y precedentemente en *Lo cubano en la poesía*.

la enajenación, la vida actual no lograría alcanzar su logos. «Qué certeza para acercarse a nuestros días, pues si no fuera por la enajenación, la vida actual no lograría alcanzar su logos. Al suprimir la enajenación, la vida se convertiría en una llanura de nieve, de la misma manera que ya San Agustín exigía que existiesen herejes y mucho después Gracián con amarga tolerancia acepta "que este mundo se concierta de desconciertos"». <sup>8</sup>

Saint Léonard

SEVERO SARDUY

<sup>8</sup> De una carta de Lezama Lima del 21 de julio de 1969.



## ISABEL DE GUEVARA O LA CONSTRUCCION DEL YO FEMENINO\*

Esta es la historia de dos mujeres, dos mujeres que nunca se conocieron personalmente pero que la historia unió a través de una carta. La carta está fechada en Asunción el dos de abril de 1556<sup>1</sup> y narra sucintamente la primera fundación de Buenos Aires en 1536 y la travesía por el Carcarañá y el Paraná hasta el arribo a Asunción en 1538. La enviaba doña Isabel de Guevara, <sup>2</sup> integrante de la armada que llegó

(\*) Ponencia expuesta en el Congreso Internacional V Siglos de Hispanidad, organizado por los Institutos Argentinos de Cultura Hispánica, 24-27 de mayo, 1990, Córdoba, Argentina.

<sup>1</sup> Para este trabajo utilizamos la versión paleográfica que se encuentra en *Fragmentos históricos sobre temas coloniales dejados por Enrique Peña y publicados por Enrique A. Peña*. Buenos Aires, Imprenta Angel Curtolo, 1935, 208-209. Véase Apéndice.

<sup>2</sup> Muy pocos son los datos que poseemos sobre la vida de Isabel de Guevara más allá de los que ella misma aporta en su carta. Tal vez una relación de tipo marital la uniera a Carlos de Guevara, expedicionario, también, en la armada de Mendoza: capitán de la Santa Catalina y factor real, formó parte de la gente que llevó Ayolas y murió en el Chaco a manos de los payaguaes a su regreso al río Paraguay (Lafuente Machain, 1937, s. v. *Guevara, Don Carlos de*). Es interesante al respecto, la referencia hallada por Gladys Lopreto (12) en los documentos sobre la expedición mendocina publicados por Peña en 1936. En una de las listas de embarque transcrita se nombra a una Isabel de Laserna, natural de Toledo, como madre de los hijos de Carlos Guevara; pero la brevedad de la cita no permite afirmar que, efectivamente, ésta formó parte de la armada y no se la nombra simplemente para cumplimentar un requerimiento administrativo. En fecha no determinada contrajo nupcias en la región con Pedro Esquivel, como lo declara en su carta. El sevillano Esquivel fue expedicionario con Cabeza de Vaca. En 1571 Felipe de Cáceres lo hizo apresarse por traidor cuando el obispo de la Torre intentó encarcelarlo y lo hizo ejecutar (Lafuente Machain, 1937, s. v. *Esquivel, Pedro de*).

al Río de la Plata comandada por Pedro de Mendoza <sup>3</sup> y está dirigida a la *muy alta y muy poderosa señora*, la princesa Juana, hija de Carlos V, quien desde 1554 hasta 1559 desempeñó el cargo de gobernadora de Castilla y los reinos de ultramar. <sup>4</sup>

Esta carta -texto breve y conciso, escrito con un estilo vigoroso y apasionado- es el primer testimonio femenino sobre el Río de la Plata. Si bien en sus párrafos finales se nos revela como una petición de reconocimiento de los servicios prestados, que debía materializarse en el otorgamiento de un repartimiento perpetuo, es interesante desentrañar la urdimbre textual mediante la cual Isabel de Guevara va estructurando su propio yo femenino.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> En 1534 le fueron concedidas a Pedro de Mendoza las capitulaciones para la conquista del Río de la Plata. En ese mismo año partió su armada de San Lúcar y, llegados a la región rioplatense en 1536, dispuso la formación del fuerte de Nuestra Señora del Buen Aire. Un año más tarde, en abril de 1537, muy debilitado por la enfermedad que lo aquejaba, nombra su teniente general al capitán Juan de Ayolas y otorga a Francisco Ruiz Galán la tenencia del fuerte de Buenos Aires, recomendando a ambos su despoblación para concentrar fuerzas en Paraguay. Poco después moría en alta mar a bordo de *La Magdalena*, de regreso España. Para una ampliación del contexto histórico, véase *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las antiguas posesiones españolas en América*. Madrid, Bernaldo de Quirós, 1864-1888; *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV...* coordinada e ilustrada por don Martín Fernández de Navarrete. Buenos Aires, Guarnia, 1945-1946, 5 v.; *Documentos históricos y geográficos relativos a la conquista y colonización rioplatense*. Buenos Aires, Peuser, 1941, 5 t. Comisión del IV Centenario de la Primera Fundación de Buenos Aires.

<sup>4</sup> Nacida en 1535, fue la última de los cinco hijos de Carlos I de España e Isabel de Portugal. A los diez y siete años se casó con el príncipe portugués don Juan, quien murió antes de cumplirse los dos años de matrimonio. Viuda, dio a luz al primogénito Sebastián, después rey de Portugal y regresó a Madrid donde fundó el convento de las Descalzas Reales de la Orden de Santa Clara; posteriormente, fundó el real colegio de San Agustín. Murió en 1573.

<sup>5</sup> El imperio español estableció una política premial para sus colonias en América, esto es que, el buen súbdito era premiado por la Corona por sus servicios a los designios de ésta; en general, la dádiva real consistía en un solar urbano, lo que Isabel reclama en este caso es un *repartimiento*: «sistema seguido en la colonización de las Indias desde principios del siglo XVI, con la finalidad de dotar de mano de obra



Dos claves hay, a nuestro entender, en el texto. La primera se refiere a la posición en que se sitúa la autora para elaborar su narración. "Esta relación", nos dice después de relatar brevemente las miserias padecidas durante el sitio de la ciudad de Buenos Aires,<sup>6</sup> «bien creo que la escribirán a V. A. más largamente y por eso cesaré». Se hace casi innecesario recordar en este punto que la lecto-escritura -excepto casos especiales- no figuraba entre las prioridades de la educación femenina en el siglo XVI y que, por ende, los discursos escritos de la época se generaban y se recepcionaban en círculos casi exclusivamente masculinos, por eso los que escribirán *esta relación* no pueden ser otros más que hombres. Y es así como, Isabel de Guevara, al colocarse desde el inicio en el lugar de mujer-narradora, modifica el *locus enuntiationis* dominante,<sup>7</sup> centrado en lo masculino: Lo que ella va a enviar es «otra» relación, es una narración que se plantea en un tono casi intimista que busca la complicidad de su interlocutora en un *tête à-tête* femenino que

---

a las explotaciones agrícolas y mineras. Se repartía un número determinado de indios entre los colonizadores españoles, y la asignación se hacía en encomiendas, o sea, en relación de encomienda o patrocinio, por la cual los indios quedaban debiéndole obediencia al encomendero.» (Diccionario de la lengua española, 1984).

<sup>6</sup>En junio de 1537 la ciudad de Buenos Aires -fundada poco más de un año atrás- fue sitiada por un grupo numerosísimo de tribus vernáculas. Sin agua y sin alimentos, los pobladores de la primitiva ciudad sufrieron indecibles penurias entre las que señoreó la muerte por hambre. Con respecto a este tópico, la carta se inscribe en lo que hemos llamado «el discurso del hambre» (ponencia presentada en las VI Jornadas de la Historia de la ciudad de Buenos Aires «El espacio en Buenos Aires», 1989). Isabel de Guevara, así como otros dos integrantes de la armada de Mendoza: Ulrico Schmidl en su *Derrotero y viaje a España y las Indias 1535-1554*, publicado en Francfort en 1567 y el padre Luis de Miranda y Villafaña con su *Romance*, escrito probablemente hacia 1545, inauguran el espacio textual de la ciudad de Buenos Aires como el espacio del hambre. Este discurso es retomado, algunos años después, por Barco Centenera en *Argentina y conquista del Río de la Plata*, publicado en Lisboa, en 1602, y por Ruy Díaz de Guzmán en *La Argentina*, compuesta en 1612.

<sup>7</sup>Para la ampliación sobre el tópico del *locus enuntiationis*, véase el excelente artículo de Walter D. Mignolo, «Sobre alfabetización, territorialidad y colonización.» *La movilidad del «sí-mismo» y del «otro»*, en este mismo número.

borra las fronteras diastráticas entre soberana y súbdita, en un «saberse comprendida porque aquella es otra mujer», modificando, también, de esta manera, el *locus receptionis*.

La segunda clave es la respuesta a la pregunta quién escribe o quién es Isabel de Guevara. Dicen las primeras líneas de su carta: "A esta probinçia del Río de la Plata, con el primer gouernador della, don Pedro de Mendoça, avemos venido çiertas mugeres, entre las cuales ha querido mi ventura que fuese yo la vna». Analicemos la estructura de esta frase: el núcleo semántico es *avemos venido çiertas mugeres* del cual dependen dos complementos circunstanciales, uno modifica al verbo indicando lugar (el Río de la Plata) y el otro indicando el modo (en la armada de Pedro de Mendoza). Existe, además, un tercer modificador, *entre las cuales...*, que modifica -en condición de yuxtaposición- al sujeto *çiertas mugeres*, desplazando la carga semántica hacia los tres últimos lexemas: *yo la vna*.

En esta primera descripción los hombres no aparecen, excepto la mención del adelantado, que funciona como un especificador modal y, también, temporal -pues sabemos que llega a la región en 1536-, pero de ninguna manera como un personaje central; más bien parece tratarse de una armada de mujeres, cuyo número en realidad era ínfimo.<sup>8</sup> Para referirse a éstas, además, utiliza el lexema semánticamente más neutro, *mugeres*.<sup>9</sup> No alude a condición social ni a estado civil, edad ni parentesco, más aún, modificado por *çiertas*, la ausencia de rasgos se acentúa; ni pocas ni muchas, ciertas. Pero en este grupo humano cuya única característica parece ser que no está formado por hombres, el modificador coloca en primer plano un elemento que tiene nombre y apellido: Isabel de Guevara. La construcción de este yo que la autora

<sup>8</sup> Según el inventario que realizó Guillermo Furlong, citado por Alberto Salas, con Mendoza llegaron ocho mujeres, cuatro había en la expedición de Alvar Núñez y veintiuna en la flota de Ortiz de Zárate (*Crónica florida*, 1960, 175). Una orden expresa impartida por Carlos V a Gaboto prohibía la inclusión de mujeres en las expediciones para evitar los inconvenientes que podría acarrear tal situación.

<sup>9</sup> El *Diccionario de Autoridades*, 1726, define el lexema *muger* como «criatura racional del sexo femenino», si bien en otra acepción designa a la mujer casada, esto ocurre en relación al marido, situación que no se presenta en nuestro texto.

coloca al final de la frase pero que, al formar bloque con los lexemas siguientes, *la una*, forma la dicotomía:

*ciertas/una* ————— yo = Isabel de Guevara.

convirtiendo el indiferenciado *çiertas mugeres* en una única mujer, la autora, será el andamiaje estructural de toda la narración.

La frase siguiente "[...] y como la armada llegase al puerto de Buenos Ayres, con mill e quinientos hombres, y les faltase el bastimiento, fue tamaña la hambre que, a cabo de tres meses, murieran los mill, [...]" presenta al elemento masculino numéricamente definido -en contraposición con *çiertas mugeres-*, para reducirlo rápidamente a la tercera parte, mediante el lexema verbal *morir*, único verbo, por otra parte, que lleva a *hombres* como sujeto. De esta manera se amplía la dicotomía inicial:

quinientos hombres/ *çiertas mugeres/ la una* — yo = I. G.

que resulta finalmente:

quinientos hombres/Isabel de Guevara.

Así queda planteado el campo semántico de *lo masculino* - sin referencia personal en el texto- y el de *lo femenino* -con un único referente personal en el texto-, que se irán configurando según tareas y obligaciones culturalmente asignadas a uno u otro.

«Vinieron los hombres con tanta flaqueza, que todos los trabajos cargavan de las pobres mugeres, ansí en lavarles las ropas, como en curarles, hazerles de comer lo poco que tenían, alimpiarlos, hazer centinela, rondar los fuegos, armar las vallestas, quando algunas vezes los yndios les venian á dar guerra, hasta cometer á fuego en los versos,<sup>10</sup> y á levantar los soldados, los questavan para hello, dar arma<sup>11</sup> por el campo a bozes, sargenteando y poniendo en orden los soldados; porque

<sup>10</sup> *verso*: «especie de culebrina de mui poco calibre», *culebrina*: «pieza de artillería [...] que aunque tira menos bala que otras, la arroja a gran distancia, [...]» (*Diccionario de Autoridades*, 1726).

<sup>11</sup> *tocar arma* por *tocar al arma*: «es tocar a prevenirse a los soldados y acudir á algun puesto». (*Diccionario de Autoridades*, 1726, s.v. *arma*).

en este tiempo, como las mugeres nos sustentamos con poca comida, no aviamos caydo en tanta flaqueza como los hombres». Este bloque textual comienza y termina haciendo referencia a la extrema delgadez de los hombres de manera contrapuesta a la de las mujeres:  
*vinieron los hombres con tanta flaqueza/ no aviamos caydo en tanta flaqueza como los hombres.*

En este marco textual, el campo semántico de *lo masculino* denota a sus integrantes como *hombres* y, en algunos casos, como *soldados*, sin aditamentos calificativos, únicamente connotados por el lexema verbal «enflaquecer». Lo masculino se presenta, así, pasivo al punto de que su única «acción» es dejarse debilitar por el hambre. Las mujeres, en cambio, -calificadas como *pobres*- son las que realizan *todos los trabajos* - con toda la carga semántica de dolor y sufrimiento<sup>12</sup> que conllevaba el término «trabajo» en el siglo XVI-, primero los socialmente considerados femeninos: lavar, curar, hacer la comida, limpiar; intensificados por el pronombre *les*, proponen un cuadro verdaderamente maternal: las mujeres actúan como si los hombres *fuera sus propios hijos*, dice más adelante Isabel de Guevara. Y después los atribuidos a los hombres: hacer centinelas y rondas, armar las ballestas, etc., hasta levantar a los soldados, «*los questavan para hello*», dice como al pasar la autora, sugiriendo que algunos de estos guerreros ni siquiera se tenían en pie por sí solos. En resumen, sargentear y poner orden, es decir que, en manos de las *pobres mugeres*, se concentran ambos roles.

Con inocultable disgusto y en un tono casi de reproche maternal, continúa la narradora: "Pasada esta tan peligrosa turbunada, terminaron subir el rio arriba, asi, flacos como estaban y en entrada de ynvierno, en dos vergantines, los pocos que quedaron viuos, [...]». Este párrafo que inicia un nuevo bloque de sentido presenta diferencias con respecto al anterior: los mil quinientos hombres iniciales, reducidos a quinientos, son ahora *pocos*, las mujeres, por el contrario, aunque indefinido,

<sup>12</sup> «A qualquiera cosa que trae consigo dificultad o necessidad y aflicción de cuerpo o alma llamamos trabajo, [...] (Covarrubias, 1611). «Pérdida, molestia, tormento o suceso infeliz. Usado en plural vale estrechéz, miseria, pobreza ó necessidad, con que se passa la vida». (*Diccionario de Autoridades*, 1726).

parecen mantener un número estable. Por otra parte, las decisiones, *terminaron subir el rio arriba*,<sup>13</sup> corresponden al campo semántico de lo masculino, aunque solo pueden ser llevadas a cabo gracias a las, en este momento llamadas, *fatigadas mugeres* que «los curavan y los miravan y les guisaban la comida, trayendo la leña a cuestras de fuera del navio, y animandolos con palabras varoniles, que no se dexasen morir [...] metiendolos a cuestras en los vergantines, [...]». Como puede verse, se siguen concentrando los roles masculinos y femeninos en el campo semántico referido a las mujeres.

El párrafo siguiente se inicia con una nueva decisión masculina: remontar el Paraná, decisión por la cual «pasaron tanto trabajo las desdichadas mugeres [...] porque todos los servicios del navio los tomavan ellas tan a pecho [...] sirviendo de marear la vela y bovernar<sup>14</sup> el navio y sondar de proa<sup>15</sup> y tomar el remo al soldado que no podía bogar<sup>16</sup> y esgotar el navio<sup>17</sup>, [...]».

Los bastimentos que debían hallar en Asunción, ciudad a la que arribaron por decisión masculina, no fueron tales y las mujeres debieron abocarse nuevamente al trabajo «haziendo rosas<sup>18</sup> con sus propias manos, rosando y carpiendo y sembrando [...]» hasta que los hombres recobraron fuerzas «y començaron a señorear la tierra y alquerir yndios y yndias de su servicio, [...]».

Retomemos en un esquema los datos relevantes que aporta el relato, según lo planteado inicialmente:

<sup>13</sup> *terminar* por *determinar*: forma popular en el Siglo de Oro, toma desde entonces el sentido de decidir (Corominas, 1984, s.v. *término*).

<sup>14</sup> *bovernar* por *governar*, posiblemente una errata tipográfica.

<sup>15</sup> *sondar de proa*: «echar la plomada en el mar, para certificarse de la profundidad [...]» (*Diccionario de Autoridades*, 1726, s.v. *sondar*).

<sup>16</sup> *bogar*: «llevar la galera con los remos» (Covarrubias, 1611).

<sup>17</sup> *esgotar* por *escotar*, parece haber dos acepciones distintas para el término: Covarrubias, 1611, lo define como «recoger, ceñir y ajustar» la *escota*, maroma con que se alarga o acorta la vela (s.v. *escota*) y el *Diccionario de Autoridades*, 1726, como «sacar agua que ha entrado dentro de la embarcación».

<sup>18</sup> *rosar*: «limpiar la tierra de las matas que cria, cortándolas o arrancándolas, para disponerla á la labor» (*Diccionario de Autoridades*, 1726, s.v. *rozar*).

	Campo Semántico Masculino	Campo Semántico Femenino
Integrantes	mil quinientos hombres/soldados, quinientos hombres/soldados, los pocos que quedaron vivos	cierta mujeres= yo la una=Isabel de Guevara
Calificativos		pobres-fatigadas-desdichadas
Lexemas verbales	morir-enflaquecer-(de) terminar-señorear la tierra-adquirir indios e indias.	lavar la ropa - curar-cocinar-guisar-limpiar-cuidar-levantar los soldados-meterlos a cuestras en los bergantines-hacer centinela-rondar los fuegos-armar ballestas-poner fuego en los versos-sargentear y poner orden animar con palabras varoniles-marear la vela-gobernar el navío sondar de proa-remar (bogar y esgotar)-rozar-carpir-sembrar-cosechar.

¿Cuál es, entonces, la estrategia discursiva que utiliza Isabel de Guevara para construir su *yo* femenino? Fundamentalmente se trata de connotar el grupo humano, *ciertas mugeres*, al que se declara perteneciente el *yo* como único elemento diferenciado: *la una*. Esta connotación se realiza en contraposición con otro grupo humano, el de los hombres o soldados, basándose en tareas u obligaciones socioculturalmente preasignadas.

Los lexemas verbales atribuidos -en el texto- a uno u otro grupo son exclusivos, es decir no se comparten, pero los hombres dependen de las mujeres -como el niño pequeño de la madre- para llevar a buen término cualquiera de estas acciones: «si no fuera por ellas, todos fueran acabados»; «quiso Dios que biviesen por ver que hen ellas estava la vida dellos».

Fuera de tomar alguna decisión o señorear la tierra, las mujeres realizan todas las tareas: las socioculturalmente femeninas relacionadas

con el hogar y los hijos -convertidas en madres de sus maridos o compañeros de viaje- y las socioculturalmente masculinas relacionadas con la guerra, la navegación y el cultivo de la tierra, según la misma Isabel las va delimitando en el texto con referentes expresos, del tipo que *para los hombres heran los trabajos, sin ayuda de nadie* (es decir, de los hombres), etc. Estas mujeres en las que se reconoce la autora, desempeñan roles masculinos sin perder la ternura maternal: «y animandolos con palabras varoniles [...] metiendolos a cuestras en los vergantines, con tanto amor como si fueran sus propios hijos», o la habilidad para hacer sabrosa la comida a aquellos anoréxicos paladares masculinos: «[...] los serviamos en buscarles diversos modos de guisados, porque no les diese en rostro <sup>19</sup> el pescado, a cabsa que lo comian sin pan y estaban muy flacos».

En esta primera parte de la carta, que corresponde a la narración de los sucesos ocurridos, predomina el uso de la tercera persona del plural -las mujeres, ellas- en detrimento de la primera, que nunca aparece denotada como *nosotras* sino por la perífrasis *las mugeres nos ...* ; el hecho de que la forma pronominal inclusiva (de la autora en el sujeto de la narración) se encuentre casi excluida, produce el alejamiento del narrador con respecto al objeto narrado que genera un discurso de tono marcadamente impersonal.

La segunda parte, por el contrario, que abarca el último párrafo de la carta, comienza con un lexema verbal en primera persona del singular, persona que se impone definitivamente en el texto hasta su finalización: «E querido escrevir esto y traer a la memoria de V. A., para hazerle saber la yngratitud que conmigo se a vsado en esta tierra, [...]». Esta frase, además, corrobora el planteo inicial de la estructuración del *yo* de la autora que parte de diferenciarse en un grupo para convertirse en su único representante: las (*çiertas*) *mugeres* no vuelven a nombrarse y el principal objetivo epistolar consiste en traer a la memoria sus trabajos, a los que alude en dos oportunidades: «sin que de mi y de mis trabajos se tuviese nenguna memoria»; «a sido cabsa que mis trabajos quedasen tanoluidados». Incluso, contrasta con el discurso impersonal de la primera parte, el uso reiterado del pronombre personal de primera persona singular, *me*: «*me* dexaron de fuera», «sin *me* dar yndio», «mucho *me* quisiera hallar libre, para *me* ir a presentar», «los agravios

<sup>19</sup> *dar en rostro*: «vale lo mismo que enfadar, ya sea diciendo lo que no se quisiera oír, ya poniendose delante el que enfada». (*Diccionario de Autoridades*, 1726, s. v. *dar*).

que agora se *me* hazen«, «se *me* renovasen [los trabajos] de nuevo»; que, en la frase final, se encuentra reforzado por el pronombre posesivo: «A que suplico mande *me* sea dado *mi* repartimiento perpétuo [...]», el cual abre una variante semántica en el texto: Isabel se siente desposeída de algo que le corresponde por derecho -por eso reclama *su* repartimiento- de la recompensa a sus servicios hablará más adelante: «... y en gratificacion a mis servicios mande que [...]. (El subrayado es mío).

Por último queremos destacar que, si la parte inicial de la carta consistió en caracterizar grupos contraponiéndolos, y el de los hombres se presentaba casi en un todo dependiente del otro, conformado por mujeres; de la misma manera se estructura el rol discursivo del marido en la segunda parte. Este es presentado (singularísima actitud la de hacer públicas estas ideas, teniendo en cuenta el status social que representaba el matrimonio para una mujer del siglo XVI) como un impedimento para la acción: «Mucho me quisiera hallar libre, [...] mas no está de mi mano, por quetoy casada con vn cauallero de Sevilla, [...]»; incapaz de sobrevivir sin ayuda: «[...] porque tres vezes le saqué el cuchillo de la garganta, [...]» y en última instancia, necesitando de la voz de la esposa para hacer oír la propia: «[...] mande que sea proveydo mi marido de algun cargo, [...]» puesto que la modificación del *locus enuntiationis* le ha permitido a ésta la apropiación de la alocución.

Doña Isabel de Guevara, española indiana, apenas rescatada del olvido gracias a esta carta -que seguramente nunca fue leída por su destinataria- toma orgullosa conciencia de que ella y sus compañeras fueron pilar fundamental de los episodios protagonizados veinte años atrás y, así, emerge en medio del silencio que rodea a los testimonios femeninos de la época, como portadora de la palabra de aquellas mujeres anónimas que se aventuraron en la empresa temeraria de la conquista.

SILVIA TIEFFEMBERG

Becaria del Consejo Nacional  
de Investigaciones Científicas y Técnicas

## BIBLIOGRAFIA

ALVAR, MANUEL Y BERNARD POTIER. 1983. *Morfología histórica del español*. Madrid, Gredos.



- BARCO CENTENERA, MARTÍN DEL. 1602. *La Argentina*. Poema histórico. Reimpresión facsimilar de la primera edición. Lisboa. Precedida de un estudio del Dr. Juan María Gutiérrez y unos apuntes bio-bibliográficos de don Enrique Peña. Buenos Aires, Peuser, 1912, t. V de la Biblioteca de la Junta de Historia y Numismática.
- BOYD-BOWMAN, PETER. 1972. *Léxico hispanoamericano del siglo XVII*. London, Tamesis Books Limited.
- CAILLET BOIS, JULIO. 1958. "La literatura colonial" en *Historia de la literatura argentina*. Dirigida por Rafael Alberto Arrieta, t. I. Buenos Aires, Peuser, 3-42.
- COROMINAS, JOAN. 1984. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* por ... con la colab. de JOSÉ A. PASCAL. Madrid, Gredos, 6 v.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE. 1611. *Tesoro de la lengua castellana o española con las adiciones de Benito Remigio NOYDENS de 1674*. Ed. prep. por MARTÍN DE RIQUER. Barcelona, Horta, 1934, 2 v.
- DÍAZ DE GUZMÁN, RUY. 1612. *La Argentina*. Introducción y notas de Enrique de Gandía, Buenos Aires, Estrada, sf., 2 ed.
- Diccionario de Autoridades*. 1726. Edición facsímil, Madrid, Gredos, Real Academia Española, 1963, 3 v.
- Diccionario de la lengua española*. 1984. Madrid, Espasa-Calpe, Real Academia Española, 2 v.
- GANDÍA, ENRIQUE DE. 1931. *Historia de la conquista del Río de la Plata y del Paraguay. Los gobiernos de don Pedro de Mendoza, Alvar Nuñez y Domingo de Irala, 1535-1556*. Buenos Aires, Librería de A. García Santos.
- GILI GAYA, SAMUEL. 1947. *Tesoro lexicográfico (1642-1726)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 2 v.
- GROSSAC, PAUL. 1916. *Mendoza y Garay. Las dos fundaciones de Buenos Aires. 1536-1580*. Buenos Aires, Jesús Méndez editor, 2ª ed.
- KENISTON, HAYWARD. 1937. *The syntax of Castilian Prose. The sixteenth century*. Chicago-Illinois. The University of Chicago Press.
- LAFUENTE MACHAIN, RICARDO DE. 1937. *Conquistadores del Río de la Plata*. Buenos Aires, Amorrortu.

- LOPRETO, GLADYS. 1988. *La carta de Isabel de Guevara*. La Plata.
- MIRANDA Y VILLAFANA, LUIS DE. 1951. *Romance*. Versiones paleográfica y moderna, con noticia preliminar de JOSÉ TORRE REVELLO. Buenos Aires, Coni.
- ROJAS, RICARDO. 1917. *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1957, t. 1.
- SALAS, ALBERTO M. 1960. *Crónica florida del mestizaje de Indias. Siglo XVI*. Buenos Aires, Losada.
- SCHMIDL, ULRICO. 1554. *Derrotero y viaje a España y las Indias 1534-1554*. Traducción y comentario del manuscrito original alemán por Edmundo Wernicke. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1950.
- TORRE REVELLO, JOSÉ. 1937. *La fundación y despoblación de Buenos Aires*. Buenos Aires, J. Suárez.

#### APÉNDICE:

Muy alta y muy poderosa señora:

A esta probinçia del Río de la Plata, con el primer gouernador della, don Pedro de Mençoça, avemos venido çiertas mugeres, entre las cuales querido mi ventura que fuese yo la vna; y como la armada llegase al puerto de Buenos Ayres, con mill e quinientos hombres, y les faltase el bastimiento, fué tamaña la hambre, que, a cabo de tres meses, murieran los mill, esta hambre fué tamaña, que ni la de Xerusalen se le puede ygualar, ni con otra nenguna se puede comparar. Vinieron los hombres con tanta flaqueza, que todos los trabajos cargavan de las pobres mugeres, ansi en lavarles las ropas, como en curarles, hazerles de comer lo poco que tenian, alimpiarlos, hazer sentinela, rondar los fuegos, armar las vallestas, quando algunas vezes los yndios les venian a dar guerra, hasta cometer á poner fuego en los versos, y á levantar los soldados, los questavan para hello, dar arma por el campo á bozes, sargenteando y poniendo en orden los soldados; porque en este tiempo, como las mugeres nos sustentamos con poca comida, no aviamos caydo en tanta flaqueza como los hombres. Bien creerá V.A. que fué tanta la solçitud que tuvieron, que, si no fuera por ellas, todos fueran acabados; y si no fuera por la honrra de los hombres, muchas más cosas escriuiera con verdad y los diera a hellos por testigos. Esta relación bien creo que la escribirán a V.A. más largamente, y por eso sesaré.

Pasada esta tan peligrosa turbunada, terminaron subir el río arriba, así, flacos como estaban y en entrada de invierno, en dos vergantines, los pocos que quedaron vivos, y las fatigadas mugeres los curaban y los miraban y les guisaban la comida, trayendo la leña a cuestras de fuera del navio, y animandolos con palabras varoniles, que no se dexasen morir, que presto darian en tierra de comida, metiendolos a cuestras en los vergantines, con tanto amor como si fueran sus propios hijos. Y como llegamos a vna generacion de yndios que se llaman tinbues, señores de mucho pescado, de nuevo los serviamos en buscarles diversos modos de guisados, porque no les diese en rostro el pescado, a cabsa que lo comian sin pan y estaban muy flacos.

Despues, determinaron subir en el Parana arriba, en demanda de bastimiento, en el qual viaje, pasaron tanto trabajo las desdichadas mugeres, que milagrosamente quiso Dios que biviesen por ver que hen ellas estava la vida dellos; porque todos los servicios del navio los tomaban ellas tan a pecho, que se tenia por afrentada la que menos hazia que otra, sirviendo de marear la vela y bovernar el navio y sondar de proa y tomar el remo al soldado que no podia bogar y esgotar el navio, y poniendo por delante á los soldados que no desanimasen, que para los hombres heran los trabajos verdad es, que á estas cosas ellas no heran apremiadas, ni las hazian de obligacion no las obligava, si solamente de caridad. Ansi llegaron a esta çiudad de la Asunçion, que avnque agora está muy fertil de bastimentos, entonçes estaua dellos muy neçesitada, que fue necesario que las mugeres boluisen de nuevo a sus trabajos, haziendo rosas con sus propias manos, rosando y carpiendo y sembrando y recogiendo el bastimento, sin ayuda de nadie, hasta tanto que los soldados guareçieron de sus flaquezas y començaron á señorear la tierra y alquerir yndios y yndias de su servicio, hasta ponerse en el estado en que agora está la tierra.

E querido escrevir esto y traer a la memoria de V. A., para hazerle saber la yngratitud que conmigo se a vsado en esta tierra, porque al presente se repartió por la mayor parte de los que ay en ella, ansi de los antiguos como de los modernos, sin que de mi y de mis trabajos se tuviese nenguna memoria, y me dexaron de fuera, sin me dar yndio ni nengun genero de servicio. Mucho me quisiera hallar libre, para me yr a presentar delante de V. A., con los servicios que a S. M. e hecho y los agravios que agora se me hazen; mas no está en mi mano, por quetoy casada con vn cauallero de Sevilla, que se llama Pedro d'Esquiuel, que, por servir a S. M., a sido cabsa que mis trabajos quedasen tanoluidados y se me renovasen de nuevo, porque tres vezes le saqué el cuchillo de la garganta, como allá V.A. sabrá. A que suplico mande me sea dado mi repartimiento perpétuo, y en gratificacion a mis servicios mande que sea proveydo mi marido de algun cargo, conforme a la calidad de su persona;

pues el, de su parte, por sus servicios lo merece. Nuestro Señor acreciente su Real vida y estado por mui largos años. Desta çibdad de la Asuncion y de Julio 2, 1556 años.

Serbidora de V. A. que sus Reales manos besa.

*Doña Ysabel de Guevara.*

Sobre- A la muy alta y muy poderosa señora la Princesa doña Joana. Gouernadora de los reynos d'España, etc. En su Consejo de Yndias.

## LA VOZ COMPLEMENTARIA

Propongo recorrer el *espacio machadiano*. No la obra de Antonio Machado, sino una familia de textos que no constituyen un discurso ni, mucho menos, una palabra organizada que se somete a la autoridad de un solo sujeto, constante, esencial, homogéneo: el autor. En el espacio machadiano, Antonio Machado es una de las voces y no siempre reconocible, ya que en *Los complementarios* aparecen dos A.M., uno "auténtico" y otro, obviamente, apócrifo, unidos por la homonimia y las fechas de nacimiento puntual y de muerte supuesta.

Este preliminar tiende a una propuesta: visitar ese espacio machadiano con presupuestos distintos a los habituales, o sea los sometidos a consideraciones anecdóticas (finalmente, con mayor dignidad de discurso: biográficas) acerca de la producción machadiana. El problema de los heterónimos se reduce, entonces, al uso de seudónimos, siendo que el seudónimo es lo opuesto al heterónimo. En el seudónimo hay un encubrimiento de identidad, pero ésta existe, es única e inequívoca. Se trata de averiguar a qué autor encubre el seudónimo, pero el autor existe. Y si no se puede dar con él, se lo designa por el seudónimo que lo solapa y que acaba por convertirse en un nombre vicario. Así, en el caso de Antonio Machado, se dice que Abel Martín, Juan de Mairena, etcétera, son sus seudónimos, cuando lo que aparece en el espacio machadiano es lo inapresable del sujeto que produce el texto y cuya denominación es siempre apócrifa. Valéry y Borges han insistido en la necesidad de pensar la historia de la literatura con abstracción de los nombres de los autores. Porque no son los autores los que hacen a la literatura, sino que son hechos por ella. Son significados por un discurso que se produce por su mediación y cuyo efecto es mediatizarlos, precisamente.

Un asfixiante biografismo y sus presupuestos positivistas y escolásticos (tan tóxicos en la crítica literaria española, aún en nuestros días) hacen de la reducción de heterónimos a seudónimos un triunfo del autor como institución, o sea de la autoría, de la autoridad. Es, finalmente, reponer autoritariamente al propietario y administrador privilegiado del texto, en su lugar eminente. Se dice, por ejemplo: Antonio Machado empezó a interesarse por la filosofía porque se le murió su mujer, joven y tísica y, más tarde, a pesar de que su formación filosófica era errática y escolar, se concentró en la prosa aforística y dispersa porque su inspiración como poeta se había agotado. Por otra parte, sabemos que la literatura es un acto de comunicación en el cual el autor expresa sus sentimientos ante una realidad constante, compacta, sustancial, homogénea y disponiendo de un instrumento terso y obediente a su "expresividad", que es el lenguaje. O sea, la santísima trinidad: unidad del sujeto, transparencia del medio, constancia de una realidad reconocible.

Con estos presupuestos, el espacio machadiano queda censurado y desquiciado, reducido a la puesta en escena de un teatro unipersonal, como esos tingladillos de títeres donde un solo titiritero maneja todos los personajes, disimulando su voz en cada uno de ellos. Es imposible entender, entonces, un fenómeno como el cuaderno de *Los complementarios*, donde la aparición intermitente de Antonio Machado (equivoca: el apócrifo puede ser el auténtico y viceversa) está señalada por la firma o las iniciales que identifican a quien emite el fragmento. En el resto, se impone una variedad coral de voces y, entre fragmentos, el silencio del blanco, la suspensión del discurso.

Martín enseña a Mairena que el pensamiento parte de lo imaginado y lo apócrifo (*sic*), es decir de lo supuesto. Imaginado en tanto pensamiento de lo faltante, apócrifo en cuanto incomparable con lo auténtico y supuesto en la medida en que no hay nada "puesto", es decir fundamental. Un pensar nietzscheano sin fundamentación o, como se dice hoy, "débil". Si se cambian los supuestos, se cambia la deriva de lo que se dice, por lo que el discurso que se va configurando (el camino hecho al andar) es el sujeto de lo que se dice. Hay un sujeto que enuncia y hay lo enunciado como otro sujeto.

Por ello, el mundo es apócrifo y los presupuestos sobre los que pensamos podrían ser falsos, lo cual es consolador o terrible. Y, en tanto

apócrifo, el mundo resulta lo que indica su etimología: "oculto, secreto, inconfesado". El conjetural universo borgiano, necesario e indemostrable. Supuesto.

En el caso de la literatura, es apócrifa no la existencia de un autor, sino la atribución unívoca de cualquier texto. Las obras "realmente bellas" (sic Mairena) son resultado de la actividad de varios autores a lo largo del tiempo, no simultáneamente. La muerte del Comendador en *El burlador de Sevilla* es calderoniana a pesar de que la haya redactado Tirso de Molina. Este es apócrifo frente a un texto que debió escribir "Calderón". Al respecto previene Mairena a sus discípulos: "Don Nadie... Conviene que os habituéis a pensar en él y a imaginarlo. Como ejercicio poético no se me ocurre nada mejor".

La encarnación mítica de Don Nadie la proporciona la literatura barroca a través del Don Juan. Y así también lo sugiere Mairena. Don Juan es, en efecto, el seductor que intenta obtener favores de las mujeres poniéndose siempre en el lugar de otro, representando la identidad de un tercero reconocible. El mismo es Don Nadie y, acaso por ello, se le da el nombre de Juan, que es el mínimo nombre individual, a fuerza de ser el más corriente (Juan Lanás, Juan Pelotas). El Tenorio es la impersonalidad del deseo, que se encarna momentáneamente en cualquiera, porque es, siempre, el Otro. Insujetable, no se lo puede subjetivizar, someterlo a la constitución de un sujeto.

Ahora me parece útil repensar el acto poético, según se lo configura en *Los complementarios*. Útil porque nos remontamos a la fundación de una poética moderna en nuestra lengua, que fue desdibujada, en España, durante la restauración casticista. Desde el Rubén Darío de los prólogos a *Prosas profanas* y *El canto errante*, y el Valle Inclán de *La lámpara maravillosa*, se traza un arco sostenido por los complementarios del espacio machadiano y que se rompe en la década del treinta, con la estética del retorno a la literatura áurea (acentuado, después, en la posguerra, tanto por el garcilasismo como por el realismo social, cuyos presupuestos epistemológicos son los mismos, a pesar de las discrepancias retóricas). De algún modo, la línea se restaura terminando los años cincuenta, con la polémica entre Jaime Gil de Biedma-Carlos Barral y Carlos Bousoño, a propósito de lo "expresivo" en poesía y la posibilidad de que ésta comunique un saber consolidado o produzca un saber imprevisto.

En 1902, Antonio Machado formula una poética del tiempo histórico sin espacio, en la cual la palabra del poema se centra en el verbo, función de continuidad: "(...) el hoy que será mañana/ y el ayer que es *Todavía*". La historia es sucesión, hilo, camino, contigüidad/continuidad. La palabra, a su vez, provee a su propio espacio, se abre espacio en el tiempo (de la historia).

Pero los heterónimos especulan, más tarde, con la "radical heterogeneidad del ser", o sea de un ser que, por paradoja, nunca es igual a sí mismo. El ser prolifera, imprevisible, y se desmarca de toda identidad fija. Es la idea de Valéry, que no puede fijarse, el ser de Heidegger, que no puede definirse sin tautología (el ser *es*) y la dialéctica negativa de Adorno, donde el ser está siempre no siendo lo que es. Un ser de la pura cualidad, liberado de formas, límites, ideas genéricas y conceptos.

La palabra poética puramente cualitativa (la "poesía pura" de los simbolistas) se mueve entre dos tentaciones que amenazan desvirtuarla: la emoción anecdótica y la palabra sin presupuestos emotivos. A partir de 1909, en el espacio machadiano empieza a tomar cuerpo la categoría de *emoción pura*, que es la emoción desprovista de historia. Cuando el sujeto se emociona indeterminadamente, sin identificar las causas de su emoción, cuando no la atribuye a ningún suceso concreto, entonces la emoción es pura y, en consecuencia, poética. Quiebra, así, la propuesta anterior, de reducir la palabra poética al verbo de la historia, la continuidad del ayer y el mañana en el todavía. Despojada de su historicidad, la emoción se torna intermitente, discontinua, iluminación poética en la noche del silencio, del vacío elocutivo.

Hay otro elemento a tener en cuenta para completar la parábola del acto poético: la necesidad del lenguaje. Hay un sentimiento en el poeta, que tiene razones eventuales, causas biográficas, etc. Se convierte en afectividad poética cuando se le quitan eventualidades. Pero ello no basta para que el acto poético se produzca, porque he allí al lenguaje y el lenguaje no soy yo, sino que eres tú. Es decir: si me propongo contar mi emoción deshistorizada, me encuentro con que el medio donde se formula el cuento me es ajeno, es objetivo, me viene de los otros. Supongo que mi sentimiento es compartido por sujetos similares a mí y, entonces, se produce un cierto sentimiento objetivo. Pero compartirlo no es posible inmediatamente, porque está allí el lenguaje, que no soy



yo ni es algo mío. El lenguaje es el "tercer mundo", ni sueño ni vigilia, ni mío ni suyo, sino el de los "otros yo" que la poesía machadiana alegoriza con la figura del ojo: no es ojo porque lo miro, sino porque me mira, pero yo soy el ojo que lo mira y entre ambas miradas que son sujeto y objeto del mirar, se entreteje el tercer mundo, instantáneo, de la alteridad. El lenguaje también es un ojo que me mira y con el cual miro: yo significo por medio de él, pero él me significa por su propia mediación, pues yo nada sería sin un lenguaje que me constituyera como sujeto que enuncia.

Teodoro Lipps (otro "complementario") concluye, pues, que la poesía es, ante todo, un resultado de las palabras. No algo que el sujeto hace por medio de las palabras, sino que éstas realizan a propósito del lenguaje puesto en movimiento por el sujeto, preconstituido por el lenguaje y así sucesivamente.

Para precisar más: el poeta depura su emoción y se pone a comunicarla, es decir a designarla para que los demás la reconozcan como suya, pero halla que el lenguaje produce el poema como emergente. O sea: el lenguaje no es un instrumento de comunicación, sino un obstáculo comunicativo. La emoción se convierte, entonces, en ausencia, en la famosa flor ausente de todo los racimos que es la flor poética de Mallarmé. El lenguaje se vuelve sujeto cuando se intenta utilizarlo como objeto, como algo útil. Surge un espacio de imprecisión, de indeterminación textual. En el espacio machadiano hay algún ejemplo de ello: las cuatro distintas redacciones de la copla que empieza "Torre Don Jimeno, Torre Perogil..." EL texto ya no es, sino que puede ser algo.

La zona de indeterminación en el texto machadiano está dada por la alteridad personificada en el tú. Algo que viene explicando la filosofía hermenéutica (de Nietzsche a Gadamer, pasando por Heidegger) y que recogen, a partir del propio Gadamer, los estetas de la recepción. El otro personificado en el tú existe a partir de lo humano del deseo. El animal quiere persistir en su mismidad, quiere ser el/ él mismo. En cambio, el hombre quiere ser otro, alterarse. Su ser es el resultado del deseo del otro, concentrado en la mirada, Soy en tanto soy mirado, soy reconocido o inventado por el deseo ajeno. Siempre hace falta alguien para que algo exista, aunque la apariencia sea la contraria. Es la dialéctica del ver-gegar: el ser y la nada. En la infinita plenitud, Dios alza su mano derecha

y se tapa los ojos: ha hecho la nada, que es su verdadera creación. A su semejanza (o parodia) el poeta juega con este par vista-ceguera, en el ser de la palabra y el no ser del silencio, que es la ceguera del verbo.

Al plantearse como uno, el hombre se plantea como otro. La personificación de este otro tiene diversas figuras en el espacio machadiano: los heterónimos, "el hombre que siempre va conmigo", el "complementario". Antonio Espina, en un poema glosado ya por Alfonso Reyes, lo retrata como alguien que va delante de nosotros, que pretendemos alcanzar sin lograrlo y al que sólo vemos de espaldas.

Convergente, siempre el otro es el lenguaje, ese decir que nos interpela cuando lo decimos y que hácenos revolver contra nosotros mismos, contra nuestras propias razones. El otro nos define como dialógicos, como escuchas del otro. No ser uno mismo, sino ser varios y otros. Partir de la razón que tiene el otro es fundar la razón como objetiva, sobre esta base de escucha atenta al decir del otro. Asegura Mairena: "La razón humana no es hija, como algunos creen, de las disputas entre los hombres, sino del diálogo amoroso en que se busca la comunión por el intelecto en verdades, absolutas o relativas, pero que, en el peor de los casos, son independientes del humor individual. Tomar partido es no sólo renunciar a las razones de vuestros adversarios, sino también a las vuestras; abolir el diálogo, renunciar, en suma, a la razón humana". Los dos grandes ejemplos que propone Mairena son Sócrates y Cristo, "que saben preguntar y aguardar las respuestas". La contrafigura es el charlatán, el pedante, el habla sin escucha, el discurso unidimensional. Hay que saber de uno mismo, conocerse a sí mismo (de nuevo, Sócrates) pero partiendo de que siempre es otro quien más sabe de esto.

Toda palabra es alteridad y nos propone que la escuchemos para dialogar y comulgar en el encuentro del complementario, esa *Aufheben* que es negación/ conservación de lo dado: dialecto, diálogo, dialéctica. Pero toda palabra es, también, juicio, es decir, puesta en crisis y partición originaria. Juzgar es *ur-teilen*, hacer el tajo primordial, la división originaria, el origen como separación. Este es el aspecto trágico del lenguaje, que es busca de la comunión y necesidad de la escisión. Una dialéctica que, como todas las dialécticas auténticas, no reposa jamás. Este vaivén sólo se detiene cuando, en el discurso, aparece un término absoluto, el Tú que es El, porque es el mismo tú para todos, para nosotros como conjunto: el Tú Absoluto: Dios. Algo que el discurso

puede postular y suponer pero no realizar, porque siempre que se dice algo, se juzga, se escinde y el Absoluto se relativiza entre los términos de la escisión.

El otro aparece en el lenguaje cada vez que el lenguaje se articula, cada vez que se echa a funcionar. Cuando el lenguaje calla, cuando se abstiene, el otro desaparece. Se produce el blanco y en el blanco no hay nada. No hay siquiera, en suspenso, el código de la lengua, porque el silencio es lo que, justamente, no puede codificarse.

Entonces: tenemos un discurso interrumpido, una intermitencia discursiva. Cada vez que el discurso se reanuda, aparece un nuevo sujeto, una nueva voz que exige ser escuchada atentamente para ser identificada en su singularidad, no negada en su generalidad. Este es el fundamento del heterónimo, del complementario: cada fragmento es un sujeto en tanto enunciación y, entre fragmentos, no hay nada, no hay autor ni hay expectativa de discurso. El fragmento se acaba donde acaba.

Ello implica que no hay, tampoco, orden en los fragmentos, que un texto fragmentario está deconstruido de antemano y puede leerse con variables direcciones de lectura. El sujeto que enuncia es, pues, el activador de un discurso coral y momentáneo, y es, al tiempo, identificado de modo plural por la pluralidad de voces del coro que lo "mira".

Antonio Machado queda convertido, a partir de estos supuestos, en uno de los heterónimos del espacio machadiano. Un poeta del siglo XIX que es incorporado, a regañadientes, al mundo de la prosa fragmentaria, de la intermitencia discursiva, propia del siglo XX. El poeta monológico, victorhaguiano, el transmisor de verdades proféticas acerca del porvenir de España que está en la recuperación del dios ibero perdido en batallas y eriales del remoto pasado, ese poeta es llevado al mundo dialógico del encuentro interrumpido (y reanudado) entre el uno y el otro. Allí la voz del uno lo define como el otro y le propone una alteridad refleja, que es el fundamento del uno mismo. Que no es nunca uno ni mismo. Porque, como quiere el romance viejo, "yo no digo esta canción/ sino a quien conmigo va".

BLAS MATAMORO

Madrid



## ARTÍCULO RESEÑA

JOSEFINA LUDMER, *El género gauchesco; un tratado sobre la patria*.  
Buenos Aires; Editorial Sudamericana, 1988, 320 pp.

La gauchesca continúa provocando la curiosidad de críticos e historiadores no sólo por la relevancia que tiene en el contexto específico del Plata, sino además porque constituye uno de esos movimientos o tendencias que se ofrecen como originarios del Nuevo Mundo. Esto, por su parte, suscita interés porque considerar la originalidad de un movimiento literario americano también remite a cuestiones teóricas más amplias sobre la emergencia de la literatura y la relación de ésta con una sociedad también en proceso de formación. Pensar el principio generalmente equivale a pensarlo todo, y esto es lo que ha logrado hacer admirablemente Josefina Ludmer en este libro ejemplar.

*El género gauchesco* es un libro complejo y ambicioso, que rebasa con mucho el estudio de las obras de Hidalgo, Hernández o Sarmiento. No estamos, pues, ante una monografía más sobre la gauchesca, sino nada menos que frente a un *tratado* sobre la *patria*. Conviene parar mientes sobre estos dos términos. Tratado no es sólo aquel escrito que aspira a describir, delimitar, y definir una materia dada de la forma más completa posible, sino también un convenio o acuerdo: un pacto o negociación. Para empezar a entender el sentido de estas autodescripciones hay que atender a la contextualización del estudio de Ludmer, suministrado por el texto mismo. El libro "fue concebido durante la dictadura militar y escrito durante la democracia" (página no numerada que vendría a ser la 316). Ludmer agradece a varias fundaciones que la asistieron la posibilidad de "pensar en el género de mi patria" (ibid), y también a "mis estudiantes, los de grupos privados de la dictadura y los de la universidad argentina de la democracia: ellos fueron los que me llevaron a querer pensar en la patria" (ibid). Es decir,

por muy teórico o académico que pueda parecer en principio *El género gauchesco*, lo cierto es que el libro surge de una circunstancia política muy precisa cuyo origen se quiere dilucidar. De soslayo, entonces, Ludmer escribe también sobre la Argentina actual, al indagar sobre la emergencia concomitante de la patria y la gauchesca en los albores del siglo pasado. Patria, pues, sería el haz de relaciones discursivas mediante las cuales se sellaron las nupcias de la voz (gauchos, gente sin status social ni político) y palabra escrita (ley de las levas, gente letrada de la capital), lo cual constituye a su vez el nacimiento del género. Dictadura militar, peronismo, guerra de las Malvinas. *El género gauchesco* busca el principio de una red de reiteraciones discursivas que son definitorias de todo un complejo político-cultural cuya proyección, síntoma o emblema vendría a ser la más argentina de las temáticas literarias. El tratado se convierte así en un convenio, negociación o tregua con la patria para entenderla en sus más genuinas y perturbadoras manifestaciones. En última instancia, por lo tanto, género y patria son uno en esta profunda y agónica historia de una pasión argentina.

*El género gauchesco* no es libro de fácil lectura, tanto por la prolija documentación del análisis de la gauchesca, que exige una familiaridad de especialista con la materia, a pesar de las abundantes y oportunas citas, como por su vocabulario crítico, que incorpora términos de diversas escuelas, desde un estructuralismo de base lingüística hasta el análisis de los discursos y la crítica ideológica. (La hechura del libro, según veremos, obedece a tendencias más recientes, por cierto, más afines a Derrida o Lacan que al frío científicismo de un Genette o un primer Barthes). A todo esto se suma un exhaustivo aparato erudito sobre temas aledaños como el derecho, la historia política y social argentina, y estudios teóricos sobre esas disciplinas, que hacen del volumen un texto compacto y denso, que el lector debe practicar no sólo como libro de crítica, sino casi como archivo sobre el tema, inclusive de la historia del libro mismo que lee. Las notas al pie, algunas de varias páginas de longitud y que con frecuencia llegan a invadir toda la caja, posponiendo la continuación del texto en momentos claves, manifiestan una concepción más novelística (Joyce, Cortázar o Cabrera Infante) que académica del libro. Este aspecto enunciativo sin duda forma parte del argumento mismo de Ludmer, y constituye una toma de conciencia de

su propia actividad discursiva mediante la cual aspira (tal vez) a poder salirse del género y (también) de la patria, para poder escribir sobre ellos. Como no hay, en última instancia, posibilidad de semejante escape, lo que queda en el *tratado* son las huellas de un plan de evasión que involucra estrategias a veces contradictorias, desde la abstracción más absoluta, que produce una especie de evaporación del sujeto, a la acumulación, que tiene el mismo efecto, y por último, a la nota personal. En éstas la autora narra aventuras textuales suyas con el autor de lo que ella considera la última expresión del género, la novela *El fiord* de Osvaldo Lamborghini. Así como *Tres triste tigres* es una especie de elegía al desaparecido Bustrófedon, *El género gauchesco* es en cierto sentido *Lamborghini's Wake*, un lamento por la muerte del postrer cantor gaucho que se aloja en el mismo centro del libro, en lo más recóndito de una dilatada nota el pie.

No son las anteriores las únicas (felices) transgresiones de *El género gauchesco* contra las convenciones del discurso académico. El estilo de Ludmer está hecho a base de oraciones que son muchas veces realmente fragmentos, aposiciones, y otros giros que desmembran los períodos normales de la prosa. La lógica de Ludmer no se quiere ceñir al idioma, a la sintaxis, a los períodos retóricos. Su prosa aspira a ser una serie de relaciones que el lenguaje apenas puede esbozar. Esto se debe a que la ficción constitutiva del texto de Ludmer es que el sistema que descubre o crea (el género) puede existir como armazón conceptual fuera del lenguaje, en la serie de figuras geométricas (que son metáforas, desde luego) con las que lo define y describe. En el *tratado* el género se pone a funcionar solo; lo constituyen círculos, cadenas, bordes, que trazan giros que son siempre inversiones simétricas o reiteraciones. El esquema científico que organiza el (1, 1.1, 1.1.1, etc.) indica, además, que la argumentación, reflejo tal vez de su propia forma interna, es por saltos de un círculo concéntrico a otro, más que por evolución lineal (ésta, desde luego, es una manida metáfora geométrica también, a la que el discurso académico se aferra irreflexivamente). El *tratado*, pues, erige su propia lógica, que no es discursiva, que en sus momentos más difíciles resulta más bien de un proceso de acumulación que de articulación, pero que generalmente funciona por brincos de recinto en recinto, como quien juega a la rayuela.

El lenguaje del *tratado*, según esta especie de puesta en escena, que recuerda a Calder en su proyección visual, estaría más allá de esta arquitectura en movimiento. Se supone que cada cambio en el sistema afecta a todos los elementos de éste simultáneamente, que el género es un conjunto de relaciones discursivas que pueden ser abstraídas hasta convertirse en formas de bordes fijos, que esbozan curvas o se repiten, o que se vuelven sobre sí mismos, siempre al unísono. El espacio discursivo de Ludmer no puede sino llamarse alegórico; en él se despliega todo el drama de la emergencia, delimitación, y puesta en movimiento de los mecanismos de lo que ella llama el género. Es como un teatro interior, donde se abren espacios de representación generalmente proporcionales y pensados a regla y compás. En sus momentos más herméticos, el lector queda como excluido; pero hay golpes de verdadera luminosidad, en que éste puede observar todo el complejo mecanismo de formación de una literatura (la argentina, la latinoamericana) como quien atisba, a través de un microscopio electrónico, el desarrollo de un embrión. Desde luego, si nos detenemos a pensarlo nos damos pronto cuenta de que no puede ser así, que esta lógica simbólica está fatalmente atravesada por las imperfecciones del lenguaje, sometida al tiempo torpemente consecutivo y discursivo de éste, que no permite el cabal engranaje de figuras (geométricas) y figuras (retóricas). Ludmer, por supuesto, está consciente de ello, y por eso dota a su texto de una especie de juego alegórico irónico, en el que éste se refiere a sí mismo como "el tratado". El "tratado" y el "género" alegorizados crean una especie de prosopopeya crítica. Estos son, a la postre, los "personajes" que hablan y lamentan la muerte de Lamborghini, porque la alegoría, irónica o no, siempre parte de una ausencia, es siempre el discurso del otro. Como en Cabrera Infante, ese otro ya no es sino en las voces de los que quedan.

Lo ejemplar del libro de Ludmer desde un punto de vista más convencional estriba en la manera en que logra encontrar la articulación entre cultura oral y cultura letrada. La cultura letrada es aquella que, desde Buenos Aires, impone la ley escrita sobre el código consuetudinario rural. Ludmer posee la rara virtud de lidiar con textos y contextos sin privilegiar ni unos ni otros, es decir, sin hacer sociología de la literatura, ni literatura de la sociología. En esto no tiene precedente ni igual en la crítica literaria latinoamericana. Ludmer logra aislar el nacimiento del



género en la articulación de ley oral y ley escrita. El género se inicia así como resultado de la incorporación literal del gaucho (de su cuerpo) por el ejército, y por la absorción de su voz por la cultura letrada (los cielitos y otras formas poéticas). El ciclo se cumple con el vuelco del género (de la voz del gaucho ya inscrita en la cultura letrada) sobre los gauchos mismos para integrarlos a la ley civilizada; la folklorización del *Martín Fierro*, por ejemplo. El género abre con Hidalgo, donde primero se le da voz al gaucho, y cierra con la *Vuelta de Martín Fierro* (1879). La asimilación y transformación de la voz del gaucho en la *Vuelta* vendría a ser la instauración de la patria como Estado. Lo que se dramatiza en los textos gauchescos es una indefinición o indiferenciación: ¿sigue de delincuente el gaucho y se hace desertor, o se hace gaucho patriota y luego gaucho productor? En su confín más lejano se trata de la pregunta fundamental en que se funda la legitimación de la patria, su existencia misma como discurso/ley compartido.

No es posible resumir aquí los innumerables hallazgos de Ludmer al comentar las obras principales que constituyen el género gauchesco. Sólo resta decir que su libro podría servir de guía para estudiar fenómenos paralelos en otras regiones de la América Latina, como, por ejemplo, la literatura antiesclavista en Cuba. ¿Cuándo y en qué condiciones se le da la voz al negro en Cuba? ¿Qué relación textual hay entre leyes contra la vagancia, el aparato legal de la esclavitud, y las obras de verso, teatro, y prosa-ficción en que aparecen representados los esclavos?

Por último, hay que celebrar la existencia actualmente en América Latina de críticos del calibre de Josefina Ludmer. Si los sesenta y setenta vieron un *boom* de la novela, quizás podría decirse que pasamos actualmente por uno de la crítica. A riesgo de omitir a muchos, y ciñédome a los más jóvenes, diríamos que, además de Ludmer, la Argentina cuenta con Sylvia Molloy, Beatriz Sarlo y Walter Mignolo; Brasil con Roberto Schwartz e Irlemar Chiampi; Cuba con Enrico Mario Santí, René Prieto, Gustavo Pérez Firmat, María Rosa Menocal y Adriana Méndez Rodenas; Puerto Rico con Mercedes y Luce López Baralt, Rubén Ríos Avila, Aníbal González Prez, Carlos J. Alonso y Julio Ramos; Venezuela con Gustavo Guerrero; Perú con Efraín Kristal. Estos críticos son muy diferentes de los que solía producir la América

Latina, cuando surgían más frecuentemente del periodismo que de la universidad. Pero esta nueva generación crítica conserva, no obstante, una agilidad estilística, y practica una producción textual que, según pudimos ver en el caso de Ludmer, no se limita a las convenciones de la crítica académica. Son todos críticos que han pasado por la disciplina del estructuralismo y sus secuelas, y que además tienen un respeto académico por lo hecho antes (no les temen, por el contrario, a las bibliotecas); son también críticos que, como no dependen ni del periódico ni del comercialismo de las editoriales, abordan temas (como la guchesca) de enorme interés intrínseco, pero de relativamente poca circulación. Son críticos, en breve, cuyo alcance al nivel de los medios de comunicación es limitado, pero cuya obra será sin duda mucho más duradera. Constituyen, en fin, el discurso crítico sin complicidades con la producción literaria misma, ni con los poderes del estado, que nuestros escritores han venido necesitando desde hace mucho.

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA

Yale University

## RESEÑA

*Discourse and Literature. New Approaches to the Analysis of Literary Genres.* Ed. por Teun van Dijk. Amsterdam, John Benjamins, 1985, 245 pp.

El conjunto de artículos, originalmente destinados a formar un volumen del *Handbook of Discourse Analysis* y finalmente editados independientemente por T.A. van Dijk como *Discourse and literature* representan una reconsideración, desde la perspectiva de la nueva ciencia del texto, de los estudios sobre géneros tradicionales (drama-poesía-narrativa), no tradicionales (graffiti-cartas-mitos-canciones-discurso bíblico) y de las denominadas interdisciplinas estilística y retórica.

El enfoque de los artículos es a la vez histórico, teórico y analítico. Es así que el libro es una puesta al día en cuanto a lo investigado en cada tema, sobre todo en los últimos veinte años. Pero además, la mayoría de los autores presenta sus propios puntos de vista y avances al respecto y también, como hay un marcado interés de divulgación, en muchos de los artículos se encuentran muestras de análisis textuales que facilitan al lector la comprensión de las teorías expuestas.

1. Los primeros tres artículos se dedican a la retórica y a la estilística en su relación con la gramática de texto y su aplicación al análisis de géneros discursivos.

1.1. "Text and discourse, linguistics, rethoric and stylistics" de Nils Enkvist. En el artículo el autor parte de una revalorización de la retórica y de la estilística, como disciplinas que desde la Antigüedad se han ocupado del texto y el discurso; mientras que la lingüística estructural se ha centrado en la oración. Y ha sido su posterior expansión para cubrir otros fenómenos, más allá de la oración, especialmente los procesos de elaboración y comprensión, así como también la situación comunicativa, los que la han llevado a confundir

sus dominios con los tradicionales de retórica y estilística.

En un intento de deslindar los ámbitos respectivos, el autor propone como definición de retórica, la de "doctrina de la comunicación efectiva". A la estilística la considera el estudio de un tipo específico de variedad del lenguaje que correlaciona tipo de texto y situación.

Aunque cada una tiene un objetivo específico, las tres comparten la concepción del lenguaje no sólo como un conjunto de estructuras, sino también como el emergente de una secuencia de procesos. En consecuencia, dadas las afinidades existentes el autor contempla la posibilidad de una fusión de estas tres disciplinas centradas en el texto.

1.2. "Stylistics" de Geoffrey Leech. El autor considera al estilo como la suma de rasgos lingüísticos asociados con textos, definido por un conjunto de parámetros contextuales: tales como grado de formalidad, medio, función y intención comunicativa.

El concepto de "desviación" resulta fundamental para el estudio del estilo, es decir que un rasgo lingüístico para ser estilísticamente distintivo debe "desviarse" de alguna norma. Ya Todorov (1970, 2:224) había criticado el concepto de estilo como desviación de una norma, puesto que en primer lugar es difícil determinar de qué norma se trata (¿lenguaje cotidiano o un tipo de discurso determinado?); y en segunda instancia el estilo es para este autor "la característica interna de un tipo de discurso" (pág. 226); y no el conjunto único de las propiedades internas de una obra determinada. Agrega que los estilos deberán interpretarse como los registros de la lengua, sub-códigos o más aún como "dialectos funcionales".

Si bien Leech utiliza el concepto de "desviación", considera que los usos desviantes y sorprendentes del lenguaje no son patrimonio exclusivo de la literatura. Y al mismo tiempo le proporciona un instrumento para la selección de aquellos rasgos lingüísticos que tienen significación literaria. Aparece como un procedimiento de "desautomatización" de los procesos lingüísticos que de este modo son llevados al primer plano de la atención del lector. Según el autor, el valor especial de la poesía radica en que la desviación invita a un acto de interpretación comunicativa.

Leech sostiene que este método extiende la lingüística más allá de la oración, al describir estructuras o rasgos recurrentes que separan secuencias de oraciones o aún incluso textos enteros.

Como ejemplificación de su modelo, el autor analiza exhaustivamente el poema de Shelley: "Ode to the west wind".

1.3. "Rhetoric" de Heinrich Plett. La retórica fue originariamente una técnica o arte para construir textos persuasivos, caracterizada por un conjunto de reglas.

Plett hace dos aportes fundamentales en relación con el nuevo auge de esta disciplina.

En primer lugar define la que denomina "retórica científica moderna", que difiere de la clásica en cuatro puntos fundamentales: está centrada en el oyente/lector; reemplaza a la normativa por un principio generativo; busca modelos de descripción basados en la coherencia lógica; y le preocupa tanto la conclusión teórica como su utilidad práctica.

En segundo lugar, Plett retoma la tradición clásica y destaca que la estilística retórica tiene además de un componente de "desviación", como pusieron de manifiesto los estructuralistas y sus continuadores, uno funcional dado por la intención persuasiva. En consecuencia, presenta un modelo de tipo generativo en el que el aspecto de competencia retórica (de forma) es suplementado por el de actuación (de efecto).

El aspecto de competencia retórica apunta a una clasificación de las figuras mediante dos criterios: el de la "desviación" y el semiótico; por el cual la figura admite una triple semiosis: sintáctica (relación signo-signo), semántica (relación signo-realidad) y pragmática (relación signo-emisor/receptor).

El modelo de figuras más desarrollado por el autor es el (semio) sintáctico. Se compone de niveles lingüísticos (fonológico, morfológico, sintáctico, semántico, textológico y grafémico) y operaciones de dos tipos: las que violan reglas y producen "metábolos" y las que las refuerzan y resultan en "isótopos". El método así planteado representa, como el mismo Plett hace notar, una simplificación terminológica (las figuras se definen en términos de operaciones y niveles: metafonemas, isomorfemas, etc.) y es además heurístico (permite descubrir y denominar figuras desconocidas hasta el momento).

Como figuras semio-semánticas, se vuelven a considerar muchas de las tratadas, pero, ahora, como 'desviantes' respecto al modelo de realidad subyacente.

Por último, en el modelo pragmático, las figuras-interrogación retórica, duda, concesión, etc.- son consideradas cuasi-actos de habla porque anulan la condición de sinceridad exigida por los verdaderos.

El aspecto de la actuación, que clasifica las funciones, es apenas bosquejado en el artículo, ya que el mismo autor admite que sus componentes son numerosos y heterogéneos. Plett identifica cuatro situaciones básicas, a cada una de las cuales corresponde una función. Hay así una situación común (definida por la negación), a la que asigna función informativa y otra situación

defectiva, en la que la desviación es puramente accidental, cuya función recibe la denominación de no-lograda. Pero lo más destacado de la clasificación es la separación de retórica y poética como dos situaciones diferentes: para la primera la función específica es la persuasiva y para la segunda, es la autotélica o estética.

Plett ejemplifica su modelo con el análisis de un breve poema de Cuning en el que muestra al lector como integrador final de todos los elementos del texto. Pero al mismo tiempo hace notar que mientras en el aspecto de la competencia el análisis retórico se presenta como un examen racional, en el de la actuación -dado lo polisémico de la situación creada- se lo somete por completo a la subjetividad del lector.

## 2. GÉNEROS TRADICIONALES -(Narrativa-Poesía-Discurso dramático)

Un segundo grupo, muy heterogéneo en cuanto a sus aspiraciones, planteos teóricos y logros alcanzados, lo constituyen los artículos dedicados a los géneros tradicionales.

2.1. "Literary narratives" de Thomas Pavel. El extenso artículo de Pavel, más que un aporte personal al estudio del género narrativo, es una muestra panorámica de las principales propuestas teóricas desde el momento en que se abandonan las técnicas impresionistas en los estudios literarios y se incorporan los aportes de las ciencias sociales y la lingüística moderna. El enfoque del trabajo es histórico -presentación en orden cronológico de las distintas etapas de los estudios sobre narrativa- y crítico -se destacan los aportes fundamentales y puntos oscuros de cada doctrina.

Pavel reconoce dos líneas principales en este desarrollo: la que orienta su búsqueda a través de la trama (historia) -narratología abstracta- y la que privilegia los fenómenos específicamente narrativos que no pueden captarse más que "a ras del texto" (discurso) -narratología textual-.

En los comienzos de la primera orientación, surgida bajo la influencia de la antropología y la lingüística estructural, Pavel señala como decisivos los aportes del folklorista ruso V. Propp y del antropólogo C. Levi-Strauss. Es justamente a partir del modelo de este último que más recientemente, los antropólogos E. Kongas-Maranda y P. Maranda desarrollan su teoría de la "mediación" como centro narrativo del mito (cfr. "Myths: theology and theoretical physics" de P. Maranda).

Otros desarrollos en narratología estructural que Pavel menciona son el modelo semiótico de Greimas, el lingüístico de Todorov, el de elecciones sucesivas de Bremond y la incorporación en estos estudios de elementos no

típicamente narrativos que hace Barthes. Luego de la anterior "edad dorada de la narratología", aunque para el autor -a diferencia de lo que ocurre en la lingüística- el estructuralismo sigue vigente en narratología, dos nuevos métodos han comenzado a aplicarse tentativamente. Al primero responden los modelos inspirados en la lingüística generativa transformacional como el de Prince (1973), el del propio Pavel (1976) y el más elaborado hasta el momento, el de van Dijk (1976), que combina la base de un mecanismo generativo transformacional con unidades superiores del nivel de la historia. La segunda técnica busca unir la semántica narrativa con la lógica de los mundos posibles. En esta línea se encuentran Ryan y Dolezel, con su modelo en dos niveles: el de unidades mínimas o "motivos" y el de las restricciones globales, definidos en términos de modalidades lógicas.

La segunda orientación -narratología textual- tiene su representante más destacado en Genette y su ya clásica distinción entre trama o "historia" contada, discurso o "relato" y acto mismo de contar o "narración". Entre sus continuadores Pavel cita a Mieke Baal, Stanzel y Cohn.

En el final, Pavel sugiere como tarea futura una síntesis de las dos orientaciones mayores, en la línea de Dolezel cuyo trabajo considera un "promisorio principio".

2.2. "Interpreting biblical stories" de R. Longacre. Tanto este artículo como el siguiente, dedicado al mito, se incluyen en este segundo grupo porque encaran, si bien desde perspectivas muy diversas -la lingüística tagmémica en el caso de Longacre y la antropología estructural para Maranda- el estudio de fragmentos bíblicos con técnicas del análisis del discurso narrativo.

Longacre trabaja con el texto hebreo del Génesis (6:9-9:17) que corresponde al pasaje del "Diluvio universal".

Los pasos que sigue son:

1. determinación del comienzo y fin de la historia;
2. deducción de su macroestructura;
3. interpretación de los detalles a la luz del conjunto;
4. examen del marco cronológico.

Para el primer punto el autor recurre a la división que presenta el texto bíblico en "generaciones"; procedimiento usual en este tipo de textos. El Diluvio corresponde a la "Generación de Noé", si bien existe un párrafo en la generación anterior que podría ser tomado como el paso inicial del Diluvio que sin embargo está repetido al comienzo de la generación de Noé.

En el segundo paso, es interesante la minuciosidad con que Longacre, siguiendo a van Dijk (1977), describe los procedimientos para llegar a la macroestructura (abstracción de las cláusulas con verbos en pretérito, borrado

de repeticiones, eliminación de estilo directo).

A partir de este resumen llega a una idea germinal triple -embarcación-destrucción-alianza- que está relacionada con el texto por una serie de transformaciones que agregan cantidad de detalles.

Para relacionar los detalles de la historia con su macroestructura, el autor nos indica que es necesario dar cuenta de "el perfil de la historia", al que define como el desarrollo de la estructura argumental en la que algunas partes predominan sobre otras. Para ello, si bien da los conceptos fundamentales de su teoría y los ejemplifica, nos remite a una obra suya anterior (Longacre, 1983).

Es importante destacar que el autor utiliza procedimientos de orden lingüístico (análisis de los tiempos verbales, identificación de repeticiones y paráfrasis) para construir el perfil de la historia al que relaciona constantemente con la macroestructura.

Por último considera que este texto tiene otro principio de unidad: la estructura cronológica de la historia que es un quiasmo. La simetría, nos dice Longacre, reside en el tratamiento que el autor del relato bíblico hace de la cronología y no en la cronología en sí misma. El autor relaciona este aspecto con una de las ideas extraídas de la macroestructura: "la alianza". Esto permite que el análisis que nos propone tenga coherencia interna y sea descriptivo de la productividad del texto bíblico.

2.3. "Myths: theologies and theoretical physycs" de Pierre Maranda. El autor parte de la afirmación de que el mito es una "narrativa oral o escrita perteneciente a los fundamentos semióticos de una sociedad" cuya función cognitiva es reducir hechos en apariencia inconexos a un esquema consistente con los modelos culturales.

Desde una perspectiva estructural presenta una "guía de bolsillo" para el análisis en cuatro pasos:

1. identificación de contrastes; 2. organización de contrastes; 3. mediaciones; 4. interpretación total.

Maranda aplica su modelo al mito cristiano del Pecado Original y la posterior intervención de Cristo en favor de la humanidad. Los contrastes que identifica allí, para cuya visualización propone utilizar el cubo semiográfico (Maranda y Kongas-Maranda, 1971), son abstracto-sobrenatural (Dios-Demonio)/concreto-sobrenatural (Jesús-serpiente-María)/natural (concreto) (Adán y Eva antes y después del pecado) y también hombre/mujer y positivo/negativo.



La disposición en la historia, que varía según las culturas y los tipos de textos, siempre sigue las tres leyes de asociación de Hubert y Mauss: contigüidad (creación de Eva por un procedimiento metonímico), similitud (hombre a imagen de Dios) y oposición (pérdida de la inmortalidad que convierte la vida eterna en muerte para el hombre).

El punto central de la teoría es el paso tercero que muestra las distintas posibilidades de resolución de las historias: 1. yuxtaposición de contrastes; intento de mediación; 2. intento fallido de mediación; 3. intento con éxito y 4. mediación exitosa con un beneficio adicional. En la interpretación de "creyentes y teólogos" el mito bíblico corresponde al modelo cuatro, porque con la intervención de Cristo no sólo Dios vence a la muerte sino que la humanidad se beneficia al conocer que Dios la ama hasta sacrificar a su único hijo para su salvación.

Sin embargo, según la interpretación total que se realiza dentro del conjunto de todas las variantes conocidas del mito (Levi-Strauss, 1958), el Pecado Original pertenece a la misma estructura intertextual que las leyes de la termodinámica (para la justificación de esta arriesgada relación Maranda remite a un artículo anterior: Maranda, 1972) y constituye un conflicto de operaciones entrópicas y negentrópicas. Así, puesto que el demonio sólo ha matado una falsa imagen, a la vez del hombre y de Dios -Cristo-, la muerte no ha sido realmente derrotada ni tampoco la humanidad ha recobrado la inmortalidad en la tierra. No es por tanto la primera ley de la Termodinámica (axioma de equilibrio) la que prevalece sino la segunda (la entropía).<sup>1</sup>

Las diferencias de interpretación a que conducen los pasos tercero y cuarto se deben, para el autor, a que tanto el análisis de los mitos como el del discurso en general, es en sí mismo "un proceso mítico" por el cual los transformamos según nuestra propia cosmovisión.

Si bien resulta muy interesante la guía para el análisis de los mitos que presenta Maranda, las relaciones que establece en el paso cuatro entre el texto bíblico y las leyes de la termodinámica (axiomas de equilibrio y desorden del sistema) son de carácter muy general y lo llevan a una inferencia demasiado audaz y a la conclusión obvia de que la interpretación queda librada al sujeto que analiza.

#### 2.4. "Poems" de Alexander Zholkovsky. En el único artículo del libro

<sup>1</sup>La entropía es una variable de estado. El enunciado de la segunda ley de la termodinámica establece que en un proceso natural tiende a aumentar la entropía, es decir que el desorden del sistema y su medio ambiente tiende a incrementarse (Cfr. Resnik y Halliday: 1983, pp. 570-74).

dedicado al género poético el autor comienza definiendo su objeto de trabajo: el texto poético. Sostiene que el 'verso' es el componente que marca la diferencia específica entre prosa y poesía. Desde el punto de vista lingüístico, caracteriza al lenguaje poético como intensamente rítmico. A su vez el ritmo funcionalmente es considerado como un procedimiento para poner en primer plano el mensaje.

Dejando a un lado la poesía épica y la dramática Zholkovsky propone un modelo completo de base generativa para estudiar los textos líricos cortos. Su intención es describir la estructura del poema, es decir mostrar cómo los componentes del texto son derivaciones retóricas del "tema". A este lo considera el nivel más abstracto de representación en una derivación ideal cuyos estadios siguientes son: diseño profundo, estructura profunda y estructura superficial, todos arbitrariamente articulados entre sí.

En el desarrollo de su exposición no siempre queda clara la diferencia entre los niveles, especialmente se confunden "diseño" y "estructura profunda". Tampoco la ejemplificación es suficientemente ilustrativa del modelo propuesto.

2.5. "Dramatic discourse" de Ernest Hess-Luttich. No se ocupa el autor del drama como género, sino que propone aplicar los procedimientos del análisis del discurso a diálogos de ficción. Cuestión central de su artículo es la consideración del grado de similaridad del diálogo teatral con el habla real. Los diálogos teatrales, según Hess-Luttich, se presentan como muestras condensadas de conversaciones reales. El hecho de que falten algunos rasgos típicos de la lengua oral, como dudas, vacilaciones o redundancias, representa una ayuda para que el estudioso se centre en las estructuras. Además recuerda que la teoría de los actos de habla también se desarrolló fundamentalmente a partir de oraciones construidas. Así su perspectiva privilegia el intento del autor por elaborar diálogos reales simulados para sus personajes, en desmedro de sus intereses literarios, estilísticos o sociales.

A continuación critica distintas clasificaciones de los tipos de discursos dramáticos (Bauer, 1969, Daniels/Klare, 1977, Zimmer, 1982) por varios factores entre los que destaca el desconocimiento de las condiciones socio-semióticas de la comunicación dialógica, la falta de una metodología precisa y la carencia de una perspectiva integradora. Como alternativa, sugiere no un modelo acabado sino un sistema de categorías que pueden aplicarse en forma flexible a cualquier corpus de discurso, de ficción o no; entre las que se destacan las relativas a los participantes, el grado de formalidad, la función del discurso, la orientación hacia el receptor y la definición del tiempo y espacio.

Para el autor el análisis empírico de la comunicación literaria debe dirigirse a explicar la relación entre los procesos de comunicación y los "medios" co-ocurrentes combinando el análisis textual con consideraciones de la teoría semiótica y de la sociología de la comunicación.

Por falta de espacio, aduce, no presenta ningún análisis de un fragmento dramático y remite, en cambio, a otras obras recientes que desde distintos enfoques lo analizan.

Si bien es importante considerar el análisis del texto dramático desde el punto de vista de la teoría de la comunicación, creemos que resulta arriesgado tanto eliminar las diferencias específicas entre el habla real y el diálogo de ficción, como dejar a un lado todo el "artificio" que implica la creación literaria: por la macroestructura y microestructura específicas del género, así como por los demás recursos relativos a la puesta en escena de la obra (escenografía, vestuario, iluminación, etc.).

### 3. GÉNEROS NO TRADICIONALES (Canciones-Graffiti-Cartas).

El grupo de artículos que presentamos a continuación se caracteriza por estar dedicado al análisis de géneros discursivos no estudiados por la retórica clásica. Más allá de las diferencias teóricas de los autores y de las particularidades propias de cada género, aparece como idea rectora en todos ellos la consideración de los textos fundamentalmente en su dimensión comunicativa.

3.1. "Song" de Robert Hodge. El artículo plantea que la canción como forma discursiva es una manifestación multisemiótica producto de la interacción de música y palabras en una actuación determinada.

La canción se presenta como "forma marcada" con respecto al discurso cotidiano, especialmente en cuanto a las cualidades de resonancia, tono y acento. Estas no son solo relevantes musicalmente, sino también por los valores significativos que transmiten. Así por ejemplo el grado y tipo de resonancia diferencian un estilo melódico como el de Bing Crosby de otro áspero como el de Rod Stewart, lo que el autor relaciona respectivamente con la expresión de conformidad/rebelde. Igualmente, de la afirmación o enmascaramiento del tono grave o agudo pueden derivarse valores significativos en cuanto a la expresión enfática o ambigua de la identidad sexual del cantante. La distribución de los acentos o ritmos, rasgo compartido con la poesía, no solo está dada por la voz sino también por movimientos corporales o por el acompañamiento instrumental y significa la conformidad con un esquema de regularidad preexistente.

En cuanto a la actuación -unidad mínima del análisis- Hodge propone considerar los distintos tipos de relaciones involucradas que para el autor remedan las existentes en la sociedad: 1. cantante-oyentes (poder, solidaridad, etc.); 2. entre oyentes (igualdad, estratificación); 3. cantante-músicos (individuo solo, banda, etc.).

Hodge señala que si en la canción las palabras se reconocen con mayor dificultad que en el discurso ordinario, se debe a que en el canto éstas se organizan según dos clases de estructura sintagmática: verbal y entonacional; y además su tiempo de emisión es considerablemente mayor. Las estrategias comunes para facilitar su interpretación son los paralelismos, las repeticiones, las estructuras cíclicas y la posibilidad de varias audiciones para ir comprendiendo gradualmente el significado. En consecuencia Hodge plantea que las canciones no responden a una lógica lineal, sino que se presentan como una forma de pensamiento alternativa.

Ejemplifica su tesis con un fragmento de "Blowing in the wind" de Bob Dylan con el que demuestra que el análisis de las palabras, que se presentan llenas de ambigüedades e indeterminaciones no basta; y que son las propiedades musicales junto con la actuación, las que confieren a esta canción su pleno sentido como alegato antibélico.

A pesar de que en su planteo inicial el artículo se presenta un tanto ingenuo y mecanicista, el análisis final de la canción de Dylan se muestra convincente y muy sólido en sus argumentaciones.

3.2. "Graffiti" de Regina Blume. En este artículo la autora presenta el origen y define el concepto de graffiti. Los considera como un fenómeno complejo y multifacético en los cuales es difícil reconstruir el modelo de comunicación en el que se producen.

Analiza brevemente algunos aspectos históricos, describe los lugares donde es factible encontrarlos y los define como los contextos de situación de este tipo de textos.

Blume considera que una de las características más usuales de los graffiti es su brevedad, debida en gran parte a las condiciones en que se producen. Destaca, a su vez la similitud entre su lenguaje y el de la "propaganda". Ambos hacen, según la autora, un uso poético de las palabras. Frecuentemente alteran o reelaboran fórmulas o 'slogans' pre-existentes y el texto adquiere así un carácter paródico. En cuanto al vocabulario utilizan un mayor porcentaje de palabras tabú que otros géneros, debido al anonimato y mayor cantidad de abreviaturas, producidas por la falta de tiempo y espacio en su elaboración.

La autora presenta un estudio temático/comparativo en base a los

orígenes (lugar en donde se realizan) los graffiti. Si bien, considera que cualquier tema puede aparecer en cualquier lugar, determinados temas parecen ser más frecuentes en ciertos lugares: por ejemplo las inscripciones en lugares públicos se refieren generalmente a temas de interés general o de índole política. Temas tales como la sexualidad, obscenidades, relaciones humanas, se encuentran frecuentemente en lugares privados donde pueden escribirse o leerse con cierta intimidad. Entre estos dos extremos existen una cantidad de formas híbridas en las que la situación no es suficiente para aclarar la temática.

El autor de los graffiti frecuentemente es anónimo y desea permanecer como tal. A lo sumo puede identificarse el grupo social al que pertenece. Si bien la autora reconoce que el emisor desconoce al receptor y vice-versa, desarrolla una clasificación de acuerdo con un supuesto grupo de receptores al cual irían dirigidos los graffiti.

Otro de los temas que analiza Blume es el de las funciones lingüísticas que predominan en este tipo de textos. Para ello, toma de von Polenz (1974) la función cognitiva y de Jakobson (1960) la función poética. La primera se da cuando el hablante usa el lenguaje como un medio de expresar intencionalmente percepciones, memorias, planes, opiniones, pero sin una relación con un interlocutor determinado. Esta función predomina, según la autora, en un amplio número de casos. La segunda, la función poética, está potencialmente presente en todos los tipos de graffiti; eso se relaciona con la motivación estética y creativa de este género, de modo similar al que aparece en el lenguaje de las propagandas, titulares de diarios y rimas infantiles.

El hecho de que se trate de una forma socialmente proscripta de comunicación provoca que los graffiti se encuentren alejados de todo tipo de normas y convenciones. Sin embargo, sostiene Blume, el creciente interés de algunas ciencias y del periodismo en este tipo de textos ha hecho que ganaran cierta aceptabilidad social, como una forma de arte étnico moderno.

Este artículo constituye un valioso aporte al estudio de un género discursivo no tradicional. Sin embargo la autora aborda muchos aspectos que debido, suponemos, a la escasez de espacio, quedan sin ser profundizados desde el punto de vista teórico.

3.3. "Letters" de Patrizia Violi. Actitud determinante en este artículo es la búsqueda de "los criterios que definen la carta como género", que para la autora se relacionan con la forma particular en que la función comunicativa se inscribe en el texto. En consecuencia Violi reconsidera algunos tópicos ya tratados en la bibliografía del tema, especialmente todo lo relativo al ámbito de la deixis e incorpora al estudio del género, con mayor o menor fortuna,

conceptos como el de lector modelo y fuerza ilocucionaria, así como la consideración de sus aspectos pragmáticos. El artículo se completa con la propuesta de una tipología del género.

Partiendo de la teoría de la enunciación (Benveniste, 1966; Greimas y Courtés, 1979), Violi define la carta como un producto lingüístico perteneciente al discurso en el que las trazas de la emisión son constitutivas del género.

Narrador y narratario, como figuras del discurso epistolar, son para la autora, presencias irreductibles y complementarias que no deben confundirse con autor y lector reales de la carta. Sin embargo, ya no es tan clara la diferenciación, cuando más adelante la autora analiza el concepto abstracto de lector modelo (Eco, 1979) y considera que no es totalmente aplicable al de narratario, ya que más bien se refiere a un destinatario exterior al texto.

La situación no es común a ambos, narrador y narratario, y su inscripción en el texto obliga a una doble referencia al tiempo y lugar de cada uno. Lo más destacable del artículo es la distinción que hace la autora de dos estrategias textuales paralelas: -el efecto de distancia, que pone de relieve el intervalo entre la fecha de emisión y el momento de recepción/lectura, así como la distancia espacial, razón misma de la existencia de la carta, y -el efecto de presentización que actualiza la situación de emisión mediante estrategias relativas al uso del sistema pronominal y los elementos deícticos. El predominio de uno u otro de estos efectos caracteriza distintas subclases del género: las cartas oficiales, por ejemplo, explotan al máximo el distanciamiento; mientras que las personales o de amor acentúan la presentización.

Aspectos novedosos del artículo son la consideración de su fuerza ilocucionaria, que otorga a la carta un doble nivel de significación por su capacidad de autorreferencia. También se destacan sus aspectos pragmáticos que la aproximan a la conversación con la que comparte la exigencia de una respuesta, la manifestación de distintos actos ilocucionarios y de estrategias comunicativas semejantes.

La parte menos convincente resulta la organización de una tipología del género para la que la autora recurre a la división tradicional en cartas formales e informales. Para Violi la distinción se basa en una serie de características cuyas distintas combinaciones configuran los subgéneros, tales como la referencia a la situación de emisión, el grado de estereotipo, la personalización, la distinción entre discurso oral y escrito, planeado y no planeado, y entre lo implícito y lo dicho.

#### 4. LA CLASIFICACIÓN TEXTUAL

Así como varios de los artículos después de la exposición teórica

intentan una clasificación de características pertinentes o de subespecies de un género dado, también el libro incluye un artículo final que aporta criterios para la clasificación de textos.

4.1. "On text classification" de Mathias Dimter. Como base para la clasificación científica el autor propone un punto de partida interesante, la clasificación textual en el lenguaje cotidiano, cuyos criterios subyacentes busca hacer explícitos. Dimter encuentra cuatro categorías básicas que operan en la clasificación: 1. Forma. 2. Situación comunicativa. 3. Función. 4. Contenido textual.

1) En relación con la forma textual, Dimter deja a un lado las características de textualidad (que convierten los elementos lingüísticos en texto) y las debidas a las preferencias de textualización individuales; ya que las que cuentan para la clasificación de los textos son las de clase. De ellas la investigación debe distinguir las necesarias -requeridas por la función o el sistema lingüístico- de las convencionales -impuestas por la comunidad y variables con el tiempo-. En un reporte meteorológico por ejemplo, es "necesaria" la referencia a la fecha, en cambio el uso de oraciones sin verbo finito (en alemán) es solo "convencional".

2) La situación comunicativa tiene en cuenta al productor, al receptor y al canal pertinente para cada clase textual. En relación con productor y receptor, otras características que Dimter considera son la exigencia de que sean identificables o anónimos entre sí, sus posibilidades de contacto (visual u oral) y su direccionalidad.

Dimter también propone distinguir entre 'situación original' y 'secundaria' (un discurso grabado o una carta leída en voz alta), que muchas veces tiene que ver con la preservación del texto. Como características de la situación, el autor también analiza las relaciones entre tiempo de producción y de recepción; y entre número de receptores y su distribución física o temporal.

3) La función textual se relaciona con las intenciones del productor de influir en el estado mental del receptor y modificar sus conocimientos -en noticias o instrucciones de uso-, sus valores -en editoriales periodísticos- o sus intenciones -en carteles de propaganda o boletas electorales-.

4) El contenido textual de cada clase no sólo está limitado temáticamente, sino también por otros factores como: la 'relación temporal' con el momento de producción respecto del que los hechos son necesariamente anteriores (noticias periodísticas) o posteriores (profecías); la 'relación de caso' que distingue entre asuntos generales (reglas de un juego) y particulares (informe de noticias); y la 'relación de realidad' según la cual los hechos son verdaderos

(documentos), adecuados o posibles (órdenes, recetas de cocina), o ficticios (textos literarios).

En la mayoría de las clases identificadas por el autor solo entre cuatro y ocho características son fijas. Según la estadística que presenta Dimter, mientras ningún texto se define exclusivamente por su contenido, un 85% lo hace mediante por lo menos una característica de situación.

En líneas generales, el planteo, que Dimter presenta como sujeto a ulteriores estudios, aparece como coherente y promisorio. Según el mismo autor, la clasificación postulada sólo se justifica si permite generalizaciones mayores en cuanto a las clases individuales. Las investigaciones posteriores deberán resolver entre otras cosas una cuestión fundamental para la lingüística y la ciencia del texto como la correlación de las características textuales internas (forma) con las externas (situación, función y contenido).

## CONCLUSIONES

A modo de síntesis nos interesa destacar que el libro constituye un aporte valioso para el estudio de los temas tratados. Su objetivo: dejar a un lado la noción tradicional de género literario y tomar la más integradora de género discursivo aparece como un concepto más útil y fecundo para el análisis de los textos.

Los autores que con mayor o menor éxito tratan de aplicar a estos géneros discursivos las técnicas y procedimientos del análisis textual y los modelos propuestos tienen en cuenta las condiciones de producción de los textos y la situación comunicativa.

Los trabajos que tratan la relación entre la retórica, la estilística y la gramática del texto constituyen el fundamento teórico de todo el libro que a la vez se aplica a los géneros tradicionales y a otros tipos menos convencionales.

En el resto de los trabajos el nivel no es tan homogéneo.

En algunos, por ejemplo el que trata de la interpretación de los mitos, al menos en su punto cuarto (cfr.p. 194), la propuesta teórica, por no estar suficientemente justificada, aparece como demasiado audaz. En otros, como el dedicado al discurso dramático, el planteo resulta poco convincente o es confuso, como en el artículo que se ocupa de poesía.

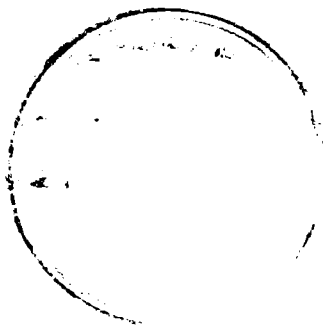
También encontramos que en algunos, como el mencionado sobre el discurso dramático y el del género epistolar, faltan muestras de



análisis que ejemplifiquen las teorías expuestas.

Por último algunos trabajos se agotan en clasificaciones poco productivas. Así por ejemplo el que se ocupa de las cartas, muy sólido en el resto de su exposición, se desdibuja un tanto al intentar una clasificación del género. Pero, sobre todo, el artículo dedicado a los graffiti, por otra parte el más flojo de los incluidos en este volumen.

LAURA FERRARI Y  
MABEL GIAMMATTEO



## REFERENCIAS

- BENVENISTE, E. 1966, *Problèmes de Linguistique Générale*. Paris, Gallimard.
- VAN DIJK, T. 1977. *Text and Context*. London, Longman.
- DOLEZEL, L. 1989. "Pour une thématique de la motivation". *Strumenti Critici*, 60, IV, fasc. 2.
- ECO, U. 1979. *The Role of the reader Explorations in semiotics of text*. Bloomington, Indiana.
- ENKVIST, N., SPENCER, J. Y GREGORY, M. 1974. *Lingüística y estilo*. Madrid, Cátedra.
- FILLMORE, C. 1981. "Ideal reader and real readers". *Georgetown, University Round Table*. En D. Tannen (ed.). *Analyzing discourse: Text and talk*. Washington D.C., Georgetown Univ. Press.
- GARCÍA BERRIO, A. Y T. ALBADEJO MAYORDOMO. 1988. "Compositional Structure: Macrostructures". En *Text an discourse constitution: Empirical aspects, theoretical approaches*. Ed. por Janos Petofi, Berlin/New York, Walter de Gruyter.



## SIGLAS

<b>BAE</b>	<b>Biblioteca de Autores Españoles, Madrid</b>
<b>BHS</b>	<b><i>Bulletin of Hispanic Studies</i>, Liverpool</b>
<b>CONAC</b>	<b>Comisión Nacional de Cultura, Caracas</b>
<b>CONICET</b>	<b>Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina</b>
<b>CIF</b>	<b>Congreso Internacional de Folklore, Buenos Aires</b>
<b>CSIC</b>	<b>Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid</b>
<b>Eudeba</b>	<b>Editorial Universitaria de Buenos Aires</b>
<b>FUE</b>	<b>Fundación Universitaria Española, Madrid</b>
<b>FLA</b>	<b>Federación Libertaria Argentina, Mar del Plata</b>
<b>IBP</b>	<b>International Book Publishers, Michigan</b>
<b>INIDEF</b>	<b>Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Caracas</b>
<b>MLN</b>	<b><i>Modern Language Notes</i>, Baltimore</b>
<b>Pilei</b>	<b>Programa Interamericano de Lingüística y Enseñanza de Idiomas, Buenos Aires</b>
<b>PUCP</b>	<b>Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima</b>
<b>SADE</b>	<b>Sociedad Argentina de Escritores, Buenos Aires</b>
<b>UBA</b>	<b>Universidad de Buenos Aires</b>
<b>UCA</b>	<b>Universidad Católica Argentina, Buenos Aires</b>



## ÍNDICE

	Pág.
ANA MARÍA BARRENECHEA, Introducción. ....	3
JORGE PANESI, Enrique Pezzoni: profesor de literatura. ....	5
ENRIQUE PEZZONI, El recuerdo de las cosas presentes. ....	11
JUAN DI NATALE, Bibliografía de Enrique Pezzoni. ....	27
MAITE ALVARADO Y ELENA MASSET, El Tesoro de la Juventud. ....	41
ENRIQUE BALLÓN AGUIRRE, Etnoliteratura andina: el motivo <i>desafío</i> . ....	61
ANA MARÍA BARRENECHEA, Yo y lo otro. Lo fantástico en las artes no sucesivas. ....	83
SILVIA ELENA CALERO, Lo otro negro y la conquista de un espa- cio en la literatura de nuestra América. ....	97
MARTA GALLO, Yo, el otro: relaciones dialógicas en la lite- ratura hispanoamericana. ....	115
CARLOS GAMERRO, La gauchesca anarquista. ....	133
HANS ULRICH GUMBRECHT, A la sombra del reino hermenéu- tico. ....	165
JOSEFINA IRIARTE, MIRIAM MAGGILOLO Y CLAUDIA TORRE, LOS viajeros ingleses en el Río de la Plata. ....	181
ELENA MAIDANA, Jaulas de papel para voces subalternas. ....	201

WALTER MIGNOLO, Sobre alfabetización, territorialidad y colonización. La movilidad del "sí mismo" y el "otro". .....	219
DELFINA MUSCHIETTI, Alejandra Pizarnik, la niña asesinada. .	231
MARÍA DEL CARMEN PORRÚA, Voces silenciadas, voces apropiadas: a propósito de <i>Las virtudes del pájaro solitario</i> . ..	243
GRACIELA NÉLIDA SALTO: El caso clínico. Narración moral y enfermedad. ....	259
SEVERO SARDUY, El heredero. ....	275
SILVIA TIEFFEMBERG, Isabel de Guevara .....	287
BLAS MATAMORO, La voz complementaria .....	301

#### ARTÍCULO-RESEÑA

JOSEFINA LUDMER, <i>El género gauchesco: un tratado sobre la patria</i> , Roberto González Echevarría. ....	309
---	-----

#### RESEÑA

TEUN VAN DIJK (ed.), <i>Discourse and literature</i> , Laura Ferrari y Mabel Giammatteo. ....	315
SIGLAS .....	331







**Esta publicación se imprimió  
en la Imprenta de la Facultad  
de Filosofía y Letras de la  
Universidad de Buenos Aires.**



## PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

Ángel Rosenblat, *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante los problemas de la lengua* (1960).

Pedro Henríquez Ureña, *Estudio de versificación española* (1961).

Rubén Benítez, *Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (1961).

Leo Spitzer, *Sobre antigua poesía española* (1962).

Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (1963).

Agustín de Zárate, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición crítica con introducción y notas por Dorothy McMahon (1965).

Hugo W. Cowes, *Relación Yo-Tú en el teatro de Pedro Salinas* (1965).

María Rosa Lida de Malkiel, *Ensayos de literatura española y comparada* (1966).

Frida Weber de Kurlat, Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro* (Trabajos de seminario) 1969.

Herminia E. Martín, *Bosquejo de descripción de la lengua aymara. Fonética y morfología*. (Tomo II de la "Colección de Estudios Indigenistas") 1970.

María Rosa Lida de Malkiel, *Jerusalén: el tema de su cerco y destrucción por los romanos* (1972).

*Poesías varias*, (Ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Edición de Beatriz Entenza de Solare (1978).

Ana María Barrenechea (Directora), *El habla culta de la ciudad de Buenos Aires. Materiales para su estudio*. Tomos 1 y 2 (1987).

