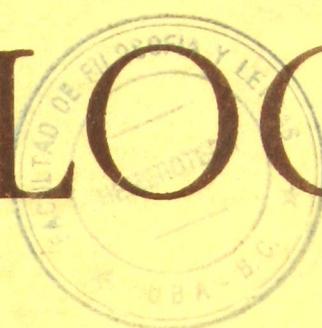


400
FEJ 2

FILOLOGÍA

AÑO XXV, 1-2

1990



FACULTAD DE FILOSOFÍA 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), Marta 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 (Yale University), 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 (Dartmouth College), Lore Terracini (Università di Torino), Harald Weinrich (Universität München), Alonso Zamora Vicente (Real Academia Española).

La casa Witcel ha donado el papel para este volumen. La Fundación Amado Alonso sigue apoyando nuestra publicación.

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 470 - 1406 Buenos Aires).

ISSN 0071-495 X

FILOLOGÍA

AÑO XXV, 1-2

1990



*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS*

"DR. AMADO ALONSO"

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

AUTORIDADES

Decano

Prof. LUIS A. YANES

Vice-Decana

Prof. EDITH LITWIN

Secretario Académico

Lic. RICARDO P. GRAZIANO

Secretario de Investigación y Posgrado

Prof. FÉLIX SCHUSTER

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Arq. MARÍA INÉS VIGNOLES

Secretario de Supervisión Administrativa

Lic. CARLOS GUSTAVO ROUX

BORGES, PRECURSOR POSTCOLONIAL

I

Permítaseme comenzar con una nota personal: el año pasado en mis horas de trabajo y, a menudo mientras no trabajaba, estuve ocupada con dos proyectos. Uno era un estudio comparado de novelas latinoamericanas y africanas; el otro era un libro sobre Borges. Iba y venía entre mis exploraciones sobre Ngugi y Fuentes, García Márquez y Ouologuem, Bombal y Bâ, y mis peregrinaciones por la obra de Borges. Un día meditaba sobre las fórmulas, temáticas y técnicas que han empleado los escritores postcoloniales para definir su identidad frente a las culturas dominantes o coloniales, y al otro día cambiaba de inquisición: Borges pasaba al primer plano cuando podaba y corregía las pruebas de imprenta de mi libro sobre el gran maestro argentino y sus sucesores.

Inevitablemente se producían transvasamientos. Descubrí que Borges se introducía furtivamente en mis ensayos sobre Africa y América latina; a la vez encontré ecos de estos ensayos en los artículos sobre Borges. La idea de Borges de que la irreverencia hacia los modelos occidentales era la postura apropiada para el escritor no-europeo apareció en un análisis de un texto literario proveniente de Mali. Más aún, esta idea borgeana me dio el título para el libro que saldría de los ensayos: *Representaciones irreverentes*. Al mismo tiempo, el artículo sobre Borges y el hebraísmo de la teoría literaria contemporánea que yo había preparado para *Borges y sus sucesores* comenzó a adquirir resonancias postcoloniales. El papel de Borges como precursor del hebraísmo de críticos como Derrida, Hartman y Bloom, que

“deshelenizaron” la crítica literaria al cuestionar las formas predominantes del logos occidental, se me aparecía ahora con mayor claridad como relacionado con la creciente descolonización de la teoría actual.

Había otras “contaminaciones”. Un artículo de Robert Ross sobre Borges y el australiano Peter Carey, que al principio había provocado cierto asombro —¿Borges y Australia?— me llamó mucho más la atención como un análisis importante sobre los herederos de Borges. El análisis se inscribía dentro de la nueva crítica intercultural que no toma sólo a Europa como punto de referencia principal, sino que utiliza como núcleo central la situación compartida de sometimiento a una metrópoli imperial. Borges le hablaba a Carey, no podía *no* estar en la obra de Carey —para utilizar el giro borgeano de Carey— porque el australiano veía en el argentino un espíritu afín: un intelectual proveniente de una región marginal, alejada de un centro europeo, que trabaja para conformar una literatura “periférica” evitando los extremos del localismo conversacional y el exagerado refinamiento. Para Carey, el simple acto de leer a Borges subvertía el poder del “centro”. En forma levemente irónica escribe: “Recuerdo el nombre de [...] la librería de Melbourne donde se consiguió el primer libro (*Ficciones*) [...] sus bohemios propietarios ignoraban totalmente las ideas de los editores acerca de cómo debía quedar dividido el mundo de la literatura e importaban ilegalmente libros de bolsillo directamente de los Estados Unidos. (Hasta ese momento sólo habíamos podido leer lo que decían los editores de Londres.)” (Aizenberg, ed. 1990, 45).

Frente a esta censura del “centro” tal vez no sea fortuito el hecho de que Carey devorara a Borges con “largos sorbos impacientes”, o que estudiosos australianos como por ejemplo Buill Ashcroft, Helen Tiffin y Gareth Griffiths se cuenten entre los investigadores más fecundos de la teoría postcolonial. Me referiré a sus investigaciones en el curso de este trabajo.

La filtración de Africa en América latina, del postcolonialismo en Borges, de Borges en sus sucesores postcoloniales se estaba convirtiendo en una inundación crítica. El propósito de mi ensayo es canalizar el flujo por medio de una investigación

más amplia. Quiero volver a examinar a Borges en el marco de los nuevos enfoques provenientes de la teoría postcolonial y quiero estudiar a nuevos sucesores postcoloniales de Borges. Mis propósitos, obviamente más amplios que este artículo, se inscriben en el espíritu de la nueva crítica intercultural: trabajar en dirección a una nueva forma de comparatismo, una mejor percepción de los mecanismos de la escritura contemporánea y una apreciación más amplia del papel de Borges como precursor de muchos de los aspectos significativos de la práctica crítica y literaria actual.

II

La postmodernidad ocupa el centro del escenario como la práctica crítica principal en este momento. Y Borges está allí, por supuesto (Fokkema, McHale, Barth). Sin embargo, quiero puntualizar que los críticos que se ocupan de la literatura latinoamericana de un modo u otro han advertido que no es fácil colocar a Borges, junto con otros autores latinoamericanos, en el molde postmoderno; tal como preguntó gráficamente un crítico, si bien con cierto antifeminismo: “¿Le queda chico el corsé a la gorda?” (Fernando Calderón). Un lugar en donde aprieta el corsé es cuando pasa por alto la situación latinoamericana de los textos. Es típico que queden subsumidos en las preocupaciones europeas y norteamericanas, que se utilicen los rasgos que marcan su “postmodernismo” para ilustrar tendencias de la “sociedad capitalista avanzada, burguesa, informática, postindustrial”, y que se diga que responden a las necesidades occidentales: por ejemplo, las “fuerzas totalizantes” de la “cultura de masas” (Hutcheon, *Poetics*, 7, 6). Lo que se olvida es la posición periférica y ex-céntrica. Las características “postmodernas” de la literatura latinoamericana, reconocidas con entusiasmo por los críticos norteamericanos y europeos —autorreflexividad, indeterminación, carnavalización, no canonización, intertextualidad, pastiche, hibridación, la problematización del tiempo y el espacio, de la narración histórica y ficcional— son esencialmente un

correlato de una historia colonizada y de una identidad no cohesionada, de modernidad incompleta y despasejo desarrollo cultural, y no de la postindustrialización y la cultura de masas. Incorporarlas acríticamente en el repertorio de la metrópoli indica, como nos recuerdan Jean Franco, Stephen Slemon y otros, que está muy lejos de haber desaparecido el impulso centrípeta de una postmodernidad “descentrada”. (La propia Hutcheon admite esto en su “Circling the Downspout of Empire”, 152).

Mi argumento sería que en este punto el postcolonialismo se convierte en una herramienta heurística eficaz. Como todos los conceptos es una herramienta, y hay que tener cuidado de que no se convierta en un corsé que comprima a la gorda. Existen muchos colonialismos, diversas situaciones postcoloniales, importantes superposiciones entre el postcolonialismo y otras modalidades teóricas, orientaciones divergentes y antagónicas de la crítica postcolonial, interrogantes acerca de la permanente injerencia del postcolonialismo en la mirada *colonial* (Hutcheon, 1989, 161). Sin embargo, *grosso modo*, me parece útil el desplazamiento de la atención de la teoría postcolonial del “centro” a los “márgenes”, poniendo el centro de interés en las condiciones y desarrollo en los “márgenes”; me parece valioso su enfoque comparado, un enfoque que cuestiona la perspectiva habitual Norte-Sur de los estudios literarios y relaciona culturas y literaturas que con muy poca frecuencia han hablado entre sí (si es que lo han hecho alguna vez) y que tienen mucho que ganar a partir del diálogo. Y me parece esclarecedora su tarea de “identificar y articular los rasgos sintomáticos y distintivos” de los textos postcoloniales, *a partir de* la situación de postcolonialismo, ya que este trabajo es sumamente pertinente en el caso de los escritores latinoamericanos (Ashcroft, 1989, 115).

Características de Borges que han sido entendidas —o mal entendidas— dentro de los dos contextos de estudio vigentes, el eurocéntrico o el latinoamericano/nacional, adquieren una mayor nitidez cuando se las lee desde la perspectiva del postcolonialismo. Una perspectiva postcolonial pone de relieve los puntos fuertes y las carencias de Borges. Esta es la perspectiva que emplearé. Al hacerlo cuestiono una limitación de gran parte de

la teoría postcolonial: el hecho de que se base principalmente en textos en lengua inglesa y que dialogue principalmente con críticos de literaturas en lengua inglesa.

III

Los críticos postcoloniales subrayan la hegemonía teórica de Europa, que ha utilizado los textos de los “márgenes” para construirse a sí misma —la literatura latinoamericana y el postmodernismo es uno de estos casos— pero que generalmente ha ignorado las exploraciones teóricas de esos “márgenes”. Esas exploraciones, en los textos literarios mismos, y en ensayos y obras de crítica, más de una vez preanuncian problemas que se han vuelto decisivos para el “centro” —como en el caso del postmodernismo; y esta posibilidad de preanunciar precisamente es el resultado de la situación “marginal”, con su intensa sensibilidad a los problemas de la textualidad y la realidad, a inquietantes cuestiones epistemológicas.

Borges ilustra la omisión —y lo digo a pesar de que ha alcanzado una posición “canónica” en el discurso crítico-literario de Europa y los Estados Unidos. Ciertos escritos de Borges se citan en apoyo, digamos, de Genette o Bloom o Foucault, mientras que otros se mencionan muy poco. “Kafka y sus precursores” y “Pierre Menard, autor del *Quijote*” entran en la primera categoría y “El escritor argentino y la tradición”, en la segunda. Además, se ignoran también lo que podríamos llamar las implicaciones postcoloniales inclusive de las obras citadas; esto vale para los ensayos de Borges y para sus ficciones.

Consideremos “El escritor argentino y la tradición”. Originalmente pronunciado como una conferencia en la década de 1950, el ensayo contiene muchos de los problemas importantes para la crítica postcolonial y que se cruzan con las preocupaciones del “centro”. Uno es el problema de la tradición, junto con la cuestión conexas del canon. El propósito de Borges en el ensayo es el de definir la tradición literaria de la Argentina con el fin de orientar en su tarea a los escritores argentinos contemporá-

neos. El título nos recuerda “La tradición y el talento individual” de Eliot, ensayo que Borges menciona en “Kafka y sus precursores” para desarrollar la idea bien conocida de que “cada escritor *crea* a sus precursores” (Borges, 1952, 128). Volveré a referirme al ensayo sobre Kafka y al modo en que Borges glosa a Eliot en él. Pero continúo con la tradición. En ningún lugar de su análisis se pregunta Eliot (1920 [1969]) qué es la tradición para el escritor inglés. Declara: El “sentido histórico impulsa a un hombre a escribir [...] con la sensación de que la totalidad de la literatura europea a partir de Homero y dentro de ella la literatura de su propio país tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo” (49). Aunque Borges intenta proyectar un sentimiento análogo de seguridad y orden, ya que abre el ensayo calificando de “seudoproblema” al problema de definir la tradición literaria argentina, y concluye con lo que se ha leído como un sometimiento a Europa, el hecho es que hay una indagación más profunda del significado de la tradición, así como heterogeneidad para describirla y un cierto carácter subversivo en el modo de tratarla.

Borges reflexiona sobre varias tradiciones posibles: la de la poesía gauchesca, la de la literatura española y la tradición occidental en su conjunto. La gauchesca recibe particular atención, en gran medida a causa de que se la ha considerado la tradición literaria “nativa”, “auténtica” de la Argentina y a su obra maestra, el *Martín Fierro*, el libro canónico de la nación. El análisis penetrante de Borges se detiene en la pretensión esencial de la autenticidad de la gauchesca, su lenguaje, presuntamente derivado de la poesía oral espontánea de los gauchos. Borges, en efecto, desmantela esta pretensión. Señala que los poetas gauchescos, hombres urbanos, “cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan”. En ese lenguaje artificial hay una deliberada “busca de las palabras nativas, una profusión de color local”, mientras que los payadores trataban de expresarse con formas no dialectales y de versificar grandes temas abstractos. La conclusión de Borges es que la poesía gauchesca, que produjo obras admirables, nada menos que la “perdurable” obra de Hernández, sin embargo es un “gé-

nero literario tan artificial como cualquier otro" (Borges, 1974, 268 y 267).

El análisis es muy sugerente. ¿Cuál es la relación entre la oralidad y la escritura en la configuración de una tradición literaria? Las preguntas sobre las continuidades y discontinuidades entre formas orales y escritas son de importancia central en el discurso crítico-literario en Africa, por ejemplo, donde se sigue debatiendo la defensa no meditada de la tradición oral como *el* modelo para la escritura africana contemporánea. Asimismo está la cuestión de un nativismo esencializado como la base de la tradición cultural contemporánea, lo que el crítico nigeriano Chidi Amuta denomina "cultura de rafia, calabaza y disfraz" (2). La búsqueda de una profusión de color local, incluyendo códigos lingüísticos "nativos" fijos, es considerada por Amuta y otros críticos como una maniobra retrógrada que perpetúa la visión "exótica" del no europeo, e ignora la esencia de las culturas post-coloniales y sus lenguas como formaciones hibridadas, dialécticas y fluidas. Es interesante que Borges cierre su consideración de la gauchesca con una referencia al Corán. En el libro árabe por excelencia, atribuido al propio Mahoma, no hay camellos—el animal que durante largo tiempo ejemplificó lo exótico para Occidente. "Un falsario, un turista [...] lo primero que hubiera hecho", dice Borges, es "prodigar caravanas de camellos [...]; pero Mahoma [...] sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma", concluye Borges (1974, 270).

Si un nativismo conversacional y limitado no podía constituir la base de la tradición literaria argentina (en el ensayo Borges recuerda que en los inicios de su carrera él había sido un hombre de "rafia y calabaza"), tampoco podía hacerlo la literatura de la antigua "madre patria". Borges declara categóricamente: "la historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España" (271). En lugar de proponer una continuidad apróblemática entre la literatura española y la argentina (posición que más de una vez se ha perpetuado en la enseñanza de la literatura latinoamericana), Borges plantea la ruptura. El hecho de que un argentino escriba como español es una

prueba de la “versatilidad argentina” para adoptar una máscara y no un indicio de una “capacidad heredada” (272). Por supuesto Borges ha vuelto una y otra vez a la obra maestra de la literatura española, el *Quijote*, así como ha dialogado con escritores españoles —Quevedo, Gracián— y como ha reescrito el *Martín Fierro* en sus ficciones. Pero la manipulación selectiva que hace de los elementos de esas tradiciones se puede explicar mejor en el marco de la tercera tradición que examina, la cultura occidental.

Ahscroft, Griffiths y Tiffin (1989) subrayan que “es inadecuado leer” los textos postcoloniales, “sea como una reconstrucción de valores tradicionales puros o simplemente como foráneos y usurpadores” (110). Estos textos se constituyen en el espacio entre los dos absolutos ilusorios, “dentro y entre dos mundos”. Además, los textos postcoloniales pueden concebirse como una práctica de lectura alternativa, cuyo propósito es la apropiación revisionista y la abrogación del canon occidental (196; 193). Estas ideas son útiles para aproximarse a la postura de Borges hacia la tradición occidental porque dicha postura ha sido interpretada más que nada como “foránea y usurpadora”. Borges escribe: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental”. Pero la afirmación no conduce a una reiteración de la autoridad del “centro” para “escribir” a Borges. Al contrario, Borges vuelve a la tradición occidental contra sí misma al apropiarse del derecho de “contestar por escrito” al “centro”. “Tenemos derecho a esta tradición”, afirma, “*mayor que el* que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental” (1974, 272; el subrayado es mío). La afirmación es el punto de arranque para un modelo de diferencia y una estrategia de subversión. Al dialogar con otro ensayo, el artículo de 1919 de Thorstein Veblen, “La preeminencia intelectual de los judíos en la Europa moderna”, Borges aplica a la circunstancia argentina y latinoamericana la idea del pensador norteamericano de que la diferencia judía es el fundamento que produce la innovación. Mucho antes de la *différance* del argelino-judío Derrida, Borges fundamenta su actitud hacia el discurso occidental en no sentirse “atado a él por una devoción especial”, en sentirse “distinto”, como los judíos o los irlandeses. Para citar nuevamente a Borges:

“Creo que [...] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (272-273).

Existe en estas afirmaciones de “El escritor argentino y la tradición” toda la insolencia creativa y, también, la ambigüedad —si no la angustia— de la situación postcolonial. Por una parte, la contestación, el desafío a la metrópoli, y la instalación de la diferencia irreverente como el *modus operandi* de un afortunado trabajo literario; por la otra, el vivo interés, común a las sociedades postcoloniales, por los mitos de identidad y autenticidad, por establecer una práctica lingüística, por el arraigamiento y el desarraigo, por lo canónico y lo “no canónico”. El hebraísmo de toda la vida de Borges, ejemplificado en el ensayo, está en correlación con este doble movimiento. Lo que atraía a Borges no era simplemente la situación judía, atravesada como lo estaba por muchas complejidades semejantes. Era también la tradición textual judía, algunas de cuyas concepciones fueron desplazadas por la corriente predominante griega del logos occidental por considerarlas inauténticas, en palabras de Borges, “ajenas” a la mente occidental (Aizenberg, 1990, 250). (Lo que el logos dominante juzgó “auténtico” en la textualidad judía fue autenticado por su apropiación, no por sus raíces judías.)

Una de esas concepciones era la de la escritura como inevitablemente *intertextual*, constituida en la audaz interacción —no la correcta separación— de la Torá y las glosas, del canon y el comentario, mediante un proceso activo de reconstitución interpretativa. Otra era la idea, llevada al extremo por el misticismo de la Cábala, de que el audaz revisionismo disfrazado de reproducción fiel constituía la postura adecuada frente a la tradición. La exploración y radicalización de estas creencias, que lleva a cabo Borges —reivindicada décadas más tarde por iconoclastas “hebraístas” en Yale y en otros sitios como un modo de desplazar a una crítica todavía clasicista— fue claramente un intento de encontrar precedentes, desde el extremo del mundo, para modelos literarios alternativos: modelos de “marginalidad” estratégica con ese entrelazo de lo normativo y lo subversivo que constituyó la postura de Borges.

No es fortuito que Bloom conecte el hermetismo judío con Borges vía una versión secularizada, paródica, del principio de “leer de nuevo los viejos textos” (Aizenberg, 1990, 255, 257). Puesto que en su manejo sin supersticiones de los temas occidentales, la “miniaturización paródica de una vasta obra de arte” constituía una de las operaciones revisionistas favoritas de Borges (Rodríguez Monegal, 1976, 416). Ahora estamos tan habituados a estas manipulaciones borgeanas que apenas nos detenemos a considerar sus implicaciones —particularmente en el contexto que bosquejo.

El urtexto bíblico, cuya interrogación cabalística “hasta lo absurdo” tanto admiraba Borges, no es la menos parodiada de las vastas obras (212). En Borges, Caín se transforma en Abel, Judas en Jesús, la crucifixión de Jesús en la crucifixión de un estudiante de medicina, y el Gólgota en una oscura estancia argentina. El hecho ocurre después de que el estudiante “ilumina” a los “infiel” en un relato audazmente titulado “El Evangelio según Marcos” (Borges, 1970).

Aquí no se puede dejar de pensar en obras como *Le Devoir de Violence* de Yambo Ouologuem, *Things Fall Apart* de Chinua Achebe, *Petals of Blood* de Ngugi wa Thiong’o, *Not Wanted on the Voyage*, de Timothy Findley y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, todas novelas postcoloniales en las cuales la Escritura se reposiciona paródicamente y se quiebran sus presupuestos ortodoxos, a menudo en el marco de la tarea evangelizadora en la zona sometida al poder imperial. En “El Evangelio según Marcos” Borges le otorga sustancia narrativa a la relativización lingüístico-interpretativa que se produce necesariamente en encuadres nuevos e híbridos: el estudiante, Baltasar Espinosa, cuyo nombre ya revela la herejía judaica, y cuyos antecedentes y creencias religiosas ya son impuros, no puede ejercer control interpretativo ya sea sobre el texto —que no por accidente es una Biblia inglesa— ni sobre los acontecimientos, y en última instancia son los todavía más mestizados y duplicados Guthries/Gutres quienes tienen la última palabra, por lo menos al final del cuento.

Otros mitos y obras consagrados, y sistemas de conoci-

miento, están sujetos a técnicas comparables de reducción al estilo carnavalesco, frecuentemente en un ámbito argentino: la deidad inefable se visualiza en un sótano de Buenos Aires, el sublime Dante Alighieri es el pomposo Carlos Argentino Daneri, Erik Lönnrot encuentra la muerte en un espectral lugar del sur porteño tras una rigurosa búsqueda spinoziana, Qaphqa es una letrina de Babilonia, sinónimo de Babel, sinónimo de Buenos Aires, conformada por fragmentos culturales y lingüísticos de los cuatro puntos cardinales de la tierra (Borges, *El tamaño de mi esperanza*, cit. en Aizenberg, *El Tejedor*, 41).

De hecho, en muchos de los textos de Borges no es simplemente la inversión de un sistema o autor específicos lo que sirve “para contestar por escrito” al “centro”. Es el desenfadado pastiche de autores, épocas, lenguajes, filosofías lo que tiene el mismo efecto de socavamiento, puesto que la yuxtaposición misma conmociona las nociones metropolitanas de linealidad, confianza epistemológica, coherencia espaciotemporal, progreso histórico y ficcional, y precisión mimética. En este punto se me impone un pastiche de asociaciones: la lectura heterotópica de Foucault de los signos de la historia y el pensamiento occidentales “tomada de un fragmento de Borges” el pasaje de “El idioma analítico de John Wilkins” donde aparece el tipo de yuxtaposición a la que me refiero, una taxonomía china de animales, muchos de ellos fabulosos. (Luego diré algo más acerca de los seres postcoloniales e imaginarios); o el planteo de Homi Bhabha sobre la falta de correspondencia mimética como una estrategia postcolonial para romper el espejo de la representación occidental, lo cual nos recuerda la temprana vindicación de Borges de la irrealidad, a la que reconoce como un recurso frecuente de la escritura no occidental (véase “El milagro secreto”); e inclusive el comentario de Ngugi acerca del espacio, el tiempo y el progreso en el “Tercer Mundo”, en Kenya y, sin duda, en la Argentina: “Rascacielos frente a muros de barro y techos de paja [...] casinos internacionales frente a caminos de tierra y el chismorreo antes del atardecer. Nuestros antiguos amos nos habían dejado una tierra cultivada en forma muy desapareja: el centro estaba hinchado con todo lo que se les había succionado a los demás, mien-

tras que las zonas periféricas estaban cada vez más débiles y ralas a medida que nos alejábamos del centro” (*Petals of Blood*, 49). En Borges se encuentra la “desigualdad”, los órdenes en conflicto, el lenguaje disyuntivo de la narración que en gran medida es el resultado del desorden que dejó la colonización. Pero se trata de un desorden que reclama una respuesta a las retóricas establecidas como para poder configurar discursos nuevos a partir del desafío.

No es casual que en “Kafka y sus precursores”, donde se rozan elementos heterogéneos, Borges elabore una versión más provocativa —¿debo decir postcolonial?— de la magnífica propuesta de Eliot de que la obra de todo escritor *modifica* nuestra concepción del pasado y del futuro. Según Borges, todo escritor va más allá: *crea* a sus precursores (Rodríguez Monegal, “Borges, hacia una lectura poética”, 64). Y así tiene que ser. Porque en la “periferia”, donde las cosas todavía no están cohesionadas, es necesario crear una genealogía, una identidad y un lugar. Con todo, Borges experimentó la incoherencia del borde en un momento en que el propio “centro” occidental no se sostenía, como un joven que contemplara el espectáculo de la desintegración del orden occidental en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, y como un escritor en la cima de sus facultades que observa, desde la lejana Buenos Aires, la desintegración aun mayor producida durante la Segunda Guerra Mundial. El mundo postcolonial surgió de estos conflictos; Borges, con sus antenas de *outsider*, previó y registró muchos de los movimientos sísmicos producidos en los dominios del pensamiento y la literatura.

Sin embargo, al mismo tiempo registró las contradicciones de un intelectual atrapado en la línea divisoria, cuyos antecedentes y formación lo dejaban enredado, en muchos momentos, en una “actuación curiosamente colonial” (Naipul, 122). Las repetidas revueltas en la Casa Rosada y en la Plaza de Mayo, confusas y equívocas como fueron, en gran medida han sido el correlato de lo que Borges relataba en sus textos —pero muy a menudo él no lo percibió, al emitir lamentables opiniones y pasar por alto acontecimientos trascendentales—. En la línea divi-

soria, Borges resultó decisivo en la tarea de conmovir códigos de reconocimiento vigentes y consagrados, de despejar el camino. A sus jóvenes herederos postcoloniales les quedó el legado de continuar la tarea, construir el terreno desbrozado mediante el proceso mismo que Borges había promovido: completar, transformar y transgredir al precursor. Precisamente me ocuparé ahora de estos jóvenes herederos.

IV

Para los escritores postcoloniales Borges es un punto de referencia que trasciende su lugar predominante en un repertorio cultural europeo y norteamericano, aunque sin duda también está ese aspecto. Me parece fascinante el hecho de que en varias novelas importantes y recientes del "Tercer Mundo", provenientes de las regiones más dispares, la Argentina es parte de una geografía imaginaria, un territorio alejado del "centro" que evoca un conglomerado de tópicos postcoloniales: colonización, desplazamiento lingüístico, exilio, cruce de culturas. Aparece en *Arabeskot*, escrita en hebreo por el palestino-israelí Anton Shammas; en *Los versos satánicos*, de Salman Rushdie; en *L'Enfant de sable*, del marroquí Tahar Ben Jelloun, y en *Lenta biografía*, de Sergio Chejfec. Chejfec es argentino pero vive en Venezuela, y en su libro la Argentina es una zona no muy diferente de la de los otros.

El propio Borges es también una presencia en todas estas novelas. Es un personaje, sin nombre pero inconfundible, en Ben Jelloun, donde viaja de Buenos Aires a Marruecos para urdir los hilos finales del tejido de relatos que es el texto, incluyendo el relato del héroe marroquí enigmático y andrógino, que viaja para visitarlo en Buenos Aires. Está citado por Shammas, quien cierra la novela, compuesta por partes gemelas, narradores gemelos y héroes gemelos, con una paráfrasis de Borges: "Cuál de nosotros dos ha escrito este libro no lo sé" (259). Es reconocido como fuente por Rushdie, quien le agradece por la descripción del imaginario mantícora, el hombre-tigre al que Rush-

die coloca en el centro curativo de detención inglés para representar a todo tipo de monstruosos mutantes del “Tercer Mundo”. Y es citado como inspirador principal de Chjefec, según la “Nota retroductoria” colocada al final de la lenta biografía. La nota dice que las narraciones de Borges, y de Juan Carlos Onetti, testimonian la disyunción temporoespacial y la falta de un pasado firme de la zona rioplatense: ¿Somos europeos exiliados? ¿Somos descendientes de los gauchos? Estas narraciones señalan igualmente la imposibilidad de efectuar reconstrucciones miméticas y monolíticas de la historia y también de grandes relatos canónicos. *Lenta biografía*, concluye la “retroducción”, se inserta en el espacio entre los párrafos de Onetti y los de Borges (170).

He rastreado brevemente al Borges visible en estas novelas no como un ejercicio para hacer un inventario de marcas evidentes, sino como una apertura hacia el otro Borges, el subterráneo, cuya identidad, parafraseando a Rushdie, está clara en los textos de los sucesores, aun cuando él permanezca en el anonimato (549). Puesto que, como lo indican las claves accesibles, Borges está allí en el ambiente textual en el que operan las novelas: en la sensación de sentirse diferentes, en el choque de discursos, en la postergación de cánones, en la deconstrucción de representaciones consagradas.

Cada uno de estos libros está centrado en la diferencia y en la hibridez. Para citar nuevamente a Rushdie: “Una idea del yo que sea (idealmente) homogéneo, no híbrido, “puro”, —¡qué idea totalmente fantástica!” (427). Como *Los versos satánicos*, las novelas de Shammas, Ben Jelloun y Chejfec cuentan la historia de héroes “mestizos”, cuya identidad indeterminada, habitualmente duplicada, es la identidad indeterminada de lo postcolonial. Gibreel Farishta y Saladin Chamcha, que flotan en la “más insegura y transitoria de las zonas, ilusorios, discontinuos, metamórficos”, que cambian de países, cambian de nombres, que pasan por distintas lenguas, por distintos acentos, mitad hindúes, mitad ingleses, diabólicos, angelicales (5). “¿Acaso no son opuestos unificados, estos dos...? escribe Rushdie. “Uno que trata de que lo transformen en lo extranjero que admira, el otro que prefiera, desdeñosamente, transformar” (426). Ambos son lo que el

autor denomina “injertos quiméricos”, como los animales fantásticos que Chamcha, transformado en un diabólico hombre-cabra, encuentra en el sanatorio (406).

En *L'Enfant de Sable*, el injerto quimérico es Ahmed-Zahra, creado borgeanamente por su padre. Escribe Ben Jelloun, con un eco de “Las ruinas circulares”: “su propósito era simple, pero difícil de realizar, de mantener en todo su vigor: el niño por nacer sería varón, ¡aun cuando fuera niña!” (12) El hembra-macho, un deplorable Minotauro, una rareza de circo, es Marruecos: el anuncio de su nacimiento molestó a los franceses, las tribulaciones de su vida un reflejo de la violencia en el “Tercer Mundo”, del inquebrantable feudalismo, particularmente en lo referido a las mujeres, de los asesinatos, el abuso de confianza, la identidad inestable, el robo del patrimonio (141).

Ya he aludido al híbrido de Shammas. Su nombre es Anton Shammas-Nich (a) el Abyad, un árabe israelí, un palestino libanés. Pero también es Anton Shammas-Yehoshua Bar-On, un escritor judío israelí, y Anton Shammas-“Paco”, un palestino “puro” (168). En esta novela el “Anton Shammas” real no se presenta — o tal vez esté presente todo el tiempo— porque, como lo indica el final borgeano del libro, no hay “homogeneidad” ni unicidad. Lo mismo vale para el protagonista argentino-judío sin nombre de *Lenta biografía*, posiblemente la imagen especular de Anton Shammas, oscilando entre su condición de judío y de argentino, luchando por conjeturar una posible identidad a través de los relatos del Holocausto que le cuenta en yiddish su padre inmigrante, historias que el hijo escucha en Buenos Aires al borde de la mesa paterna —la imagen de la periferia es recurrente— y vierte en un español lleno de lagunas verbales e icónicas.

Esta equivocidad lingüística se refleja en todas las otras novelas, donde se codean diversas variedades del inglés, algunas “contaminadas” por el hindú y otros idiomas; donde el francés se mezcla con el árabe; el árabe con el hebreo; el hebreo con el yiddish y el español; y, tal vez, a través de Borges, el español se confunde con todo. Nos viene a la memoria lo que escribe Borges sobre el idioma del libro de la Biblioteca de Ba-

bel: “Mostró su hallazgo a un descifrador ambulante, que le dijo que estaban redactadas en portugués; otros le dijeron que en yiddish. Antes de un siglo pudo establecerse el idioma: un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico” (467).

Claramente la poética del pastiche funciona en estas obras de los continuadores de Borges. El propio Borges forma parte de un collage de culturas —occidentales y orientales—, de tiempos —lineales, circulares, en arabescos—, de relatos —orales, escritos, europeos, orientales—, de lugares —rascacielos frente a muros de barro o de piedra—, de citas —Proust, Joyce, Willa Cather, Onetti, Hudson, García Márquez, Amos Oz, el rabino Najman de Bratislava (en Shammas), la Biblia, el Corán. Como en el maestro, el choque de discursos insinúa una heterotopía colonial, pero que amplía más todavía las estrategias de socavamiento de Borges, porque es más heterotópica y abarca ingredientes culturales más variados y lanzados mucho más lejos. El “imperio” que “le contesta por escrito” al “centro” se ha ampliado, así como la noción de qué es el “centro”, que ahora puede ser no sólo la cultura de Europa o de los Estados Unidos, sino las culturas dominantes dentro del mismo “margen”. Con lo cual, existen mayores posibilidades para la irreverencia con consecuencias afortunadas.

Esto es evidente si consideramos el uso de la operación preferida de Borges, la deflación paródica de cánones. Se continúa cuestionando a la Biblia, en Sammas, por ejemplo, donde la relativización lingüístico-interpretativa se da en el mismo terreno destinado a eliminarla: Israel. Shammas, como él mismo lo dice, utiliza el hebreo, la lengua de la Biblia, la lengua de Gracia, para construir su Torre de Babel, de la confusión (92). Los versículos bíblicos en hebreo utilizados frecuentemente para apoyar la reivindicación judía de la tierra se citan contra sí mismos para relativizar ese reclamo en la medida en que los pronuncia, con evidente ironía, un árabe, quien al mismo tiempo cuestiona la religiosidad árabe-cristiana de la vida aldeana, y además enloda el asunto al describir la persecución realizada por los musulmanes devotos del Corán.

En realidad, cuando en *Los versos satánicos* Rushdie usa uno de los símbolos preferidos de Borges para hablar de “ese laberinto de blasfemia”, se refiere a una “antimezquita” y a un anti-Corán (383). Sus “versos satánicos” no son sólo los del Profeta, en los que, manipulado por Shaitan, el diablo, presuntamente Mahoma reflexionaba sobre la heterodoxa posibilidad de que existieran otros dioses además de Alá; también son el manejo sin superstición que hace Rushdie de la Sagrada Escritura, donde el escriba, que no por casualidad se llama Salman, cambia los versos dictados por el Profeta. “Yo reescribí el Libro”, dice maliciosamente (368). Ben Jelloun de modo parecido tampoco escapa al manipuleo de la tradición islámica del Corán. Su hombre-que-en-realidad-es-una-mujer entra al sagrado recinto varonil de la mezquita para escuchar la “lectura colectiva del Corán”. Y comenta: “Me produjo un gran placer socavar todo ese fervor, ultrajando el texto sagrado” (25).

Ultrajar el texto sagrado, reescribir el Libro: el *modus operandi* borgeano experimenta una nueva hibridación, una nueva nativización, se lo vuelve contra otros cánones que pueden oprimir y someter a un poder imperial. Pero, siguiendo el ejemplo borgeano, estos mismos cánones, vistos en forma no canónica, también pueden tener un efecto liberador frente a Occidente. La reivindicación de Borges de modalidades textuales extrañas al espíritu occidental sirvió para liberar el potencial subversivo de esas modalidades para escritores formados en tradiciones islámicas, por ejemplo, pero que escribían en idiomas occidentales. Borges proporcionó un modelo de postcolonialismo literario: un escritor que escribe en una lengua occidental, que se ubica tanto dentro como fuera de Occidente, y que utiliza el potencial de elementos no occidentales, o elementos del borde de la mesa occidental —nociones judaicas sobre la literatura como una serie de versiones miráshicas, tradiciones orientales de irrealidad, libros como el Corán y también *Las Mil y Una Noches*— para socavar y enriquecer la literatura occidental. En Shamas, Rushdie, Ben Jelloun y Chejfec las versiones dan lugar a versiones, los sueños a sueños, los relatos a relatos porque gracias a autores como Borges estas estrategias textuales y es-

téticas antes desconocidas se han transformado en el medio de desmontar y reconstruir. Pero así como los jóvenes sucesores utilizan a Borges para ampliar sus posibilidades creativas, la misma ampliación que pone de manifiesto su rol de transgresor apunta hacia zonas de limitación.

Enfrentado con autores que conocen el Corán de primera mano, en árabe, escritores para quienes el judaísmo es existencia y no libresco —intelectuales formados en las culturas de la India, el Norte de Africa o el Medio Oriente—, enfrentado con estos productos genuinos, los límites de las reivindicaciones de Borges se hacen más evidentes. Borges vindica al Oriente a distancia, filtrado a través de las traducciones europeas de Lane y Burton, Waley y Kuhn, con inevitables elementos de orientalismo (aunque siempre tuvo conciencia de los peligros de la traducción; véase “Los traductores de los 1001 Noches” y “El enigma de Edward Fitzgerald”.) Su judaísmo, como lo admite a menudo, es de segunda mano, marcado por una “invencible ignorancia” del hebreo, el arameo o el yiddish, sin la marca del dolor físico de “tres mil años de opresión y de pogroms” (“La muerte y la brújula”). Lo mismo puede decirse del manejo que hace de la problemática sociopolítica. Rushdie toma el mantícora de Borges; pero mientras Borges analiza las fuentes plinianas y flaubertianas del animal, Rushdie lo fija directamente en una situación postcolonial, una Inglaterra menguada pero todavía imperial, un “Tercer Mundo” independiente pero todavía colonizado. En “Borges y yo” se inspira el cierre de la novela de Shammas; pero mientras que Borges se ocupa de la vacilación entre la máscara literaria y el individuo de carne y hueso, Shammas indaga en el tejido violento y tortuoso de la identidad del Medio Oriente, y hace del conflicto individual una metonimia del conflicto comunitario. Ben Jelloun utiliza “Las ruinas circulares” para explorar cómo un hombre sueña a otro y lo impone en la realidad; pero en Ben Jelloun el simulacro es un hombre impuesto en la realidad de una mujer, una mujer marroquí, y en una realidad islámica “tercermundista” donde la liberación es incompleta, especialmente para las mujeres.

Los sucesores, como mencioné antes, realizan y transgre-

den a Borges. Lo crean como su precursor postcolonial al recuperarlo, contextualizarlo, modificarlo. En sus manos, la concepción borgeana del pasado como un sistema abierto y dinámico se aplica al propio Borges: Borges es hibridado y nativizado, pero como un espíritu afín; un hacedor de ficciones que décadas atrás ayudó a forjar el idioma en el que estos discípulos ahora le contestan por escrito al "centro".

EDNA AIZENBERG

(Traducido por Margarita N. Mizraji)

Marymount Mahnattan College

OBRAS CITADAS

- ACHEBE, CHINUA. 1959. *Things Fall Apart*. New York, Fawcett Crest, 1984.
- AIZENBERG, EDNA, ed. 1990. *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Columbia U. of Missouri P.
- . 1990. "Borges and the Hebraism of Contemporary Literary Theory". Cfr. *supra* 249-62.
- . 1984. *The Aleph Weaver: Biblical, Kabbalistic and Judaic Elements in Borges*. Potomac, MD, Scripta Humanistica. Existe traducción española: *El tejedor del Aleph...* Madrid, Altalena, 1986.
- AMUTA, CHIDI. 1989. *The Theory of African Literature: Implications for Practical Criticism*. London and Atlantic Highlands, NJ, Zed.
- ASHCROFT, BILL, GARETH GRIFFITHS y HELEN TIFFIN. 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London and New York, Routledge.
- BARON SUPERVIELLE, ODILE. 1987. "Tahar Ben Jelloum [sic], escritor marroquí". *La Nación* (Buenos Aires, 12 de julio, 4^a secc., 21)
- BARTH, JOHN. 1984. *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. New York, Putnam's.
- BEN JELLOUN, TAHAR. 1987. *The Sand Child*. Trans. Alan Sheridan. San Diego, Harcourt Brace Jovanovich-Helen and Kurt Wolff.
- BHABHA, HOMI. 1984. "Representation and the Colonial Text: A Critical Exploration of Some Forms of Mimeticism". *The Theory of Reading*. Ed. Frank Gloversmith. Sussex, Harvester; New Jersey, Barnes and Noble, 93-122.
- BLOOM, HAROLD, ed. 1986. *Jorge Luis Borges*. New York, Chelsea.
- . 1970. *Yeats*. London, Oxford U.P.

- BORGES, JORGE LUIS. 1952. "El idioma analítico de John Wilkins". *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Sur, 121-125.
- . 1953. "El escritor argentino y la tradición". *Sur*, 232 (Buenos Aires, enero-febrero), 1-8; recogido en *Obras completas*. 1974. 267-74.
- . 1942. "Las ruinas circulares". *El jardín de senderos que se bifurcan*, incluido en *Ficciones*. Buenos Aires, Sur.
- . 1944. "La muerte y la brújula". *Ficciones (1935-1944)*. Buenos Aires, Sur.
- . 1952. "El enigma de Edward Fitzgerald". *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Sur, 91-94.
- . 1974. "El escritor argentino y la tradición". *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 267-74.
- . 1970. "El Evangelio según Marcos". *El informe de Brodie*. Buenos Aires, Emecé, 125-136.
- . 1952. "Kafka y sus precursores". *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Sur, 126-128.
- . 1942. "Pierre Menard, autor del Quijote". *El jardín de senderos que se bifurcan*, incluido en *Ficciones*. Buenos Aires, Sur, 1944, 49-64.
- BORGES, JORGE LUIS y MARGARITA GUERRERO. 1957. *Manual de Zoología fantástica*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica; Tb Buenos Aires, Ker, 1967.
- CALDERON, FERNANDO, ed. 1987. "Identidad latinoamericana, premodernidad, modernidad y postmodernidad, o... '¿Le queda chico el corsé a la gorda?'". *David y Goliat*, 17 [número especial], 52.
- CHEJFEC, SERGIO. 1990. *Lenta Biografía*. Buenos Aires, Puntosur.
- ELIOT, T.S. 1920. "Tradition and the Individual Talent". *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London, Methuen; reeditado 1969.
- FINDLEY, TIMOTHY. 1984. *Not Wanted on the Voyage*. New York, Delacorte.
- FOKKEMA, DOUWE. 1984. *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia.
- FOUCAULT, MICHEL. 1970. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York, Vintage.
- FRANCO, JEAN. 1989. "The Nation as Imagined Community". *The New Historicism*. Ed. H. Aram Veesser. New York and London, Routledge, 204-12.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. 1967. *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Sudamericana.
- GENETTE, GÉRARD. 1982. *Palimpsestes: La Littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- HUTCHEON, LINDA. 1989. "'Circling the Downspout of Empire': Post-Colonialism and Postmodernism", *Ariel*, 20,4; 149-75.
- . 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London and New York, Routledge.
- MCHALE, BRIAN. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York and London, Methuen.

- NAIPAUL, V.S. 1980. *The Return of Eva Perón*. New York, Knopf.
- NGUGI WA THIONG'O. 1977. *Petals of Blood*. New York, Dutton.
- ONETTI, JUAN CARLOS. 1979. *El pozo. Para una tumba sin nombre*. Barcelona, Seix Barral.
- OUOLOGUEM, YAMBO. 1971. *Bound to Violence*. Trans. Ralph Manheim. London, Heinemann.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. 1976. *Borges: hacia una lectura poética*. Madrid, Guadarrama.
- . 1978. *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*. New York, Dutton.
- ROSS, ROBERT. "It Cannot Not Be There': Borges and Australia's Peter Carey". Aizenberg, ed. *Borges and His Successors*, 44-58.
- RUSHDIE, SALMAN. 1988. *The Satanic Verses*. New York, Viking Penguin.
- SHAMMAS, ANTON. 1988. *Arabesques*. Trans. Vivian Eden. New York, Harper and Row.
- SLEMON, STEPHEN. 1989. "Modernism's Last Post". *Ariel* 20,4, 3-17.
- VEBLEN, THORSTEIN. 1948. "The Intellectual Pre-eminence of Jews in Modern Europe". *The Portable Veblen*. Ed. and introd. Max Lerner. New York, Viking, 467-79.

PRESENCIA Y AUSENCIA DEL PRONOMBRE EN CASO OBJETIVO EN EL ESPAÑOL HABLADO DE BUENOS AIRES*

0. INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos proponemos analizar la presencia optativa del pronombre en caso objetivo dentro de construcciones endocéntricas verbales. Interpretamos dicho fenómeno como un caso de variación sintáctica con repercusión en el plano semántico.

Tradicionalmente las gramáticas (Salvador Fernández Ramírez, el *Esbozo* de la R.A.E., Alcina Franch y J. Blecua) han tratado la forma pronominal que estudiamos aquí como un dativo ético. Se lo caracteriza como forma pronominal expletiva con valor expresivo y de uso coloquial y se lo agrupa, con otras formas del objeto indirecto, como dativo de interés. Bello (1970, 758) al referirse a esta forma pronominal dice "Pudiera alguna vez confundirse el dativo reflejo que suelen tomar muchos verbos, sin que aparezca necesitarlo el sentido, con el acusativo reflejo. (...) Así en 'me temo que os engañéis', no puede dudarse que la cosa temida, *que os engañéis*, es el acusativo del verbo *temer*; el *me*, por consiguiente, es un dativo, y al parecer superfluo, porque quitándolo, se diría sustancialmente lo mismo. Pero en realidad no lo es, porque con él se indica el interés de la persona que habla en el hecho de que se trata".

Coincidimos con Bello y es nuestro propósito, en este traba-

* Agradecemos a las profesoras Guiomar Ciapuscio y Graciela Quijano quienes participaron en la discusión de la metodología y en la primera versión del trabajo presentado en el Congreso de ALFAL, realizado en Campinas, Brasil, 6-10 de agosto de 1990.

jo, estudiar los parámetros lingüísticos que puedan dar una explicación del fenómeno (presencia-ausencia del pronombre en caso objetivo) en su conjunto.

El corpus de datos que hemos recogido para realizar la investigación está constituido por: a) grabaciones espontáneas efectuadas a adultos de ambos sexos con nivel de educación terciaria, pertenecientes a la clase media, cuya edad oscila entre los veinticinco y cincuenta años, nacidos en la Capital Federal y residentes en ella; b) en corpus infantil recogido también infantil recogido también mediante grabaciones espontáneas, realizadas a niños en edad preescolar (cuatro y cinco años) de clase media, nacidos en Capital Federal, donde residen.

El corpus de adultos se recogió en distintos lugares: reuniones familiares, de amigos, lugares de trabajo y lugares públicos (bares-confiterías). El corpus infantil procede de diversos jardines de infantes públicos y privados de la ciudad de Buenos Aires.

El muestreo de población adulta comprendió treinta y dos informantes: dieciséis mujeres y dieciséis varones en un total de ocho horas de grabación. La población infantil comprendió veintidós informantes: trece varones y nueve mujeres en un total de siete horas de grabación.

El primer paso del análisis consistió en registrar en los contextos la aparición de la forma pronominal, sin tener en cuenta su posible correferencialidad con el sujeto.

La identificación de las formas pronominales se realizó con el siguiente criterio: se seleccionaron aquellos usos en los que la supresión del pronombre no producía alteración en el valor de verdad del enunciado. A partir de las formas recogidas se elaboró una lista de verbos que admitían la forma pronominal (ver apéndice).

La recolección de los casos cero —o sea ausencia de la forma pronominal— se efectuó a partir de la lista de verbos elaborada, es decir, se trabajó con las formas verbales previamente identificadas al seleccionar las formas pronominales. Para corroborar que se trataba de casos cero se verificó en cada contexto si el pronombre podía alternar con su ausencia.

El análisis de los datos nos permitió formular la siguiente

hipótesis: la presencia de la forma pronominal se relaciona con una dimensión semántica en el mensaje.

Controlamos la dimensión semántica mediante parámetros lingüísticos y extralingüísticos. Esta observación permitió realizar un análisis tanto cuantitativo como cualitativo del corpus recogido. El análisis cuantitativo contribuyó a verificar la hipótesis y funcionó como soporte de análisis cualitativo.

1. PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA

La presencia del pronombre parece indicar un énfasis, un llamado de atención del hablante con respecto al hecho verbal que se señala en el enunciado. La categoría de énfasis puede transmitir, en algunos casos, idea de mérito propio (*Me resumí todo el libro*), de acción o proceso exagerado (*Me comí toda la torta, Me envejecí cinco años*), de dificultad (*Me leí todo el libro*). En la lengua infantil la presencia de la forma pronominal parece reflejar la personalidad egocéntrica del niño (*Bah, yo también me escribo mi nombre en los dibujos*).

Consideramos que la presencia/ausencia del pronombre constituye una alternativa variacional porque, si bien no se altera el valor de verdad del enunciado, su aparición es una contribución semántica al mensaje.¹

En el siguiente texto:

- (1) Y entonces también el médico me dijo que tomara estas pastillas que no tienen contraindicaciones, que *ME tome* una hoy, o sea, que no vale la pena hacerse los análisis... (A.M.35)

aparece el verbo TOMAR con pronombre y sin él. En segundo uso, es decir con pronombre, se da un proceso de particularización. La acción se marca como un hecho actual, importante; esto se

¹ Coincidimos con la hipótesis de B. Lavandera (1984, 14) de que '(...) la sustitución en un mismo espacio de formas alternantes (...), o el cambio secuencial de una forma o su alternante (...) no son ni libres ni totalmente condicionadas por factores extra-lingüísticos, sino que reflejan una *elección* funcional de parte del hablante, dirigida a servir sus propósitos comunicativos'.

logra con el uso del presente, reforzado con la presencia del especificador temporal: HOY, que encuadra la actualización del hecho. Para el hablante tomar el medicamento es trascendente porque está en juego su salud, de allí la imposibilidad de demorar más la acción. Estos factores generan un contexto propicio para la aparición de la forma pronominal.

En el texto:

- (2) Este... y bueno, fui al hospital y cuando *ME fui* a la guardia, cuando me vio este muchacho que sí estaba de guardia... qué sé yo. Me sacaron radiografías. (A. M. 35)

La diferencia entre ausencia y presencia del pronombre: *fui/me fui*, marca el movimiento de dejar el espacio mayor hacia el localizado. Esta particularización (la guardia) responde al deseo del hablante: ser atendido por un médico. El texto refleja el énfasis en cuanto a la decisión tomada; decisión que, por conformar un acto puramente personal, da realce a su importancia.

En ciertos textos del corpus analizado, se observa que el contexto lingüístico parece bloquear la presencia del pronombre.

En el ejemplo:

- (3) Llego yo a la embajada. Gran reunión gran y no lo pude ver. (A.M. 50).

el objeto del verbo VER se manifiesta por medio del pronombre LO que posee el rasgo '+animado'. Si en el texto se agrega al forma pronominal ME correferencial del sujeto, dicho texto se vuelve extraño para un hablante del español de Buenos Aires:

- (4) Llego yo a la embajada. Gran reunión gran y no ME lo pude ver.

Dentro del corpus de adultos hemos registrado tres textos con verbo VER y presencia del pronombre, pero el objeto presenta el rasgo '-animado' y está pospuesto a la forma verbal.²

- (5) Si no era por mí que me acerqué en vez de quedarme en la cola... ¿Viste?... Estábamos chupando frío quince minutos

² Nos limitamos al ejemplo del verbo *Ver*, porque hacerlo con todos los verbos del corpus nos demandaría un trabajo que excedería el espacio de un artículo. Sería necesario para ello realizar una clasificación de verbos y estudiar el comportamiento sintáctico de cada grupo. De esta manera sería posible fijar parámetros más específicos que permitieran determinar la razón de uso de esta forma pronominal.

y no nos veíamos el flamenco. (...) *Nos vimos* una parte del flamenco, que era una maravilla... (A.M. 50)

En el corpus infantil el uso del verbo VER se registró en trece textos también con presencia del objeto que posee el rasgo ‘-animado’.

En el texto:

(6) Ay, ¿no te viste a Swat? ¿Te viste a Swat,³ Santi? (N. V. 5)

la presencia del rasgo ‘-animado’, en el objeto parece ser, en el caso del verbo VER, el elemento que favorece la aparición de la forma pronominal. Para comprobar esta hipótesis hemos analizado los contextos con verbo VER donde no aparece la forma pronominal, ocho en total, en el corpus de adultos. En estos ejemplos la incorporación de la forma pronominal no resulta extraña para un hablante del español de Buenos Aires. De los ocho textos, siete tienen objeto con rasgo “-animado’ y uno, el que consignamos a continuación, posee rasgo ‘+animado.

En:

(7) Y de pronto *los veo a mis primos de...* del interior, a mis primos de La Pampa. (A.V. 25)

En este texto la duplicación del objeto pareciera ser el hecho sintáctico que puede permitir la presencia de la forma pronominal, sin llegar a producir un texto extraño:

(8) Y ME los veo a mis primos de... del interior, a mis primos de La Pampa. (A.V.25).

Los mismo sucede en el texto (3) si se duplica el objeto:

(9) Llego yo a la embajada. Gran reunión gran y no ME lo pude ver a *Juan*.

2. PARÁMETROS LINGÜÍSTICOS

Para controlar la dimensión semántica elegida, o sea la categoría de énfasis, hemos seleccionado dos parámetros lingüísticos: a) la reiteración de la referencia pronominal, b) la presencia de intensificadores.

³ “Swat”: nombre de un programa infantil de televisión.

2.1. REITERACION DE LA REFERENCIA PRONOMINAL

En este parámetro hemos tenido en cuenta: la presencia del sujeto y de otros pronombres o ítemes léxicos que repiten la referencia identificada por la forma pronominal. Consideramos que la reiteración de la referencia, en relación con la presencia del pronombre, es un recurso para lograr el efecto de énfasis buscado. Inversamente, la ausencia de elementos que reiteren esa referencia pronominal, configura contextos de carácter neutro en los que la subjetividad del hablante queda opacada.

Los siguientes textos ilustran el término positivo, es decir, '+reiteración de la referencia pronominal'.

- (10) Además *a mí* ME avisaron a la mañana; por ejemplo *me* avisaron ahora, que a la tarde ME tengo que ir. Sí, ME *tuve* que ir rajando a buscar el ticket del pasaje... Claro, ahí no más. Y tuve que ir a buscar. ME *fui* a la casa, ME *armé* el bolso, y por primera vez en treinta y ocho años planché un pantalón. (A. V. 38)

La proliferación de formas pronominales (*mí*, *me*) produce un texto centrado en el hablante, quien se constituye en el actor principal del relato y, por lo tanto, queda fuertemente marcado el grado de subjetividad. El pronombre objetivo es correferencial con el sujeto gramatical.

A diferencia del anterior, en el siguiente texto:

- (11) Vos podés llegar, no sé, cualquier urgencia y TE *lo atienden* ahí, en el momento. Largan todo y TE *lo atienden*, y no tenés elección, te atiende el equipo que esté... (A. M. 30)

las formas pronominales, TE, TE, no son correferenciales con el sujeto gramatical. La referencia a la segunda persona no es exclusivamente referencia a la persona con la que se habla (sentido literal), sino que tiene un valor indefinido aunque, sin embargo, incluye al oyente sin desmedro de hacerse extensivo al hablante.⁴ La apelación a la segunda persona aparece como un recurso argumentativo: el hablante quiere convencer al oyente de la validez de sus afirmaciones, que constituyen el tópico de

4 Véase B. Lavandera (1984, 101).

conversación: eficiencia del Hospital de Niños, en cuanto a la atención de los pacientes.

CUADRO 1
REITERACION DE LA REFERENCIA PRONOMINAL EN ADULTOS⁵

	+Reiteración	-Reiteración
+Pro 145	74% 108	26% 37
-Pro 205	15% 31	85% 174

En el habla infantil la reiteración de la referencia pronominal se manifiesta particularmente, por la presencia del sujeto en forma pronominal. Este hecho se debe, por un lado, a la explicación constante del sujeto mediante un pronombre, rasgo típico del lenguaje infantil y, por el otro, al hecho de que los niños no elaboren oraciones de cierta extensión: lo que contribuye a una limitación de recursos lexicales y gramaticales para reiterar la referencia pronominal.

Los siguientes ejemplos ilustran el término positivo de este parámetro.

(12) A- Chicos,... Miren. Y éste no te lo voy a prestar a vos.

B- Nene, dameló. Es *mío* el auto. *ME lo agarré yo*.

El pronombre posesivo *MIO* (en 12B) es otro recurso que reitera la referencia pronominal; el rasgo '+pertenencia a la primera persona' refuerza en mayor grado la categoría de énfasis.

En la tercera oración del mensaje de 12B, el pronombre sujeto *YO* en posición final, constituye un ordenamiento enfático de palabras.⁶

⁵ El cuadro se confeccionó, primero, determinando a partir del total de uso de pronombres en caso objetivo (145), tanto el porcentaje correspondiente a la reiteración de la referencia pronominal (74%) como el referido al de la no reiteración (26%), y segundo, desglosado del total de ausencia de pronombres en caso objetivo (205), el porcentaje correspondiente a la reiteración (15%) y a la no reiteración (85%).

⁶ Véase H. Contreras (1978, 105).

En el siguiente diálogo:

(13) A- Rafael tiene un montón de figuritas. Tiene en la pieza, en el comedor, en el baño... ¡Un montón!

B- Ah, pero yo *ME formé* el algum (álbum) de Dartañán y de Titanes.

En el enunciado de 13B, por contexto de discurso, se hace necesaria la presencia del YO en función sujeto. El coordinante extraoracional adversativo restrictivo PERO, que lo precede, contribuye a resaltar la oposición que el hablante quiere establecer entre lo que dice él frente al mensaje de su interlocutor. El hablante establece, pues, una oposición entre el otro (Rafael) y YO, y para enfatizar su acción como mérito propio, refuerza el mensaje por medio del pronombre objetivo ME.

CUADRO 2
REITERACION DE LA REFERENCIA PRONOMINAL EN NIÑOS

	+Reiteración	-Reiteración
+Pro 72	68% 49	32% 23
-Pro 129	23% 30	77% 99

Los resultados de los cuadros 1 y 2 confirman nuestra hipótesis acerca de la incidencia del parámetro elegido: la reiteración de la referencia pronominal. Si comparamos 1 y 2 observamos que la diferencia entre el porcentaje en la reiteración de la referencia pronominal "+PRO" y la forma "-PRO" en el cuadro 1 es mayor que en el cuadro 2. La incidencia de este parámetro es mayor en el lenguaje adulto que en el lenguaje infantil debido a que el uso de la forma pronominal en función sujeto es un hecho lingüístico propio del lenguaje infantil.

2.2 PRESENCIA/AUSENCIA DE INTENSIFICADORES

Otro de los recursos que hemos considerado para corroborar nuestra hipótesis acerca de la presencia/ausencia de la forma pronominal en caso objetivo, ha sido reconocer la existencia de intensificadores que favorecen esa presencia, por ejemplo: cuantificadores del tipo: TODO (S), NINGUNO; adverbios: TAMBIÉN, MAS, reiteración léxica, alteración del orden de palabras (topicalización, tematización), frases verbales obligativas, por ejemplo: TENÉS + QUE, uso del modo imperativo, diminutivos y superlativos, interjecciones, locuciones, paráfrasis, negación enfática. El hablante se vale de estos recursos lingüísticos para producir textos con diversos grados de énfasis.

Los siguientes ejemplos ilustran lo arriba citado:

- (14) El otro día apareció arriba de la mesa. ¡El salto que SE pega! Se pega unos saltos de locos. (A.V.38) (Tópico de conversación: *una perra*)

En este texto hay reiteración léxica, presencia de la locución DE LOCOS que tiene valor hiperbólico y del intensificador indefinido UNOS. Estos recursos generan un grado alto de “énfasis” que favorecen la aparición de la forma pronominal.

- (15) Yo estaba con no sé *qué temperatura*. Me dice: “*Tómese un antibiótico* cada tres horas, *doble*, el *antibiótico*, *de a dos*... (A. M. 50).

En este texto, los recursos que lo convierten en un contexto enfático favorable a la presencia del pronombre objeto son: la proposición sustantiva exclamativa indirecta (*con qué temperatura*); el modo imperativo: *tome*; la reiteración léxica: *el antibiótico* y la paráfrasis: *doble, de dos*.

En el texto:

- (16) Yo estaba *enfermísima*. Era el malestar que no ME hacía que las recibiera. (A. M. 50).

En la primera oración aparece como intensificador el adjetivo en grado superlativo absoluto y, en la segunda, se realza el sujeto (*el malestar*) duplicándolo por medio de un relativo y la presencia del verbo *ser* en tercera persona singular.⁷ Esto cons-

⁷ Véase O. Kovacci (1990, 165) y también S. Fernández Ramírez (1986, 256).

tituye una fórmula de relieve que favorece la presencia del pronombre *me*. En este texto, el artículo *el* puede parafrasearse como un pronombre posesivo (*mi* malestar) que restringe la aparición de la forma pronominal: *Mi malestar hacía que no las recibiera*.

En el siguiente ejemplo:

(17) Si no, no te traigo la torta. No te traigo la torta. Vos no me *jodas* porque ME la como en el camino. (A.M.50)

se observa reiteración de la proposición: *No te traigo la torta* e inclusión del nivel de lengua vulgar en el estándar.

CUADRO 3

+/- INTENSIFICADORES EN EL LENGUAJE ADULTO

	+ Intensificador	- Intensificador
+Pro 145	67% 97	33% 48
-Pro 205	11% 23	89% 182

En el siguiente diálogo infantil:

(18) A-Yo ME veo a Gumer.

B- Ah, yo *también* ME miro *todo*. (N.V.5)

la presencia del adverbio con valor de reforzador *también*, y el cuantificador *todo*, generan un texto enfático favorable a la presencia del pronombre objetivo.

En:

(19) Ah¿ yo el otro día ME tomé *dos* helados palito en la casa de Rafa... (N. V. 5)

la interjección *Ah* y el adjetivo numeral *dos* hacen factible la presencia de la forma pronominal.

En el texto:

(20) Y yo ME fui a Punta del Este y ME... y ME agarré MUCHOS caracoles. ¡MUCHISIMOS! (N. M. 4)

la reiteración léxica de la forma pronominal objetiva, es un procedimiento de intensificación. El cuantificador *muchos* aparece reiterado en grado superlativo. La pausa que se extiende entre el segundo y el tercer *me* puede interpretarse como el tiempo que el hablante requiere para organizar su mensaje posterior.

CUADRO 4
+/- INTENSIFICADORES EN EL LENGUAJE INFANTIL

	+ Intensificador	-Intensificador
+ Pro 72	72% 52	28% 20
- Pro 129	33% 42	67% 87

De la observación de los cuadros 3 y 4 se deduce que el uso de elementos intensificadores es mayor en el lenguaje infantil, tanto con presencia como con ausencia de la forma pronominal objetiva. Esto atestigua el predominio de la función expresiva en el lenguaje infantil.

3. PARÁMETROS EXTRALINGÜÍSTICOS

Hemos confrontado los datos del corpus de adultos con el de niños, y hemos obtenido los siguientes resultados:

CUADRO 5

Total	Adultos	
	+Pro	-Pro
350	41%	59%
	145	205

tituye una fórmula de relieve que favorece la presencia del pronombre *me*. En este texto, el artículo *el* puede parafrasearse como un pronombre posesivo (*mi* malestar) que restringe la aparición de la forma pronominal: *Mi malestar hacía que no las recibiera*.

En el siguiente ejemplo:

(17) Si no, no te traigo la torta. No te traigo la torta. Vos no me *jodas* porque ME la como en el camino. (A.M.50)

se observa reiteración de la proposición: *No te traigo la torta* e inclusión del nivel de lengua vulgar en el estándar.

CUADRO 3

+/- INTENSIFICADORES EN EL LENGUAJE ADULTO

	+ Intensificador	- Intensificador
+Pro 145	67% 97	33% 48
-Pro 205	11% 23	89% 182

En el siguiente diálogo infantil:

(18) A-Yo ME veo a Gumer.

B- Ah, yo *también* ME miro *todo*. (N.V.5)

la presencia del adverbio con valor de reforzador *también*, y el cuantificador *todo*, generan un texto enfático favorable a la presencia del pronombre objetivo.

En:

(19) Ah¿ yo el otro día ME *tomé dos* helados palito en la casa de Rafa... (N. V. 5)

la interjección *Ah* y el adjetivo numeral *dos* hacen factible la presencia de la forma pronominal.

En el texto:

(20) Y yo ME *fui* a Punta del Este y ME... y ME *agarré* MUCHOS caracoles. ¡MUCHISIMOS! (N. M. 4)

la reiteración léxica de la forma pronominal objetiva, es un procedimiento de intensificación. El cuantificador *muchos* aparece reiterado en grado superlativo. La pausa que se extiende entre el segundo y el tercer *me* puede interpretarse como el tiempo que el hablante requiere para organizar su mensaje posterior.

CUADRO 4
+/- INTENSIFICADORES EN EL LENGUAJE INFANTIL

	+ Intensificador	-Intensificador
+ Pro	72%	28%
72	52	20
- Pro	33%	67%
129	42	87

De la observación de los cuadros 3 y 4 se deduce que el uso de elementos intensificadores es mayor en el lenguaje infantil, tanto con presencia como con ausencia de la forma pronominal objetiva. Esto atestigua el predominio de la función expresiva en el lenguaje infantil.

3. PARÁMETROS EXTRALINGÜÍSTICOS

Hemos confrontado los datos del corpus de adultos con el de niños, y hemos obtenido los siguientes resultados:

CUADRO 5

Total	Adultos	
	+Pro	-Pro
350	41%	59%
	145	205

CUADRO 6

Total	Niños	
	+Pro	-Pro
201	36%	64%
	72	129

Del total de las formas recogidas (+PRO, -PRO = 551), las formas "+Pro", del lenguaje adulto, representan un 26% y las de los niños un 13%. Del total de las formas pronominales analizadas (145 + 72) las del lenguaje adulto representan el 67% y las de los niños, el 33%. Estos datos nos permiten aventurar la hipótesis de que el uso del pronombre, como alternativa variacional aumenta con la edad. El lenguaje del adulto, por poseer un repertorio más amplio de verbos que el del niño, hace también un uso mayor de la forma pronominal. Quizá habría que suponer que el uso, a veces intensivo del pronombre muestra un dominio amplio y preciso de los registros y usos propios del lenguaje en situaciones particulares. Tal vez por eso los contextos, según contengan o no la forma pronominal objetiva, presentan diferencias significativas. Sin embargo, para verificar esta hipótesis será necesario testearla con otro corpus.

Con respecto al sexo no hemos encontrado en el material diferencias apreciables.

4. CONCLUSIÓN

De acuerdo con el estudio de nuestro corpus, podemos concluir que este uso de la forma pronominal objetiva parece constituir un rasgo característico de la lengua oral coloquial, y su mayor frecuencia se observa en aquellos tópicos de conversación que, relacionados con momentos vividos por el hablante, conllevan una carga emocional en los que aflora la subjetividad. Esto se manifiesta lingüísticamente no sólo por la presencia del pronombre sino también por los parámetros lingüísticos que hemos

analizado: reiteración de la referencia pronominal e intensificadores.

HILDA ALBANO DE VÁZQUEZ - LAURA FERRARI DE EGÜES

Universidad de Buenos Aires

APÉNDICE

1. *Lista de verbos del corpus adulto*

dar-arreglar-comprar-ir-traer-llevar-abrir-imaginar-instalar-quedar-olvidar-dormir-pasar-volver-subir-comer-parar-contar-morir-regar-pasear-tomar-aguantar-hacer-pinchar (fracasar)-armar-regresar-envejecer-bajar-encontrar-llegar-ver-venir-avanzar-pedir-atender-enfermar-pagar-bancar-cortar-perder-tropezar-ganar-mentir-vender-avisar-aumentar-cuidar-levantar-pegar (dar un salto).

2. *Lista de verbos del corpus infantil*

ver-agarrar-sacar-hacer-pintar-ir-chocar-caer-leer-encontrar-copiar-mirar-tomar-pegar-poner-formar-armar-cambiar-escribir-manchar-bajar-robar

REFERENCIAS

- ALCINA FRANCH, JUAN y JOSÉ MANUEL BLECNA, 1975, *Gramática española*. Barcelona, Ariel.
- BELLO, ADNRÉS, 1970. *Gramática de la lengua castellana*. Buenos Aires, Sopena, octava edición.
- CONTRERAS, HELES, 1978. *El orden de palabras en español*. Madrid, Cátedra.
- COSERIU, EUGENIO, 1967. *Teoría del lenguaje y lingüística general*, (versión española), Madrid, Gredos, segunda edición.
- FERNANDEZ RAMIREZ, SALVADOR, 1951. *Gramática española*, 3.2. El pronombre, Madrid, Arco/Libros, 1986.
- GARCIA, ÉRICA, 1985. "Quantity into quality; synchronic indeterminacy and language change". *Lingua* 65, 275-306.
- . "Grasping the nettle; variation as proof of invariance". Copia a máquina facilitada por la autora.

- KOVACCI, OFELIA. 1990. *El comentario gramatical*. Madrid, Arco/Libros.
- LAVANDERA, BEATRIZ. 1984. *Variación y significado*. Buenos Aires, Hachette.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1973. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe.

LA REPRESENTACION LITERARIA DEL CUERPO HUMANO Y EL *RABELAIS* DE BAKHTIN

Entre los diversos temas analizados por Bakhtin en su conocido estudio sobre Rabelais¹ el del cuerpo humano ocupa un lugar de privilegio. Las conclusiones del teórico ruso acerca de este tema no sólo resultan interesantes en sí mismas o como medio de aproximación a un aspecto del imaginario rabelaisiano. Particularmente, creo que abren un camino para la reflexión acerca del problema más general de la representación literaria del cuerpo humano.

En el marco de esa reflexión, este artículo se propone reexaminar la coherencia interna del sistema interpretativo con que Bakhtin analiza la imagen corporal. Con ese objetivo, sintetizaré su propuesta y plantearé los escollos que, desde mi punto de vista, deberían salvarse para poder ampliar el campo de aplicación de su análisis.

Estos escollos aparecen, por un lado, en el terreno metodológico, en lo que concierne a la falta de precisión en la definición de algunos conceptos. Pero también, lo que es más importante, en el campo del pensamiento, donde creo que es fundamental superar los límites de un razonamiento maniqueista que divide la realidad en pares absolutamente antitéticos.

¹ M. Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Editions Gallimard, 1970. En adelante, se citará esta obra como el *Rabelais*.

1. EL TEMA DEL CUERPO HUMANO EN EL *RABELAIS*

La representación del cuerpo humano constituye un punto clave en el fenómeno que Bakhtin denomina cultura cómica popular. El crítico ruso sostiene que lo que caracteriza y distingue a esta cultura es una concepción estética particular de la vida práctica, que denomina realismo grotesco. Esta concepción estética está constituida por un sistema de imágenes cuyo mecanismo común es la transferencia de todo lo "elevado", espiritual o abstracto al plano material y corporal (rebajamiento).² De este modo, el conjunto del sistema de representación carnavalesco gira en torno de una imagen del cuerpo humano y sus funciones. Bakhtin enuncia claramente esto en su estudio acerca del cronotopo rabelaisiano:³

[...] En la correlación con la corporalidad humana concreta todo el mundo restante adquiere un nuevo sentido y realidad concretos: su *materialidad* [...] El cuerpo humano deviene aquí un medidor concreto del mundo, un medidor de su ponderabilidad y valor reales para el hombre. Aquí se hace por primera vez un intento consecuente de construir toda la imagen del mundo alrededor del hombre corporal [...] (366)

Ahora bien, ¿cómo estudia Bakhtin este tema crucial para el conjunto de su tesis? En el capítulo introductorio del *Rabelais*, se sientan las bases para ese análisis, que se ampliará y completará en el capítulo V. El teórico ruso introduce dos conceptos, que ocupan un lugar central en su interpretación: el de principio material y corporal y el de cánones de representación.

² Empleo la palabra *rebajamiento*, por cierto poco elegante en castellano, como traducción de *rabaissement*. En la traducción española, se emplea la palabra *degradación*, elección que no me parece totalmente correcta porque Bakhtin aclara que el sentido del rebajamiento es topográfico. Creo que la palabra castellana *degradación* trae implícito un concepto de valor que no corresponde a la idea del autor ruso. (Véase, por ejemplo, p. 30 del *Rabelais*: "Le 'haut' et le 'bas' ont ici une signification absolument et rigoureusement *topographique*" subrayado por Bakhtin).

³ Mijail M. Bajltin, "Formas del tiempo y el cronotopo en la novela" (VII, "El cronotopo de Rabelais"), *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1986.

1.1 Principio material y corporal: una definición insuficiente

El primero de estos conceptos ofrece una dificultad bastante seria: pese a que Bakhtin lo emplea reiteradamente, jamás lo define. En realidad, sólo nos proporciona la descripción de los rasgos de este principio en la cultura cómica popular. A la falta de definición se suma así un segundo problema. Todos sabemos que en el *Rabelais* se confrontan los elementos de dos culturas: la carnavalesca y la oficial, ¿por qué, entonces, no se incluye el detalle de los rasgos que asumiría el principio material y corporal en la cultura oficial? Esto plantea varias dudas. ¿Qué entiende exactamente Bakhtin por principio material y corporal? ¿Qué alcance le da a este concepto? ¿Acaso sería un elemento privativo de la cultura cómica popular? Algunas de sus afirmaciones me llevan a la conclusión de que no es ésta su idea. Efectivamente, al referirse al realismo del Renacimiento el crítico sostiene:

La principe matériel grandissant, inépuisable, indestructible, surabondant, principe éternellement riant, détrônant et renovant [se refiere, por supuesto, al de la cultura cómica popular] s'associe contradictoirement au 'principe matériel' abâtardi et routinier qui préside à la vie de la société de classe." (33)

De esta afirmación se desprende que, para Bakhtin, el principio material y corporal existe en las dos culturas que contraponen en el conjunto de su análisis. Pero poco, casi nada se dice acerca de las características que asume en la cultura oficial. Sólo podríamos arriesgarnos a deducirlas extrapolando los datos y suponiendo que son las opuestas a las mencionadas para la cultura cómica popular. En todo caso, aun cuando tal extrapolación fuera lícita, lo que obtendríamos sería una descripción. La carencia de una definición precisa subsistiría.

En el *Rabelais* se describe el principio material y corporal propio de la cultura carnavalesca mediante tres rasgos:

a) positividad: el centro de las imágenes corporales es la fertilidad, el crecimiento, la sobreabundancia;

b) cosmicidad: el cuerpo carece de límites respecto del mundo;

c) universalidad: el protagonista del principio material y corporal no es el individuo sino el conjunto del pueblo. La coincidencia de estas características con las que un poco más adelante se indicarán para el canon grotesco, plantea un tercer problema: si descartamos que se trate de conceptos superpuestos, ¿qué relación existe, dentro del sistema de Bakhtin, entre los cánones de representación y el principio material y corporal?

Desde ya que a estas preguntas solo se pueden ofrecer respuestas tentativas que se sustentan en una lectura absolutamente personal del trabajo de Bakhtin. En mi opinión, por principios material y corporal Bakhtin entiende un concepto general, abstracto, que abarca no sólo al cuerpo humano sino a todos los elementos materiales vinculados con la vida corporal (como alimentos y vestidos). La manera de manifestarse de estos diversos elementos en una cultura determinada obedece a lineamientos comunes. La misma tendencia a la sobreabundancia y la hipérbole que afecta a la representación del cuerpo en la cultura carnalesca —por ejemplo— se observará en el tratamiento del tema de los alimentos. De esta manera, el canon de representación permitiría plasmar los rasgos de ese principio en la imagen corporal.

1.2 *Cánones de representación*

Con respecto a este concepto, no chocaremos con problemas de definición. Bakhtin consigna claramente en qué sentido usa la palabra canon:

Nous ne comprenons pas le terme de "canon" au sens étroit d'un ensemble déterminé de règles, normes et proportions consciemment établies et appliquées à la représentation du corps humain [...] Nous employons le terme de "canon" dans le sens plus large de tendance déterminée mais dynamique et en voie de développement dans la représentation du corps et de la vie corporelle. (39)

A esta definición se suma la caracterización de los cánones grotesco y clásico, cada uno de los cuales corresponde, evidente-

mente, a una de las dos culturas confrontadas en el *Rabelais*. Estos tres elementos: la definición del concepto y las descripciones de los rasgos que lo caracterizan en cada una de las culturas, configuran una línea de razonamiento en la que no falta eslabón. El pensamiento del teórico ruso resulta, en este caso, perfectamente asequible.

En el canon grotesco el cuerpo carece de límites. Formado por los mismos elementos que el cosmos, puede tanto fusionarse con fenómenos naturales como montañas o ríos como aparecer mezclado con cosas y animales. En esta imagen abierta, se privilegian las protuberancias y orificios a través de los cuales el mundo se introduce en el cuerpo o viceversa (boca, genitales, ano, nariz, senos). En cuanto a las funciones, priman aquellas que presentan al cuerpo sobrepasando sus límites para entrar en contacto con otros cuerpos (parto, cópula) o con el mundo (alimentación, defecación).

El cuerpo grotesco se representa, además, incompleto, en eterno proceso de cambio, de desarrollo y creación. De allí la preponderancia de las funciones relacionadas con el crecimiento y la incompletitud (nacimiento, muerte). Por su carácter inacabado, el cuerpo puede mostrar su fisonomía externa e interna (imagen del cuerpo desmembrado).

Por otra parte, el canon grotesco no pone el acento en el aspecto individual de la vida humana sino que insiste en la inclusión de cada cuerpo en la "cadena" mayor de vida de la comunidad. Por ello se puede observar una tendencia a representar imágenes bicorporales en las que frecuentemente se materializa la coincidencia nacimiento-muerte. Por eso también, la representación omite los elementos individualizadores o expresivos. De este modo, en el rostro, solo importan la boca y la nariz, mientras que los ojos, habitualmente ligados a la expresividad, solo interesan si son desorbitados.

Las imágenes de la vida corporal tienden a la exageración positiva en torno de la fertilidad y la abundancia. En el caso de las partes corporales privilegiadas, la hipérbole puede ser tan extrema como para que lleguen a independizarse y adquirir vida o funcionamiento autónomo.

El canon clásico presenta un cuerpo rigurosamente cerrado y delimitado. Por lo tanto, se eliminan de la imagen corporal tanto las protuberancias y orificios como los actos que manifiestan el contacto con otros cuerpos o con el mundo (fecundación, parto, alimentación, etc.)

Se trata además de un cuerpo perfectamente terminado y completo. En consecuencia, se omiten de su representación tanto las partes vinculadas con su crecimiento o multiplicación, como las funciones que, por mostrarlo en desarrollo, denotan su incompletitud (nacimiento, agonía). Por eso también, la edad para representarlo es la más alejada del nacimiento y la muerte.

Dentro de este canon, el cuerpo es absolutamente individual y no se incorpora a la vida colectiva de la comunidad. De allí, la preponderancia de las partes que permiten individualizarlo o dar índices de la vida interior (rostro, ojos). La hipérbole está excluida de este canon, únicamente es admisible alguna "accentuation d'ordre purement expressif ou caractérologique" (320).

2. CANON CLASICO VS. CANON GROTESCO: UN ANÁLISIS MANIQUEÍSTA

La primera conclusión que surge al comparar ambos cánones es que su lógica interna es semejante. Ambos están organizados sobre la base de sistemas de selección que se aplican a partes y funciones corporales. Lo que determina el conjunto de inclusiones y exclusiones es una postura en la que se sintetiza la modalidad de inserción del cuerpo en la realidad no corporal, un modelo de relación cuerpo-mundo. Este mecanismo es válido tanto para la conformación del canon clásico como para la composición del canon grotesco. Lo que diferencia a ambos es el tipo de relación cuerpo-mundo que determina la selección de partes y funciones.

En los cánones analizados en el Rabelais, el punto de partida para la definición de este modelo de relación es la postura abierta o cerrada respecto del cosmos. Esta postura condiciona

los elementos restantes. La apertura respecto del cosmos determina que el cuerpo también esté abierto respecto de los demás cuerpos, incorporándose a la cadena de vida de la comunidad (o el pueblo, en términos bakhtinianos). A su vez, esa no individualidad le permite escapar de los límites de su tiempo biológico para adentrarse en las vastas dimensiones del tiempo histórico. Desde ya que a la postura cerrada, propia del canon clásico, corresponde un cuerpo individual, condenado al tiempo estrictamente biológico.

Evidentemente, estos modelos de relación son antinómicos y, en consecuencia, determinan cánones absolutamente contrapuestos. El canon clásico aparece descrito como lo contrario del grotesco. Más que decirnos qué partes corporales o qué funciones incluye y privilegia, se nos define por las que excluye (que son, por supuesto, las que el otro canon jerarquiza). Prácticamente nunca se nos dice qué omite el canon grotesco. Esta manera de definir un canon acentuando todo lo que incluye y el otro, insistiendo en lo que excluye es riesgosa, pues, aunque Bakhtin jamás lo afirme, puede generar la falsa conclusión de que el canon grotesco manifiesta una visión totalizadora del cuerpo humano que el clásico mutila.

La determinación de pares antitéticos es una constante del razonamiento de Bakhtin en el *Rabelais*. La oposición canon grotesco/canon clásico nos remite sin duda a la antinomia cultura cómica popular/cultura oficial que domina el conjunto de su interpretación. Uno de los peligros más serios de este modo de razonar es intentar traducir los términos confrontados al terreno de un juicio de valor que, en estas condiciones, no puede sino ser maniqueísta. Y este es quizás uno de los aspectos más cuestionables del análisis de Bakhtin.

Efectivamente, aunque el teórico ruso jamás afirme explícitamente que un canon sea mejor o superior al otro, es evidente que su análisis está condicionado por un conjunto de presuposiciones ideológicas. Todos los rasgos que constituyen el canon grotesco (y que, por ende, están vinculados con la cultura popular) son considerados positivos. Así, si en el canon grotesco el cuerpo puede adquirir una extensión exagerada en el espacio,

esto tiene para Bakhtin un carácter siempre positivo, constituye una afirmación hiperbólica de la vida. Jamás una deformación. Del mismo modo, si el cuerpo grotesco se mezcla con objetos y animales, esto muestra su unidad armónica con el cosmos. Jamás su desintegración.

Por supuesto que, siendo las características del canon clásico las absolutamente opuestas, no hacen falta demasiadas explicaciones para comprender qué valor les corresponde en el sistema, más allá de que Bakhtin lo afirme expresamente o no.

Esta manera de encarar el problema conduce desgraciadamente a un reduccionismo. Por más que los parámetros empleados en el *Rabelais* contemplen problemas esenciales en la definición de la imagen corporal (la relación del cuerpo con el cosmos, con la comunidad, con el tiempo y el espacio), el conjunto del sistema resulta insuficiente.

Efectivamente, la irreductibilidad de la antítesis canon clásico-canon grotesco, impide dar cuenta de muchas representaciones. Por ejemplo aquellas en las que rasgos como la hipérbole o la fusión del cuerpo con animales y objetos intervienen para construir una imagen absolutamente negativa de la vida corporal. Pensemos en el tratamiento de este tema en la obra de Francisco de Quevedo o, trasladándonos al campo de las artes plásticas, en la pintura del Bosco.

Es curioso que Bakhtin recurra justamente al Bosco para ejemplificar su concepción grotesca del cuerpo en las artes plásticas. En realidad, para descubrir una visión positiva de la vida material del hombre, en personajes como los que pueblan la tabla derecha del *Jardín de las Delicias*, hace falta un optimismo a toda prueba. O por lo menos, bastante más del que parece haber tenido Hieronymus Bosch.

* * *

Pocas obras críticas consagradas al estudio de un autor han tenido una repercusión tan amplia como el *Rabelais*. Efectivamente, la obra no sólo ha sido rápidamente traducida a dis-

tintos idiomas⁴ sino que ha motivado una vasta polémica,⁵ cuyos alcances rebasan los límites de la crítica específicamente rabelaisiana.

La amplitud de ese debate da cuenta de la riqueza del trabajo de Bakhtin. Sin duda, la imprecisión histórica de su panorama de la vida cultural en la Edad Media y el Renacimiento suscitó y seguirá suscitando críticas perfectamente justificadas. La adecuación de su propuesta, como la llave de acceso a la complejísima y multifacética obra de Rabelais, también. Pero más allá de esas cuestiones, su interpretación de las imágenes cómicas como conjunto coherente constituye un valiosísimo aporte cuyas vastas proyecciones no deben dejarse de explorar.

SUSANA G. ARTAL

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
 "Dr. Amado Alonso"
 Facultad de Filosofía y Letras-UBA

⁴ La publicación soviética original data de 1965. Apenas tres años más tarde aparece la traducción inglesa (*Rabelais and His World*, Cambridge, MIT Press, 1968). En 1970, se publica la traducción francesa que citamos en la nota precedente; en 1974, la española (*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral) y en 1979, la italiana (*L'Opera di Rabelais e la cultura popular: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Turin, Einaudi).

⁵ La lista de artículos que sigue, que no pretende en modo alguno ser exhaustiva, permite apreciar la vitalidad de esa polémica. Bárbara Babcock-Abrahams: "The novel and the carnival world: an essay in memory of Joe Doherty", en *Modern Language Notes*, 89, 6 (1974), 911-937. Michael André Bernstein: "When the carnival turns bitter: preliminary reflections upon the abject hero" en *Critical Inquiry*, X, 2 (1983). Richard Berrong: "The presence and exclusion of popular culture in Pantagruel and Gargantua or Bakhtin's Rabelais revisited", *Etudes rabelaisiennes*, XVIII (1985) 19-56. Wayne Booth: "Freedom of interpretation: Bakhtin and the challenge of feminist criticism", *Critical Inquiry*, IX, 1 (1982) 45-76. Joan DeJean: "Bakhtin and/in history" en *Language and literary theory in honor of Ladislav Matejka*. E. by Benjamin A. Stolz et al., Michigan, Ann Arbor, 1984. David Hayman: "Au-delà de Bakhtine. Pour une mécanique des modes", *Poétique*, 13, (1973) 76 a 94. Michael Holquist: "Bakhtin and Rabelais: theory as praxis", *Boundary 2: A journal of postmodern literature and culture*, XI, 1-2 (1982-1983) 5-19. Renate Lachmann, Raoul Eschelmann, Marc Davis: "Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture", *Cultural Critique*, 11 (1988-1989, winter) 115-152. Pierre Mari: "Du roman au carnaval: le corps introuvable", *Esprit*, 91-92 (1984) 104-114. Mary B. McKinley: "Bakhtin and the world of Rabelais criticism", *Degré second: Studies in French Literature*, 11 (1987) 83-88.

LAS CICATRICES REPETITIVAS DE LA TRADICIÓN: LA NARRATIVA DE JUAN JOSÉ SAER

1. LA HIPÓTESIS DE LA MIRADA

*Amanece
y ya está con los ojos abiertos.
Juan José Saer, El limonero real.*

Desde que se inicia *El limonero real*, el personaje se apresura para ver, como ajustándose al gesto de un narrador que hace proliferar la descripción. La mirada es confirmatoria y, al mismo tiempo que recibe la impresión en el órgano mismo de la vista, produce una huella sobre aquello en lo que se detiene, aquello que quedará “horadado por los ojos negros”.

En esta novela, la contemplación depende de una perspectiva masculina que involucra lo contemplado como degradación, acaso por el desinterés generado por el hecho de que toda comprobación a partir de lo contemplado aparezca en su absoluta imposibilidad. La contemplación masculina desinteresada se opondrá en el texto a la contemplación femenina deslumbrada (la que mira “con admiración el pelo ahora rubio de la Negra”).

La posibilidad de conocer se sustenta en lo fragmentario y aparece en el umbral de su desaparición en la indecisión entre el contraste y la paradoja. Sólo se puede conocer con certeza la propia interioridad, pero son vanos los esfuerzos por acceder a los otros: se reducen a mero tanteo, a un rodeo por lo externo. El tanteo es la intermitencia del tacto, una repercusión táctil de la intermitencia y la titilancia que genera la repetición.

Wenceslao se hace cargo de los gestos contemplativos del narrador: es el delegado de la descripción en esa ‘narración for-

zada' que constituye la novela. Se mantiene "interrumpiendo la acción para contemplar la escena" reveladora en su banalidad de juego cotidiano: la persecución y el ingreso alternado en las zonas iluminadas y la "zona de sombra" marcan la circularidad de un tiempo fundado por el recuerdo. Toda esa movilidad deriva en la quietud del cuadro clásico que divide simétricamente a los personajes entre el "lado de la sombra" y el "lado del sol". La generación del cuadro repercute como marca en el espacio escriturario, apareciendo el verbo "ver" encomillado. Lo cognoscible lo es a partir de las imágenes y, por extensión, de la imaginación. El término del relato de Wenceslao —que coincide con la desaparición de la primera persona narrativa— acerca de su pasado y de su pesadilla se construye sintácticamente sobre la hipótesis, a partir de la perífrasis verbal "Ha de estar" (que evita el "Ha de ser" que apostaría a una permanencia a la cual se resiste el estilo de Saer). Todo es hipotético en un presente que se sustenta en imágenes reiteradas que remiten a la especie misma más que a la individualidad, que parecen ubicarse antes del lado de la ontogénesis que de la filogénesis. El pasado, en ese marco, sólo es cognoscible —si es cognoscible— a través de una narración "manchada" con descripción, a través de una narración que inscribe la mancha en su cuerpo textual.

Tan incognoscible como el pasado y como la "realidad" es esa manifestación de la palabra divina a través de las ondinias que ingresan en el relato infantil narrado desde una voz oracular. La palabra incognoscible, sibilina, convoca a la resignación ("Confórmate con lo que tenemos concedido"), y se suma a la presencia del árbol como una suerte de sustitución del hijo ausente. El árbol que "lo sobrevivirá" a Wenceslao, del mismo modo en que él ha sobrevivido a su hijo parece vehicular la amenaza de las cosas señalada por Borges en un poema en que declara que "durarán más allá de nuestro olvido./ No sabrán nunca que nos hemos ido".

La voz sibilina anticipa la invariabilidad de los amaneceres, desde el primer "Amanece...", prediciendo una circularidad que se corrobora en el final que se mantiene en el ámbito de lo cotidiano, toda emoción se borra, cumpliendo esa especie de "im-

perativo poético" contenido en la estrofa gongorina que sirve de epígrafe al texto.

Como ha señalado María Teresa Gramuglio (1986), el primer amanecer marca una distancia temporal respecto del último, intercalándose otros que someten al relato a una constante recapitulación de esa suma de cotidianidades que lo constituyen. El último amanecer no sólo es el del nuevo día, sino también el de un nuevo año. En el primer amanecer parece estar coexistiendo el siguiente, como en el limonero real coexisten los rasgos más disímiles, conformando un oxímoron en el que anverso y reverso y frutas maduras y verdes se mantienen inalterables.

La siguiente novela de Saer, *Nadie nada nunca*, parece entroncar —acaso a través de ese árbol que es el limonero mismo— con su antecesora en dos operaciones: la de "dar el nombre" y la de concebir al día como tortura. Wenceslao y su esposa "daban el nombre de comedor" a una de las habitaciones de su casa; en el otro extremo, NNN evitará todo nombre suprimirá la nominación y, consecuentemente, la denuncia en ese "Nadie" inicial. A su vez, la monotonía diurna que tortura a los personajes en ELR, reduciéndolos a una dimensión donde todo puede predecirse, donde no hay lugar para la variación, donde tener los ojos abiertos es una obviedad y una inutilidad simultáneamente, se corresponde con la presencia "inmóvil, con los ojos cerrados" en un espacio en que "no quiere anochecer", persistiendo la tortura del día. Estar "con los ojos cerrados, sin pensar en nada" es la contrapartida exacta de mantener "los ojos abiertos" y reflexionar desde el recuerdo. No recordar es renunciar a lo único que puede "justificar" el luto, como si para afirmar la "Nada" del título hubiera que 'limpiar de pasado' al texto.

La contemplación permite la semejanza, permite acceder exteriormente al bloque compacto de lo incognoscible. Si lo que no se puede conocer forma un bloque, aquello incognoscible reside en los fragmentos, en los "pliegues y pliegues superpuestos [...] Y así al infinito". En la continuidad de los pliegues, lo que queda plegado se adscribe al orden de lo ilegible, de lo ininteligible, contra la "lisura insípida, uniforme" que se abre a la intermitencia.

El título del libro obtura el acceso al conocimiento, y el texto va desarrollando en forma sucesiva y simultánea, paradójicamente, las tres instancias enunciadas allí: Nadie (no identidad), Nada (no acción, narración obturada enfrentada a la descripción que trata de canibalizar todo el texto), Nunca (reiteración invariable pero a la vez intermitente, vaivén, eterno retorno).

La disimetría extrema en la relación visual se establece entre enceguecimiento y contemplación. La mirada *rebot*a y funda el vaivén —que repercutirá en el plano narrativo—, la dialéctica entre lo invisible y lo evidente en una yuxtaposición indefinida en la que ninguna huella es confiable (lo que da la pauta de la expulsión violenta del realismo en el texto): la percepción no deja secuela, salvo en esa “memoria engañosa”, engañosamente cercana a lo que Walter Benjamin (1983) llama *mémoire involontaire* en Marcel Proust.

Tratar de acceder al conocimiento a través de una imagen llega a involucrar al otro cuando se trata de mirarse en el espejo, es decir, mirarse como otro. No menos implicado está el otro cuando el conocimiento se aborda a nivel de la escritura: en este sentido, el gesto del Gato Garay de probar las biromes es una manera de comprobar la posibilidad de dejar marca en una inscripción. El Gato, en tanto copista, debe afrontar el castigo de la reiteración, la repetición como castigo, es decir, con ese régimen proclive a lo didáctico que se manifiesta en lo flagelante, con esa marca “moralizante” propia de lo mimético, propia de un realismo al que se combate negando desde el principio sus certezas básicas.

Abrir los ojos se revela como gesto inútil cuando lo único puesto ante la vista es el vacío. Así, el gesto principal de ELR muestra su inadecuación fundante, exasperada en NNN, donde lo único que la vista puede percibir son los cuerpos deshechos a la intemperie, como una reedición del cuerpo de Polinices arrojado a las aves de rapiña en las afueras de Tebas. Como la actitud de Antígona, el relato de la Nada tiende a ocultar la miseria de la muerte, y Elisa como Antígona, confiando en la tierra —en la zona— como reposo del pasado, prefiere renunciar a las leyes de la ciudad para respetar la ley consuetudinaria, rechazando

cualquier costumbre que la amenace con una convención reñida con su propia humanidad.

En este sentido, el uso constante del verbo “saber” en lugar de “soler” es la construcción sintáctica en la que se vuelve claro que sólo puede saberse lo asegurado por la costumbre. La comprensión *rebota* contra la exterioridad; no la penetra sino que se mantiene en las “fronteras imprecisas” que son la contrapartida de lo que en *La ocasión* se presentará como el alambrado en forma de delimitación.

La mirada puede vehicular la réplica. Así ocurre cuando Elisa observa al que “únicamente la cola lo traiciona”. Esta escena es un paralelo en reverso de la escena del celo de los caballos en LO. En el trayecto entre una y otra novela hay una intermediaria que establecerá los puentes relacionantes. De este modo, en NNN hay una excitación de los caballos frente a lo humano (previa manifestación de la envidia al “vergón” por parte del personaje del Gato), que tiene su reverso en LO, en el momento en el que Gina permanece exteriormente indiferente, reservando el goce puramente interno, ante la escena protagonizada por los animales. La resolución de esta alternancia entre hombre/caballo, en que la excitación de uno y otro se entrecruzan acaso debería buscarse en la gran pregunta que acosa a Tomatis en *Glosa*, similar a la que trastorna a Bianco en LO: “¿Dónde nace el instinto?”

En el afán de acceder al mundo, el cuerpo femenino se define como transparencia a partir de la cual es posible la percepción. En los tejidos y nervios de ese cuerpo se llega a la experiencia sometida a “radiaciones circulares y concéntricas” que emanan de allí. La mujer, entonces, se hace cargo del movimiento que afecta a todo el relato; es la poseedora de semicírculos periódicos (ciclos) y de “los pliegues de su sexo”, esa zona interna que se resiste a desplegarse. Como el “Nunca”, como el tiempo en su dimensión perdida, el pliegue es la medida de lo inaccesible.

La misma tensión frente al conocimiento se plantea en *El entenado*. Aquí la tensión abarca lo vacío como lo único conocido (el “desierto”), lo conocido a medias y, finalmente, lo vislumbrado (el “lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación”).

En la aparición de una “proporción efectiva” queda rebatido el imaginario antropocentrista que es justamente la teoría de la desproporción continua. La repercusión de una colonización occidental se produce y se narra en las mismas operaciones dualistas que esa civilización plantea. La gran tensión narración/descripción que ocupa los libros de Saer se desplaza aquí a una tensión entre imaginarios, la tensión entre literatura y antropología que trata de resolverse al retomar el modelo brindado por Claude Lévi-Strauss en la “Lección de escritura” que les proporciona a los nambikwara.

La oposición dualista tiende a la comprobación contra la creencia. Y toda comprobación, en el marco de la literatura argentina, vuelve a marcar la gran oposición dualista, la enunciada por Sarmiento en la disyunción “Civilización o barbarie”. Por eso aparece el “río salvaje”: en ausencia del otro —en presencia de un solo otro, y reducido a ser testigo—, el calificativo para caracterizar al diferente es el que quien se lo atribuye no quiere reconocer como propio. Es el calificativo que hace coincidir al habitante con su zona, con ese espacio que deja percibir “olor a origen, a formación húmeda y trabajosa, a crecimiento”, a una suerte de “vida primigenia”, situada en las “orillas primordiales” en las que pululan los “peligros innominados”. Ese cúmulo de potencialidades originarias —que tientan a la *fundación*— se constituirán en la relación/relato que hace el protagonista/testigo en un “recuerdo improbable”, ya que sólo es posible la prueba a partir de la marca (y allí no hay huellas), de la presentificación. Toda verificación se torna “intolerable” e intolerante: el “otro civilizado” no soporta la ausencia de explicación. Acostumbrado a conocerlo y dominarlo todo —por su imaginario antropocentrista en el que sólo hay una clase de hombres aptos para el conocimiento— no puede aceptar lo incognoscible.

En la polémica constante que se establece a partir de esa dialéctica occidental, comprobar —el ejemplo de la liebre es por demás significativo al respecto— es descubrir la trampa (ya Lacan señala [1976] que el cuadro —lo puesto a la vista, lo dado a comprobación— es una “trampa para la mirada”). La convicción se enfrenta a una apariencia que la desmiente, y así coinciden

en un mismo gesto “la misma expresión de convicción y desconfianza”.

Sobre el final de EE, la luna y el eclipse marcan en lo mostrable el límite de lo cognoscible. El eclipse último sería la manifestación del significado único, que hasta el momento no se actualizó en el libro, de todos aquellos que contiene “Def-ghi”. Es el único significado no acaparado por el narrador, el único que concierne exclusivamente a la narración, arrastrando simultáneamente a sus propios modelos, a esos relatos de Conrad que, al situarse en *El corazón de las tinieblas* intentan recuperar esa oscuridad absoluta que es, simultáneamente, la *Línea de sombra*.

En *Glosa*, en cambio, todo el libro se estructura como un camino de conocimiento. Pretende, en tanto peripatos, exhibir, enganchados y continuados los gestos de la filosofía, revelando al mismo tiempo que sólo puede conocerse lo “enmascarado”, en contrapartida con lo que se aparta por completo de la superficie. Así como Leto se enfrenta a la “impenetrabilidad —cognoscitiva y sexual de su madre— (que) venía, precisamente, de la ausencia de simulación”, Bianco, en LO, no puede penetrar ni el goce ni el cuerpo de Gina sin sentir la frustración que vuelve a alejarlo de la posibilidad de acceder a lo diferente. *Glosa* parece abogar por un conocimiento analógico sobre el modelo platónico (sobre ese mismo modelo platónico a partir del cual surge toda la novela). El Episodio, en tanto arquetipo, está condenado a la repetición, como si arrastrara la impronta de la rima de esa estrofa que sirve de acápite al texto. El mundo circundante trata de aprehenderse a partir del error fundante, a partir del “tropiezo” que se define como “encuentro indebido” entre el interior y el exterior. Tratar de reproducir el mundo —acceder a partir de la mimesis— es un tropiezo que no puede llevar sino a la frustración, deteniéndose en el “residuo duro del acontecimiento”.

En el amplio ámbito de lo inverificable, la presunta “calumnias de Tomatis contra las ciencias exactas” es equivalente a la “escaramuza de los positivistas” que protagoniza Bianco en LO. A su vez, las mismas diferencias radicales que se establecen entre Bianco y Gina reaparecen en esa suerte de pareja perversa

sa de la que participan Leto y el Matemático, pese a que sienten que pueden compartir “fragmentos comunes de experiencia”. Justamente, lo que pueden compartir es lo que resulta igualmente ajeno para ambos, lo que conocen por versiones, lo que no formó parte de la experiencia y ahora se trata de forzar para su ingreso a un supuesto recuerdo. Leto no ha asistido al cumpleaños de Washington, pero “se los representa” a los comensales; es el personaje preocupado por la representación, a quien le forma pareja el Matemático abocado a sus cuatro conferencias: “Lugar, Linaje, Lengua, Lógica”, es decir zona (sede), pasado (genealogía), código y precisión, en un imaginario en el que el lenguaje sea fuente de precisión y no —como lo justifica *Glosa*— de constante confusión, de reiterado malentendido.

La realidad produce acoso. Como a Wenceslao, en ELR, “desde el despertar la realidad lo amenaza”, a Tomatis (quien funda identidad al colocar sobrenombres) lo perturba “esa realidad que es otro nombre, y de lo menos felices posible para eso”. Así como el pacto con la mirada es un pacto de descripción —en el espacio escriturario—, el pacto con el nombre es un pacto de versión. Si “Botón es más verosímil que Tomatis” es porque al menos comparte con los personajes realistas la particularidad del nombre motivado, frente a un Tomatis que defiende la inmotivación y que se arroga el derecho de poner nombres.

El mismo drama del nombre es el que se presentará en LO, ya que desde el título lleva a presumir un gran desaprovechamiento: el de una oportunidad que se deja pasar. La ocasión, frente al lector, es ocasión de conjetura y no de concreción. La ocasión pone en juego el nombre al sostenerse en lo más ocasional, que es el cuerpo. Los cuerpos ocasionalmente reunidos generan un tercer cuerpo, que se irá evidenciando en el embarazo sobre el que se centra toda expectativa: lo que salga de allí —se supone— tendrá una apariencia probatoria de su origen. Será en el cuerpo puesto a la contemplación —como en el de Gina, con el proceso de degradación que lo acompaña a lo largo del libro— donde se manifiesten como herencia aquellas marcas paternas que, según se cree, quedarán borradas en el nombre.

Bianco y Gina evitan la ocasión terrible del contagio. Son

inmunes; él por triunfar sobre cualquier contingencia; ella por proclamar su superioridad definitiva desde el cuerpo del que se apropia en todo su goce. Adueñarse de su cuerpo la ensimisma tanto que no puede vincularse al de los otros, ni siquiera quedar expuesta a la contaminación que emana de esa fuente. El no contagio es una prueba más de la imposibilidad de acceder al otro: no se puede llegar al cuerpo del otro, no puede conocerse y, en el conocimiento absoluto del cuerpo propio, puede evitarse la penetración de la nocividad ajena.

La “monotonía silenciosa y desierta de la llanura”, la extensión chata, sin accidente, que la rodea es la ocasión espacial, la dimensión geográfica apta para los “silogismos estrictos y callados”. El silogismo es el razonamiento que no admite vacilación y al que Bianco deseará aferrarse cuando la desconfianza lo haga percibir todo lo externo como signo de una traición y una infidelidad. Como el texto lo declara inicialmente, Bianco “se extravía en la transparencia gris de lo exterior [...] como un desgarramiento o un peligro”. En la exterioridad aparece el gran peligro de lo radicalmente incognoscible o de lo sólo cognoscible por la visión dudosa e incompleta de una percepción improbable.

En el otro extremo, Garay López encuentra en Bianco “indeterminaciones de varios órdenes, natales, raciales y lingüísticas”, que repercutirán sobre él a modo de castigo, enfrentándolo a lo indeterminable, lo indiscernible y lo incognoscible. Contra la omnisciencia positivista, Bianco será castigado con la indecidibilidad. En esa polémica constante entre materia y espíritu, la materia intenta imponerse en su proliferación, del mismo modo que Bianco intenta imponerse en su multiplicidad nominal.

Al permanecer en la duda en torno a la paternidad del hijo que lleva Gina, Bianco está limitado a una tácita “ley de la llanura” en la que “los registros de la propiedad, en la llanura, son imprecisos”. Ha huido de Europa para escapar del materialismo, pero no sabe moverse sino en su ámbito. Se confiesa a sí mismo que “he venido aquí a enterrarme justamente para refutar todo eso” que constituye la llamada “escaramuza de los positivistas”. Pero toda refutación se frustra si no llega más allá del

“baúl lleno de libros”: hay que adentrarse en la experiencia, sentirse “un hombre de la zona”. Ante Bianco, la paternidad del hijo de Gina es tan inverificable como su propia lengua materna, y en ese marco es el gran frustrado, el que contradice en la mezquindad de sus intereses la comprensión de la “palabra aventurero” en su “acepción épica y no moral”. Garay López, en quien sí prende la épica como ética del aventurero —que coincide en su caso con el dandy— es el que trasciende: puede fecundar, puede contagiar y es un intelectual. Si éste transforma en inconfesable la ocasión que se le presentó con Gina, Bianco evita confesar lo extremadamente difundido (la “escaramuza”) y lo terriblemente trastornante (la maternidad).

Pese al pragmatismo que parece marcarlo, a Bianco el mundo lo confunde —lo mundano lo trastorna— como origen, como función de causa, como nombre del padre. Lo mismo que responde a la paternidad es aplicable al terreno: “distinguir bien las propiedades”; delimitar al tiempo que diferenciar, sobre todo de lo que “se está poniendo de moda en Buenos Aires”. Bianco subraya su ridiculez al afirmar lo local, al asentarse en la zona pese a ser un inmigrante y a “emigrar” internamente frente a la peste. Lo contaminante lo persigue, ideológica y epidemiológicamente. La prueba que busca es lo constantemente diferido, ya que mientras el hijo no nazca, lo eventualmente probatorio seguirá siendo una mancha esperada y la sospecha se mantendrá. Como en un palimpsesto, sólo se borra lo previo una vez que una nueva inscripción se instala en su lugar. Para eso, Bianco debería crear una nueva ocasión e, incapaz de eso, prefiere “una ficción tranquilizadora” que, con el mismo estilo de Saer, se caracteriza “sin estridencias ni transiciones bruscas”.

En la historia del tape Waldo, el padre grita al sentir que lo asesinan sus hijos, “y la prueba de que no se trataba más que de una simple interjección suplicante [...] es que cuando el hijo se detuvo un momento [...] el hombre seguía repitiendo ‘No mi hijo. No mi hijo’”. La prueba es lingüística y da prueba de la transparencia imposible entre lenguaje y experiencia, de esa relación que conlleva una opacidad fundante. La madre de los asesinos sostiene “esa sonrisita persistente (que) quería significar

‘Digam, nomás, lo que quisieran pero yo vi cómo lo mataron’: es la madre la que parece estar diciendo “Yo vi cómo aprovecharon la ocasión”.

En el final, el médico que atiende a Garay López permite ingresar a Bianco, aunque “no sé para qué insiste, si él igual no lo va a reconocer”. A medida que se frustra la ocasión de comprobación —cuya posibilidad residía exclusivamente en el lenguaje, a través de la confesión—, el lenguaje se torna ambiguo, y en las palabras de ese profesional se intersectan el reconocimiento del otro y el reconocimiento del hijo. A través de los tejidos, el materialismo parece imponerse —y oponerse— sobre Garay López, quien desprevenido ante su ataque claudica definitivamente, sumiendo a Bianco en la gestualidad de lo inmóvil que implica la espera hasta ver “el color de pelo de lo que va a salir de entre las piernas de Gina”.

2. UNA VERSIÓN OBLICUA Y FRAGMENTARIA

[...] ocultaría al mundo, con precauciones minuciosas, los signos del Episodio.

Juan José Sacr, *Glosa*.

El limonero real y *Glosa* constituyen dos actitudes diferentes ante un mismo conflicto frente a lo real y a lo circundante. En el primero, todo gesto desmedido es una marca de simulación de la llaneza —¿la llanura?— de lo cotidiano, en exacta contraposición con la cotidianeidad de la simulación que ocupa el espacio de *Glosa*, en particular en el personaje de *Isabel*, cuyas características ya se anticipan en *Cicatrices*. La simulación encuentra su adversativa en el gesto efectivo y real: la sintaxis no se limita a establecer relaciones entre palabras —contribuyendo a la constitución del discurso—, sino también las vinculaciones entre la descripción y el objeto descrito, entre el gesto cotidiano y el gesto de la escritura (“simulando que va a correr hasta él, pero limitándose a golpear...”).

La apariencia, carente de sustento, se presenta en la vacilación, que lleva a una esfumatura cuya resolución es una man-

cha y, más precisamente, un “manchón amarillento”, algo que “parece la figura de un hombre visto a través de un vidrio empañado, como ocurre en el cuento ‘Sombras sobre vidrio esmerilado’”.

En el nivel plenamente escriturario, la fragmentación y escansión constantes tienden a pulverizar todo aquello que se repite, negando la identidad (señalándola como relación dudosa, incognoscible, inaccesible) y disolviendo el relato. Del mismo modo en que los fragmentos de la sustancia “tragada incesantemente por la tierra o incesantemente vuelta a vomitar”, la repetición es lo devuelto y simultáneamente la devolución que conspira contra la evolución del relato.

Todo fragmento es siniesro, más aún cuando, denunciando todavía su pertenencia a una totalidad de la que ha sido extraído con violencia, permite identificarse y permite identificar a partir de sí. En este sentido, la cresta del gallo, signo de trofeo (de riña) y metonimia de un cuerpo completo, será causante de ese *corps morcelé* que será el cuerpo del hijo de Wenceslao transformado en cadáver, en exceso despreciable: “a los muertos hay que rechazarlos más vea que a la bosta”.

En NNN, el mecanismo de la práctica sexual repercute en el texto que define ese movimiento como “complejidad armónica”, en que la simetría imposible destierra la dialéctica de combate en función de una combinatoria que permite el surgimiento de la variante.

En vinculación directa con ELR, el texto fragmentado, formado y atravesado por fragmentos, se evidencia a partir de la imagen del limón “exangüe” en que la pulpa —como fragmento de fruta— atraviesa el líquido, flota en él, volviendo difuso lo nítido que tiende a perderse sufriendo el mismo fenómeno que afectará a la memoria. El grito mismo es una momentaneidad que se perderá, una mera ráfaga en cuyo marco toda regularidad estremece. Para combatir la amenaza de la regularidad, se toman del tiempo aquellas zonas que justamente la niegan, lo que se aparta de lo normal, como febrero, el mes “irreal”.

Al negarse la presunta continuidad cronológica —o al establecerse la variación en ese campo—, se produce el espacio de la

alternancia, que aparecerá en el texto como alternancia irónica caballo/Caballo, en que la descalificación de la figura del comisario se resiste a las prácticas desarrolladas por éste. Así, los interrogatorios que ordena nunca son probatorios, persistiendo la desconfianza en torno a la aptitud del lenguaje para la comprobación. Todo interrogatorio se estructura a modo de confesión fraguada, tal como la confesión de LO que, sin ser falsa, no responde a las expectativas de quien la impulsa. Frente a los crímenes y a los hechos delictivos diversos —a lo que se aparta de la norma— proliferan las versiones (“lo que se decía”), se multiplica la duda entre lo intencional y lo accidental y, en esa proliferación de versiones —equiparable a la multiplicidad de “versiones internas” que aparecen en Bianco, a modo de conjeturas—, la narración naufraga, borrando al narrador que, en ese cúmulo de rumores, podría quedar involucrado como criminal. La narración, como la paternidad, introduce el peligro de la sucesión e introduce a la sucesión como peligro. Si todo gesto es sospechoso, detenerse en los gestos es acentuar las sospechas, y la descripción misma sería una amenaza que recupera en el plano del relato construido el relato referido. En esta epidemia de crímenes —vinculada a la epidemia de fiebre amarilla en LO—, la confusión inscribe su marca en forma de cicatriz: una marca indeleble que es la de una desconfianza paradójicamente situada en Navidad, la misma Navidad en la que se desarrolla esa alegoría de Garay López, que la define como momento de la incertidumbre absoluta.

Las versiones se ubicarían en una zona de repliegue del discurso, un lugar en el que el pliegue aparece como marca de ajenidad respecto de lo real, tan ajeno a lo circundante como el “recuerdo abigarrado de la lectura reciente”, tan ajeno como “esa sustancia última y sin significado en la que el mundo se había convertido”.

En *El entonado*, la creación de un mito es la manera estructuralmente más adecuada para contrarrestar la diversidad de las versiones. El mito se constituye como relato que establece la unidad a costa de prescindir de la comprobación, y así crear un mito es producir un mito de origen, es una forma de asistir

al propio nacimiento: frente a la incognoscibilidad de ese momento, se trata de restituir en el orden simbólico el condicionamiento que impone ser un entenado, ser el que no lleva marca ni la deja, el intrascendente: huérfano e hijastro. Crear el mito es tratar de corregir la fragmentariedad de perspectiva adquiriendo una visión panorámica, y el único capacitado para eso es el que se constituye en testigo, en el no marcado —no contaminado— por el genocidio que estigmatiza la historia.

A la fragmentariedad de perspectiva se la percibe con la máxima claridad en la fragmentación de los cuerpos para el festín antropofágico. La cocción libera al alimento de su origen humano, y en ese punto lo crudo se opone a lo cocido (acentuando indirectamente el carácter “antropológico” de la novela): la crueldad/ crueldad del asesinato tiene su contrapartida en la cocción de la carne, estableciendo un “parentesco remoto”. De esta manera, la cocción transforma el parentesco entre el fragmento y la totalidad —imaginaria— del cuerpo, entre el humano vivo y el humano reducido. Acceder a lo fragmentario implica también limitar el lenguaje. A la tribu “el arte de la conversación le sea desconocido” y los indios “no mentían nunca”: la mentira se sustenta en el lenguaje —por lo tanto, es “lingüística”—, “se forja en la lengua y necesita, para desplegarse, abundancia de palabras”. Entre los “civilizados”, la mentira suprime la duda, es la marca de la preferencia de lo fingido —¿de la ficción?— antes que “la duda constante y casi insoportable sobre nuestra propia condición”.

Los indios se constituyen en lo más apropiado para que el “civilizado” haga la prueba de lo diferente. Probar/ probatorio/ probable forman un sistema que instituye a la tribu como fuente de experiencia para “probar todos los pecados”, para hacer una experiencia a la cual poder remontarse luego desde la escritura, cuando la memoria se instale como marca, rastro, huella. Lectura y escritura se sustentan tanto sobre el saber como sobre la murmuración: así, el saber que “le daba libertades” se erige como privilegio frente a la murmuración (“Se murmuraba”) que aparece como degradación de la versión, como versión degradada, como caída (como versión de la Caída, ya que si en este texto

la versión es reescritura de la salvación —de la Redención, de la llegada del Mesías—, la murmuración es la reformulación de la Caída).

Sin duda, la presencia constante y más fuerte de la versión está en *Glosa*. Desde el principio, hegemoniza la estructura de un relato que, fiel al modelo de *El Banquete* en ese aspecto, es una versión de versión de versión (“dice el Matemático que dijo Botón que dijo Tomatis”, en que la recursividad de la frase que agrega constantemente nuevas atribuciones de discurso marca la distancia entre los ausentes a esa *ocasión* —Leto y el Matemático— y el grupo de los presentes al evento).

La versión funda la inseguridad (“Todos se reían, según Botón, pero en realidad no se sabía”) y, como en todo testimonio, la relación entre versión/situación, palabra/experiencia es heterogénea, y el razonamiento debe optar por eliminar las relatividades. La recurrencia del “digo, ¿no?” es la huella escrituraria de la necesidad de corroboración de un relato que no se conoce con precisión, de un relato derivado de alguien que “se pone a contarle, con todos sus pormenores, el cumpleaños” a otro, incorporando el detalle como punto relevante en el que se verifica el enunciado freudiano de que “lo minúsculo significa”.

Otra zona de ubicación de la versión es la de las ciudades encadenadas con sus respectivas anécdotas caracterizadoras, cuya enumeración se reitera en todo el texto como marcación de la caminata y simultáneamente como modulación del ritmo de la marcha y testimonio de la presencia del argentino en Europa. El argentino en el otro continente es el que recoge anécdotas, el que se decepciona o se maravilla frente a las zonas conocidas “de oídas” (es decir, a partir de versiones previas). El Matemático es el personaje que se frustra en Europa del mismo modo que se frustra con el poeta de la conferencia (una especie de Gombrowicz degradado, al menos por la anécdota de la conferencia), frente a quien descubre lo cotidiano bajo, una mancha que es mancha de grasa, mancha intrascendente que lo mancha pero no lo marca.

Cada vez que la versión es reproducida textualmente, la escritura la denuncia mediante la tipografía, introduciendo la

bastardilla: toda versión es bastarda —es como un hijastro, como un entenado del suceso que se ha perdido en los vericuetos del lenguaje— y toda lengua contiene versiones virtuales, porque “aún cuando salga en moldes constantes y convencionales se deja tejer y destejer de variaciones hasta el infinito”. Todo traslado —todo peripathos— por el lenguaje permite “llegar a la conclusión de que los caballos no se mueven” y, en consecuencia, permite derivar en la misma nada absoluta de NNN.

El Episodio es —como el encuentro de Gina y Garay López en LO— la gran ocasión en torno a la cual girará todo el texto. Pero mientras en LO el Episodio quedará silenciado por sus protagonistas y se constituirá en fuente de conjeturas para Bianco —“excluido” de ese momento—, en *Glosa* el episodio será relatado por algunos de los presentes y se convertirá en fuente de discusiones y de versiones para los que estuvieron ausentes. Hay, podría pensarse, una *onda*, un movimiento de repetición ampliada a partir de una circunstancia que pudo haber sido banal lo mismo que pudo haber resultado relevante, que actúa como metáfora del estilo de Saer. La escritura, zona de repetición —al menos gráfica— amenaza al texto mismo que produce, sometándolo a esa misma especialidad escrituraria, así como el Matemático sufre el acoso fantasmático de su especialidad, evidenciado en “razones estadísticas, más que de popularidad efectiva”.

Si hay que “ocultarle al mundo, con precauciones minuciosas, los signos del Episodio”, es porque la versión se constituye en precaución desde el lenguaje frente a un episodio cuya narración hay que tapar, cuya marca hay que escamotear. Alrededor del Episodio se establece el deseo de identidad en el que Leto y el Matemático están “experimentando los mismos sentimientos” y llegan “casi al mismo tiempo [...] a la misma conclusión”. La versión es otra formulación del “rumor general de la ciudad sobre el que resaltan los ruidos más cercanos y diferenciados”, de esa zona de lo siniestro en que lo familiar se vuelve indiferente en las “variantes imprevistas al sistema ideal de intersecciones periódicas” que comporta una travesía “mediante tanteos, desviaciones, avances y retrocesos”. La versión misma, oscilante,

prolifera produciendo efectos de desviación y vaivén. Ese mismo vaivén es el que preocupa a Tomatis, derrotado por una pregunta tan incontestable como la que se formula Bianco en LO: “habría que ver si, como él lo pretende, el instinto es necesidad pura”.

En la atribución del carácter de versión, incluso las tácitas citas freudianas se adscriben a ese orden (“si, *como dicen*, el placer no es otra cosa que ausencia de dolor”), criticándose así desde la literatura la difusión del psicoanálisis que llega a trastocarlo en la vulgarización y a transformarlo, consecuentemente, en vulgata. Del mismo modo, la “paradoja elemental de la mecánica” traslada a un campo ‘práctico’ la ‘ficción teórica’ —especulación— freudiana sobre el origen de la vida en la muerte (Freud, 1923). Toda confirmación, entonces, es confirmación de lo transitorio.

Si *Glosa* significa lengua, y toda la novela se constituye como glosa de la estrofa inicial que sirve de epígrafe, el que glosa es un languaraz, una especie de reedición del “moro aljamido” que funda la novela al “traducir” *El Quijote*. El languaraz, en otra acepción —la más peyorativa, acaso— es el chismoso, el que se deja llevar por —y a la vez repite— las versiones; y el traductor, el que pasa de una lengua a otra, de un lenguaje a otro, de poesía a prosa. En términos amplios, todo el libro, en esta serie de operaciones que cumple y declara a la vez, puede leerse como una versión de la intelectualidad: los intelectuales son —ésa es la lección de *Glosa*— charlatanes, borrachos y vagabundos.

Frente a la política, la relación experiencia/memoria se altera: se recuerda lo que no ingresa en la experiencia propia y no se experimenta lo que debiera constituir la memoria popular. La misma contradicción repercute en el texto a nivel estructural, donde se trata de ocultar la contradicción de ser un bloque —de tradición— y trabajar con los fragmentos (de lenguaje). La novela sin capítulos es una novela en bloque, una novela bloqueada. En ese bloque, el gran Episodio —lo bloqueado excepto en el nivel del lenguaje para quienes no asistieron a él— se desmembra en pequeños episodios, uno de los cuales protagoniza Tomatis,

quien aparece como “incidente” —reincidente— y mancha. Mediante la versión no se puede acceder más que al “más o menos” y todo intento de precisión se frustra. El imperativo de sustitución, el que fundaría la fórmula “Realidad=a”, se constituye en parodia del discurso lacaniano, de la materialización psicoanalítica. La ecuación se frustra porque es la formulación de la identidad total. El lenguaje es pura imprecisión y contradicción, es el “en fin, y para ser más exactos, más o menos”. El “borde empírico del acaecer” está constituido por —relleno por— el lenguaje.

Contar la versión de la banalidad es la manera de evitar narrar los verdaderos *Episodios* que reclaman “Las últimas siete cuabras” en tanto zona más politizada del texto. Es contar una historia “familiar” evitando la inquietante extrañeza que la acompaña. Literatura y política se cruzan frente a un personaje cuya “formación política era más bien precaria —a decir verdad, inexistente—, aparte de una coincidencia general con lo popular debido a su inclinación por la literatura criolla”. La política, que aparece también en su dimensión política de lectura, es una formación que, para el personaje, “después de los años 50”, mejora, acaso por la influencia de esa política literaria vehiculada por *Contorno* en la Argentina de esa época, siguiendo de cerca los postulados sartreanos del “compromiso”.

Todo el texto de *Glosa* remitido a una tradición clásica puede pensarse como una manifestación de la sofística, sustentada por las leyes retóricas que convocan a demostrar, “de un modo más acabado, la ineptia inenarrable del otro”. En LO, por el contrario, las pautas del relato proceden del razonamiento silogístico, a cuyo modelo adhiere Bianco al tratar de enlazar los acontecimientos, lo que lo deja parado en la más absoluta de las incertidumbres, víctima de la más terrible de las sospechas. Bianco, protagonista de la “escaramuza de los positivistas”, debe sufrir la conspiración de lo material, descubrir desplazadamente los signos que lo van guiando hacia la sospecha: encontrar en la “mancha blancuzca” de la cama deshecha aquel resto que reemplaza la otra mancha blancuzca, la del semen que presuntamente se ha instalado en el cuerpo de Gina.

En LO, los personajes parecen desquitarse o recibir el cas-

tigo en los mismos términos que los constituyen. A Bianco, a quien inquieta la escaramuza, el castigo le llega por vía de la incertidumbre, de lo irreductible al conocimiento científico; a Garray López, que depende de la herencia —manejada por la habilidad de su hermano menor—, se le presenta *la ocasión* dejando él mismo una presunta herencia, o al menos inscribiéndola como tal frente a la desconfianza de Bianco.

En el caso del tape Waldo, esa suerte de autómata profiere sus oráculos ajeno a lo que su cuñado el Sargento transforma, a modo de explicación, en creencia. El Sargento trata de ajustar al mote de dogma lo que en realidad es una estafa, reproduciendo en forma degradada la “escaramuza de los positivistas”, pero conservando las apariencias de modo de lucrar con la situación. En el dístico “Una nube viene hermana a oscurecer la mañana”, lo que Waldo profetiza es la epidemia, obviando toda explicación sobre “la ocasión”, ya que el pasado no ingresa en el espectro de sus posibilidades —que son adivinatorias (punto débil de Bianco que se evidencia con los cartones dibujados)— y no explicativas. En el dístico se reduce a un fragmento “poético” la aparente marca de todo el relato, del mismo modo que en el “Envío” final —acaso en la tradición de la ‘tornada’ del amor cortés, pero invirtiéndola al reemplazar la dimensión material de la prenda de amor por el despojamiento— se reduce a “dos o tres palabras fragmentarias” toda la narración. Paradójicamente, el final es una función de causa en que la incertidumbre de Bianco se desplaza al lugar del lector; *hic incipit pestis*, es decir, desde aquí se arroja sobre el lector la peste de lo indecible, de lo im-probable.

Ya desde uno de los primeros textos, *Cicatrices*, el tema de la versión participa de la constitución del texto. La invención surge allí frente a la frustración de la copia, en la zona de lo in-verificable y de lo improbable, en la que “poca gente hubiese estado en condiciones de afirmar o negar”, al tiempo que las “variantes cada vez más exageradas” fundan la versión como hipóbole. En esa hiperbolización, todo el texto puede constituirse en —como— versión. El relato se divide en cuatro historias, con cuatro protagonistas/narradores diferentes, y en esa subdivisión cada fragmento intenta dejar en claro una identidad que está en

vías de constitución. El último relato, el de Fiore, invierte en su comienzo el dístico repetitivo de ELR, indicando que “Me despierto. Quedo con los ojos cerrados” y formula, en el cierre, un programa que se continuará —y acaso tendrá allí una de sus resoluciones más efectivas— en el cuento “A medio borrar”, generando de este modo dos relatos diversos: “Entonces comprendo que he borrado apenas una parte, no todo, y que me falta todavía borrar algo para que se borre por fin todo”. La confianza de poder borrarlo todo trasunta la fe de convertir las cicatrices en inexistencia, reafirmando simultáneamente el único gesto posible —y productivo— frente a las cicatrices, que es el que testimoniará el título de ese relato mencionado: “A medio borrar”.

3. UNA POÉTICA DE LA REPETICIÓN

[...] como ya no somos ingenuos, nos interesan menos las historias que nos cuentan, que los medios que emplean para contárnoslas.

Juan José Saer, “Razones”, en *Juan José Saer...*

Si Saer puede fundar una poética de la repetición y fundamentarla en los personajes que ingresan en sus textos, es porque incorpora al recuerdo y al pensamiento en una dialéctica alternativa y complementaria paradójicamente, en la que se piensa a partir de recuerdos. Esto quedará claramente estipulado en *Glosa*, donde el pensamiento es la momentaneidad, la actualización de un recuerdo de aquella zona originaria en la que residiría el arquetipo.

La repetición da certeza y es corroborante, pero demanda la inacción para producirse. Al requerir la detención, su máxima permisión es la de la vacilación: la repetición está amenazada —y esa amenaza la coloca del lado de la duda— por el vaivén, por esa suerte de “deformación lógica” que resulta de la reiteración contante. En el continuo retorno de lo cotidiano —ejemplificado en ELR—, cada regreso vuelve a instalar la muerte como la gran “ocasión” de todo el relato —como si también en LO ese episodio señalado en el título fuera justamente el de la muerte

(de Garay López como víctima de la contaminación—, único punto que vuelve imposible la repetición. La muerte, al suprimir lo reiterativo, abre el espacio de lo cognoscible, la ocasión del conocimiento (“ellos, a pesar del conocimiento ocasional, y del afecto ocasional, y de las cópulas ocasionales mediante las cuales procrearon, no dejaron nunca de ser desconocidos”). En la constante repetición, por el contrario, existen momentos de síntesis en los que mediante un párrafo —que finalmente se revela tan ocasional como el resto de la novela— se resume todo lo ocurrido hasta cierto punto (y ese párrafo está convocado por esa especie de “dístico”, según lo llama Gramuglio [1986]), para retomar desde allí el orden —o, mejor dicho, el desorden— de los acontecimientos.

La repetición no se limita a la interioridad del relato en ELR, sino que se extiende a otros textos de Saer, revelándose como rasgo de la poética. Es constante, en este marco, la referencia a “Sombras sobre vidrio esmerilado” (en cuyo título ya aparece de modo casi determinista la mancha, lo borroso, al mismo tiempo que la aliteración que cobra sentido en un contexto en que la reiteración se vuelve evidente), no sólo en lo respectivo a la distorsión de la visión, sino también en lo que remite a la escena sexual que forma parte del recuerdo de la poeta y de la observación de Wenceslao, situaciones conectadas a partir de frases que en poco se distinguen.

En el futuro de frustración que se funda en el relato repetitivo, la predictibilidad se vuelve una zona de monotonía y pierde su carácter de precedencia, de anticipo. La repetición de situación no es tan proliferante como la reiteración de descripciones. Así, por ejemplo, la “línea de sombra” de Conrad que se refiere en todo el texto aparece también en el eclipse final de *El entenado*, en que la luna, como el patio bordeado de paraísos, “está cortado en dos por la sombra”.

Si ELR es pura repetición es porque se constituye a partir de dos ceremonias reiterativas: la del ritual y la del relato infantil. El ritual, repetición instituida, da el modelo para que lo puramente descriptivo tienda a ser —aspire a ocupar el lugar de— narración. Dos son los relatos *efectivos* en el texto: el de la

“islita”, que convoca a Ulises en ese periplo en que se encuentra con Circe (“era muy regalona y tenía mano para la cocina”), y el del limonero real, que se presenta como zona falsamente explicativa de la narración. Si el relato parece volverse posible en estos tramos, acaso es por el parentesco con *Las Mil y Una Noches* (burlescamente denunciado en que “han pasado las mil y una, y a la nocecita...”) y con el elemento mismo que se coloca como función de causa en la novela (“Dejamos lugar en medio del fondo para el limonero real”).

“Todo escribir —observa Saer (Saer, 1986)— debe fundar su propia estética”, ya que “en un mundo gobernado por la planificación paranoica, el escritor debe ser el guadián de lo posible”. Acaso en la repetición constante y en la negación de toda identidad que hegemonizan sus libros, Saer busca su propia ubicación como escritor. El carácter repetitivo (Gramuglio, 1986) tiende a marcar que toda reiteración es significativa, tanto como la búsqueda de identidad, ya sea en textos como “Sombras sobre vidrio esmerilado” (forma trágica) o “La mayor” (forma irónica, en la parodia de la remanida frase proustiana).

Saer parece encarar, a su modo, una historia universal de la infamia. Una historia contada a partir de recuerdos y detenida en los detalles; un universo que se reduce a “a zona”; una infamia que pasa precisamente por aquellos puntos que el lenguaje no puede decir y que en consecuencia quedan relegados al rectángulo negro de ELR. En esa infamia, lo verdaderamente indecible —indecible— es la propia identidad, y “escribir es así una especie de traslado en que lo vivido pasa, a través del tiempo, de un cuerpo al otro”. Aunque ese otro cuerpo sea un cuerpo “ladeado”.

En NNN, el epígrafe de Heráclito pautará en dos señales todo el relato, que se presentará como “incesante” y “sin desmesura”. El horror a la monotonía que acompaña esas marcas se situará en el horror a la oscuridad —donde es indistinguible la variedad—, en el horror a lo que es “periódico y regular” como ese ventilador que envía sus ráfagas. NNN parece oscurecer lo que todavía permanecía en una zona de claridad en ELR: los árboles se convierten en “manchas negra” y la “penumbra exan-

gue” indica lo siniestro de un presunto vampirismo. Experiencia y Apocalipsis aparecen enlazados, ya que el fin del mundo es la ocasión ideal para recapitular experiencias. El Apocalipsis establece de antemano la repetición como camino hacia la frustración; así, afecta a la narración, por ejemplo cuando Elisa insiste en que “no llegó todavía el momento”, frenando el relato ante la inmanencia del clímax. El revés, los pliegues, los postigos, son algunos de los elementos explicitados por el texto para manifestar un vaivén que atraviesa todo el relato, como si para encarar la narración hubiera que ir a través de otra cosa, traspasar algo, invirtiendo el rumbo si es necesario. Ni siquiera en el borramiento momentáneo de la frustración (“Creo que el momento ya llegó”) se consigue equilibrar la narración. Lo que sigue tras “el momento” es una escena pasajera que niega la trascendencia, un gesto nulo como el de Bianco en LO, porque el acto verdaderamente productivo ya ha pasado y, lejos de narrarse, se describe tangencialmente en su posterioridad inmediata, en el vestigio de placer en el rostro y el cuerpo de Gina.

La onda se perfila como el movimiento típico de la narración de Saer, creando círculos concéntricos proliferantes y crecientes, relacionados por el movimiento repetitivo que se establece en la superficie en la que se produce. La formulación más clara será la Ondita de ELR, pitonisa y profetisa, que deja la marca duradera del relato al que da lugar, en paralelo con la ondita que “come y humedece la orilla” en NNN, reiteración atenuada más asimilable al nivel fónico de la poesía e inclusive a la aliteración mezclada en la prosa, tal como “súbito sube”, que marca la expansión y reducción que implica el procedimiento.

Si la onda prolifera es porque el algo siempre se define como siniestro. Algo es “carroñas, cuerpos en descomposición”, aquello que debiendo haber permanecido oculto sin embargo se ha manifestado. El *Nada* del título, la *nada* del relato, parece restituir al orden del ocultamiento aquello que hace mancha en la superficie. La “onda errabunda”, movimiento constante al ser el único posible, es algo inconducente o lleva a la nada. Aunque se intente —y la escena de la comida, con la carne en los platos, da cuenta de esto— llegar a la médula, “acercarse a la superficie

“islita”, que convoca a Ulises en ese periplo en que se encuentra con Circe (“era muy regalona y tenía mano para la cocina”), y el del limonero real, que se presenta como zona falsamente explicativa de la narración. Si el relato parece volverse posible en estos tramos, acaso es por el parentesco con *Las Mil y Una Noches* (burlescamente denunciado en que “han pasado las mil y una, y a la nocecita...”) y con el elemento mismo que se coloca como función de causa en la novela (“Dejamos lugar en medio del fondo para el limonero real”).

“Todo escribir —observa Saer (Saer, 1986)— debe fundar su propia estética”, ya que “en un mundo gobernado por la planificación paranoica, el escritor debe ser el guadián de lo posible”. Acaso en la repetición constante y en la negación de toda identidad que hegemonizan sus libros, Saer busca su propia ubicación como escritor. El carácter repetitivo (Gramuglio, 1986) tiende a marcar que toda reiteración es significativa, tanto como la búsqueda de identidad, ya sea en textos como “Sombras sobre vidrio esmerilado” (forma trágica) o “La mayor” (forma irónica, en la parodia de la remanida frase proustiana).

Saer parece encarar, a su modo, una historia universal de la infamia. Una historia contada a partir de recuerdos y detenida en los detalles; un universo que se reduce a “a zona”; una infamia que pasa precisamente por aquellos puntos que el lenguaje no puede decir y que en consecuencia quedan relegados al rectángulo negro de ELR. En esa infamia, lo verdaderamente indecible —indecible— es la propia identidad, y “escribir es así una especie de traslado en que lo vivido pasa, a través del tiempo, de un cuerpo al otro”. Aunque ese otro cuerpo sea un cuerpo “ladeado”.

En NNN, el epígrafe de Heráclito pautará en dos señales todo el relato, que se presentará como “incesante” y “sin desmesura”. El horror a la monotonía que acompaña esas marcas se situará en el horror a la oscuridad —donde es indistinguible la variedad—, en el horror a lo que es “periódico y regular” como ese ventilador que envía sus ráfagas. NNN parece oscurecer lo que todavía permanecía en una zona de claridad en ELR: los árboles se convierten en “manchas negra” y la “penumbra exan-

gue” indica lo siniestro de un presunto vampirismo. Experiencia y Apocalipsis aparecen enlazados, ya que el fin del mundo es la ocasión ideal para recapitular experiencias. El Apocalipsis establece de antemano la repetición como camino hacia la frustración; así, afecta a la narración, por ejemplo cuando Elisa insiste en que “no llegó todavía el momento”, frenando el relato ante la inmanencia del clímax. El revés, los pliegues, los postigos, son algunos de los elementos explicitados por el texto para manifestar un vaivén que atraviesa todo el relato, como si para encarar la narración hubiera que ir a través de otra cosa, traspasar algo, invirtiendo el rumbo si es necesario. Ni siquiera en el borramiento momentáneo de la frustración (“Creo que el momento ya llegó”) se consigue equilibrar la narración. Lo que sigue tras “el momento” es una escena pasajera que niega la trascendencia, un gesto nulo como el de Bianco en LO, porque el acto verdaderamente productivo ya ha pasado y, lejos de narrarse, se describe tangencialmente en su posterioridad inmediata, en el vestigio de placer en el rostro y el cuerpo de Gina.

La onda se perfila como el movimiento típico de la narración de Saer, creando círculos concéntricos proliferantes y crecientes, relacionados por el movimiento repetitivo que se establece en la superficie en la que se produce. La formulación más clara será la Ondita de ELR, pitonisa y profetisa, que deja la marca duradera del relato al que da lugar, en paralelo con la ondita que “come y humedece la orilla” en NNN, reiteración atenuada más asimilable al nivel fónico de la poesía e inclusive a la aliteración mezclada en la prosa, tal como “súbito sube”, que marca la expansión y reducción que implica el procedimiento.

Si la onda prolifera es porque el algo siempre se define como siniestro. Algo es “carroñas, cuerpos en descomposición”, aquello que debiendo haber permanecido oculto sin embargo se ha manifestado. El *Nada* del título, la *nada* del relato, parece restituir al orden del ocultamiento aquello que hace mancha en la superficie. La “onda errabunda”, movimiento constante al ser el único posible, es algo inconducente o lleva a la nada. Aunque se intente —y la escena de la comida, con la carne en los platos, da cuenta de esto— llegar a la médula, “acercarse a la superficie

brillosa y convexa de un hueso blanco” como paso inicial hacia ese acceso al meollo (tal como ocurre en *Moby Dick*), ese gesto está frustrado en la ritualidad de una comida que se conforma con ser tal, exclusivamente. Se trata de llegar hasta la zona de la resonancia, allí donde el eco se hace efectivo. La resonancia tiene tres formulaciones en NNN: ritmo, memoria y pliegue; es el “eco demorado” acompañado de un “ritmo de suspensión”. Pero no hay que perder de vista que el lugar propicio para el eco es lo vacío: así, cuando la frase queda vaciada en ese movimiento repetitivo, da paso a la aliteración que se propone materializar lo que presenta, hacer “audible” el eco en el discurso, conjugar lo que “retumba” con lo que permanece en la “penumbra”.

La monotonía, lo periódico y lo sistemático, huellas de todo el libro, están marcados también en la lectura de Sade, donde el asesinato por desesperación es la réplica frente al sexo sin placer: hay cuerpo que no proporciona goce y hay que castigarlo hasta suprimirlo, creando una técnica de perfeccionamiento a la que aspira el relato que en el recomienzo va en busca de la experiencia más que en busca de la reiteración de la suspensión. La aliteración, por su parte, como huella de una circularidad a nivel fónico, expresa el deseo del relato de ser poesía (“piedra irregular rodando sobre un declive de tablones”). La proliferación fónica de la aliteración amenaza al relato con la poesía, así como la proliferación de vehículos del Ejército contiene la amenaza mayúscula en la sinécdoque en la que cada vehículo está en lugar de la institución.

En EE, la repetición y la desmesura vuelven al hombre víctima de un tiempo circular en el que es posible la ritualidad y la reiteración de las prácticas rituales, “como si la culpa, tomando la apariencia del deseo, hubiera sido en ellas contemporánea del pecado”. El “abandonado, con nombre y memoria”, es el que lleva la marca *narrable* del “recuerdo de una vieja persistencia”. Mientras el testigo —y más aún el testigo único— está condenado a repetir todo lo que vio, quien olvida es el que queda libre de la responsabilidad agotadora de lo reiterativo. El olvido se define en el texto —que apuesta a la experiencia como experiencia de lo diferente— como pérdida de “menos memoria que deseo”.

Toda detención, todo olvido —aunque sea momentáneo— es una fisura del deseo (que por definición es continuo), una herida en un “presente pastoso” frente a un “futuro que anunciaba más repetición que novedad”. La esperanza se reduce simplemente a “espera” en el transcurso de un tiempo del que no se espera “ninguna diversidad”. Allí donde “la confianza era imposible”, la precariedad es lo único que puede instalarse con fuerza, y toda repetición es precaria en un movimiento caracterizado por la incertidumbre antes que por lo afirmativo.

La repetición afecta también la constitución del lenguaje, que expulsa el ser y el estar —en el vocabulario de la tribu— en beneficio del *parecer*: la identidad se reduce a la apariencia, a la reiteración que al fundar el parecido niega la identidad y da lugar a las variantes. Todo parecido es una zona de desconfianza cuando se apunta a la identidad, así como toda comparación se sustenta en una objeción, cuya marca la aporta el conector sintáctico. Esa objeción es la de no fundar identidad pese a que esa función aparece propuesta en su estructura. No obstante, es preferible la repetición al descanso (llenar con lo mismo antes que dejar libre el intersticio), aunque en esa reiteración prolifere la incertidumbre. Más agresivas que la muerte son las dudas y las inseguridades, y lo innominado es la máxima inseguridad, en tanto dispersión —anonímica— que arroja fuera del campo de la nitidez.

En *Glosa*, la repetición de la misma vez con los nombres alterados y en circunstancias diversas, establece lo siniestro de que el suceso familiar se vuelva extraño en su denominación. Es, también, la repetición de las estrategias narrativas de “La mayor”, la reiteración de un estilo que en ese texto identifica a Carlos Tomatis, y que denuncia su influencia en *Glosa* a partir de esos rasgos de escritura. Del mismo modo, en esta “novela-diálogo” funcionan las “frases modelo” o “frases hechas”, que a su vez aparecen manifestadas como tales por un narrador —“un servidor”— que observa que configuran un discurso de lo cotidiano: “como se acostumbra decir” o “hablando mal y pronto”.

La repetición tiende a afirmar una aparición constante en la que se vehicula la desaparición latente, como en *Más allá del*

principio del placer, un texto a cuyo conjunto podría extrapolarse la reflexión que encabeza uno de sus capítulos: “es pura especulación”. Hay una abstracción “a causa de la repetición”: el lenguaje repetitivo abstrae la experiencia en la proliferación de las versiones, perdiéndose en las sinuosidades verbales, igual que en las “fotos repetidas varias veces, del mismo modo que los titulares negros y regulares de los diarios o los personajes de historieta”. El arquetipo, manifiesto como “una cara conocida” que “ocupa un lugar intermedio entre lo familiar y lo desconocido”, corresponde al orden de esa familiaridad que en una —¿la Misma?— vez se vuelve extraña, reduciéndose al “último bastión de la experiencia”.

Acaso en la “yuxtaposición de ruido bruto y sonido estructurado (que) crea una dimensión sonora más rica y más compleja” se pueda leer el programa que se propone Saer de reunir lo arbitrario y lo platónico en el orden del relato, a lo que corresponde una empresa no menos ambiciosa y con un fuerte antecedente en el orden de la lengua: reunir —y en este sentido la supresión de la preposición “a” en las perífrasis verbales de ELR (“va ser”, “va ir”) es suficientemente ejemplificadora— el español con el francés, el mismo propósito que recuerda Ricardo Piglia que sustenta Borges con respecto al inglés. Con un matiz peyorativo, una empresa similar aparece en el texto en la figura de Washington, que vive “de una pensión por invalidez que le dieron cuando salió del psiquiátrico y de traducciones, etc., etc.”: la invalidez mortal lleva a la traducción, y la frustrada “transparencia” entre las lenguas se intenta subsanar en la repetición, en el eterno retorno que denuncia el “etcétera” reiterado.

La “monocorde” lista de ciudades es el modo en que el texto califica como agotadora a toda enumeración. Para evitarla, habría que recurrir a un género del que se ausentara por completo o, en su defecto, a una “mezcla de géneros”, a una suerte de andrógino textual —recuperando la teoría presentada por el personaje de Aristófanes en *El Banquete* platónico—: así se constituye el “comunicado” de Tomatis, en forma de estrofa de una poesía que es la misma que sirve de epígrafe a *Glosa*. Hay que repetir para recuperar “las cosas que se me escaparon”, hay que

frustrarse como —y frustrar al— lector: efectuar un “pedido de relectura, con fines dilatorios”, confines de delatar y demorar, simultáneamente, ampliar en la demora, agregar en la repetición, refundar en la versión.

El carácter ritual, sometido a un lenguaje repetitivo, se vuelve deriva, desvío en una repetición siempre cambiante y a la vez siempre semejante. En LO, lo “redondo” —el vientre de Gina— es lo repetitivo en su perfección; en *Glosa*, lo repetitivo involucra al lenguaje como repositorio del ‘otro nombre’ de un “universo físico” que coincide con el de LO en ese “magma ondulatorio y material, tan desmedido en su exterioridad, menos apto al rito que a la deriva”. Los personajes que desean moverse en el tiempo desean al tiempo como movilidad: “deseaban, porque el olvido de sí actualizaba la esperanza, que esas *ondas* benévolas que los *mecían* se *verificaran*, incontrovertibles en lo exterior”.

El discurso se revela como organización reiterativa que podría conspirar contra la organización de lo real. El gesto constante de la narración de Saer es el de repetir para llenar y llenar para evidenciar el vacío. Lo lleno es el horizonte necesario para manifestar lo vacío. La imaginación, en este sentido, rellena los intersticios del relato, añade la “representación” (tal la operación de Leto, quien “se los representa”) a lo que es sólo diálogo, como si devolviera a *El Banquete* la dimensión de la comedia al recuperarlo en su estructura de “comida”. Y en esa representación, necesariamente, hay una degradación que lleva al banquete —al *Banquete*— al orden de la comilona. En esa repetición, simultáneamente, aparece la competencia dialéctica que funda la disimetría entre los personajes, que tratan de echar sobre el otro la otra disimetría, la de la desventaja de haber estado ausentes, la de tener que guiarse únicamente por versiones, la de la sospecha de que todo lo que ocurre en su ausencia —como en la ausencia de Bianco en LO— forma o podría formar parte de una vasta conspiración contra supersona”. Así, “la extrañeza del nombre sin presente” se sitúa frente al extrañamiento de los ausentes al banquete, que reciben versiones disímiles. El presente extraño se sustenta en la “proliferación des-

medida” del pasado. Hay que verificar lo desconocido, verificar en los restos, en las uelas, en las marcas, las “especies perdidas”, tanto las desviadas como las desaparecidas. Como las de los dioses, aquellos que se desvían o desaparecen frente al horror frente al final.

En *Cicatrices*, Saer introduce la figura del doble. Leto se enfrenta por primera vez a esta zona de la repetición monstruosa con las prostitutas que llevan la identidad en lo contingente —la revista en la mano— y, siendo las idénticas en la casualidad, no pueden revelar sino lo engañoso. En el caso de Escalante, en cambio, la repetición no existe. Existe a lo sumo el parecido, la semejanza”, aquello que no deja de marcar sus derechos en su retorno (“Siempre, mi referencia, es el pasado”). El pasado todavía productivo —la tradición— debe ser la barrera de contención frente a lo que, al ingresar en la serialidad, se ha visto explotado hasta el hartazgo (“ya Superman había agotado la línea”).

4. LA EXPERIENCIA DE LA DETENCIÓN

Después la cosa dejó de fluir y el animal quedó rígido, muerto, hecho exclusivamente de aristas y cartílagos.

Juan José Saer “Me llamo Pichón Garay”

La morosidad de los gestos es el rasgo más evidente de los personajes de Saer. Esa morosidad anula las acciones y provoca una detención que se constituye en momento apto para la contemplación. Se mira la huella y se mira a través de la huella; así, los ojos de Wenceslao “parecen dos heridas rectas y cortas a medio cicatrizar”. Todo pasado deja una marca que puede instalarse como cicatriz cuando afecta al sujeto hasta el límite, o tal vez más allá de los límites de lo enunciable. El interdicto, acaso, como detención, como vacío o como repetición constante, deja inscripta su zona in-enunciable.

ELR es un relato que se producirá a partir, justamente, de los limones, de esos elementos que se pueden exprimir. Porque se trata de una narración en que experimentar y exprimir se cruzan, y la experiencia se propone como una suerte de exprimi-

do del sujeto: del mismo modo, hay que expresar la descripción pasa sacarle relato.

El relato que quiere fundarse en la descripción se constituirá de un modo similar en NNN, en lo “descontinuo quebrado” que caracteriza a todo el relato, donde parecería que cada una de las categorías establecidas en el título se van desarrollando al cabo de un desmembramiento —como la división primordial que sostiene Freud (1923)—, interpenetrándose, encontrándose justamente en ese rasgo negativo que las equipara. La continuidad no puede ser sino una ilusión, así como el movimiento en ELR.

La frustración de la narración se verifica en un suspenso que muchas veces se mantiene en un funcionamiento agramatical del introductor del discurso indirecto (“que...”). Los puntos suspensivos son la huella escrituraria de la ausencia narrativa: son pura descripción, pura inscripción, único rastro posible cuando la presencia no produce marca. No hay signos probatorios de presencia —como no los hay de identidad (lo que va a constituir parte de la gran preocupación de Bianco en LO)—; no hay rastro ni rostro allí donde se impone la insistencia del NADIE, el pliegue de un sujeto que surge como exceso de carencia. Como el bustrófedon, la narración en Saer tiende a reiterar un recorrido único en sentido inverso, en alternancia constante, ingresando en la serie de los recuerdos que involucra también a la descripción cuando los ojos mismos ocupan —se ocupan de— ese sector: “En el lugar de los ojos tiene dos círculos de sombra”.

En NNN, contra las “huellas anchas e irreconocibles, casi inhumanas” que configuran una dimensión de lo siniestro, aparece la nitidez como un atributo burgués que exaspera la confianza en la transparencia de la visión y del lenguaje que da cuenta —presuntamente— de esa visión. La nitidez es la marca de la definición y de la exactitud: es “la nitidez fácil del mundo” la que inaugura una visión facilista de la que el narrador —fluctuante— se separa, incapaz de ver las cosas “en el lugar exacto que les corresponde”.

En EE, el protagonista que se convierte en testigo es el único que podrá narrar la experiencia, y así ésta se muestra en

toda su brutalidad solitaria. En el intento de transmitir esa experiencia, la inminencia de las palabras se convierte en distancia imaginaria con el pasado inmediato y a la vez constante. El testigo es una víctima de la confusión en una historia que se perfila como sucesión de malentendidos, de versiones distorsionadas, en el marco de un tiempo inmedible —desmesurado— que es el del ritual, en que toda inminencia (toda expectativa) resulta frustrada en una duración casi nula. La experiencia modifica los acontecimientos y los conocimientos, y a partir de ella se podrá *contar* en todos los sentidos, en el numérico y en el narrativo, “retomando la cuenta varias veces y sometiénola a varias verificaciones”. Se recuenta (se vuelve a contar) para verificar, como si en el retorno estuviera la comprobación de una verdad. Todo intervalo es un intersticio en el tiempo, un vacío de la narración que se intenta llenar con la descripción, recuperando una nueva inflexión de la dualidad occidental, también marcada en la doble adjetivación.

En *Glosa*, Washington accede lo más cercanamente posible a la experiencia, pero su experiencia es experiencia de lectura, y su deseo es el de adquirir la misma experiencia de lectura de los primeros lectores de aquello que lee. Por eso se ocupa de consultar una edición facsimilar de la *Relación de abandonado* del Padre Quesada, y de este modo la anécdota —si así puede llamársela— de EE es canibalizada en este sector, continuando la *textofagia* reiterada que hace pendant con la androfagia ya anunciada desde el epígrafe de EE, como si *Glosa* fuera en cierto modo un entenado, un hijastro textual. Sólo fragmentariamente se puede acceder al otro texto, porque toda cita —y toda autocita— es sinecdóquica.

En LO, si Bianco triunfa sobre la materia es a expensas de la comprensión. La frustrada experiencia “telepática” tiene su corolario de derrota en la penetración de “esa aglomeración insensata de materia” que es Gina. La proliferación de la materia parece tener su función de causa en la insensatez y acceder a la materia es simplemente renunciar a aquello que se resiste a ella. La forma sintáctica de la adversativa, al dar lugar a la “experiencia” de Bianco, lo pone de manifiesto: “pero lo impalpable

de adentro se le escapa, ese soplo inaccesible en el que tal vez se mecen ahora en su nuevo estado recuerdos incomunicables y únicos, sensaciones únicas que Gina le arranca con su cuerpo al mundo ávido y espeso". Ante el fracaso, Bianco se siente "otra vez vencido, sin ganas de estar vivo ni de recomenzar, solo preso en las garras excremenciales de lo secundario".

La ocasión es ocasión de intimidad, una pura contingencia a la que Bianco, que sostiene proyectos a largo plazo en base a la dilación y la espera, no puede ajustarse. Bianco sólo puede aprovechar la ocasión cuando el mundo se lo enuncia en términos materiales, en términos propios —es decir, mundanos—, y la ocasión que le falta con Gina —esa imposibilidad de experiencia—, se desplaza a la zona en que la experiencia queda detenida: la biblioteca, "recorrerla a sus anchas". En esa ocasión que da seguridad a sus protagonistas ("estoy segura" de que el embarazo data del "día que estuvo Antonio") fortalece esas "masas oscuras de vida secreta" que crearán la duda y la incertidumbre en Bianco. La madurez de Bianco es una indefensión frente a esa juventud presta a probarlo todo, corroborando indirectamente el postulado de Tomatis en *Cicatrices*, según el cual "no hay ninguna experiencia que venga con la madurez", sino que es tan azarosa como la "carambola" del juego que juega con Leto.

Privados de la experiencia, o vueltos inaccesibles una vez que pueden mantener experiencias, los personajes de Saer se acostumbran a la descripción, a ese momento del texto que corresponde a la inminencia de la experimentación, o bien al momento posterior a cualquier experiencia frustrada. El que triunfa con la experiencia —y el caso de Gina es paradigmático— queda detenido en goce y se vuelve inefable su presencia para el texto. Los personajes fuertes son en Saer los que admiten un mundo puesto a la vista en un instante, los que aprueban la detención para mirar y someterse al orden de la descripción.

5. UNA IDENTIDAD HECHA DE CICATRICES

Como Melville o Conrad, que fueron marinos, introducen en sus libros un gran porcentaje de personajes que tienen esa profesión, yo, que soy escritor, introduzco personajes que conozco mejor por razones de oficio.

Juan José Saer, "Razones", en *Juan José Saer...*

Una de las primeras novelas, *Cicatrices*, señala una cuestión que preocupará constantemente a esta poética. Es, justamente, el tema de las marcas, las huellas, lo que proviene de una anterioridad y se instala en el presente con un afán productivo que se verifica inmediatamente en los textos. El epígrafe de ese libro de Edwin Muir arrastra la "pintura imaginaria de un miedo estacionario" que pautará grandes zonas de los relatos.

En *Cicatrices*, frente a una identidad que demora algunas páginas en revelarse —y que cambiará en las distintas secciones del libro, diferenciadas por las reducciones temporales que se denuncian en los respectivos subtítulos— el vacío se revela apto como zona de reconocimiento. En ese vacío no es extraño el uso de la literatura en el sentido más utilitario como objeto de conversación y comentario, 'traduciéndola' a lo cotidiano y formando, a partir de esa operación, otra versión. A diferencia de lo que ocurrirá en *LO*, en la novela del año 1969, la originalidad —lo que en la narración de 1987 es el origen— justifica el exceso. Leto llena la cicatriz del lenguaje, el síndrome de logorrea que fundará a *Glosa* como diálogo: "si hay algo que no puedo soportar cuando estoy con otra persona —subraya— es el silencio".

En Sergio Escalante, en cambio, la marca es una tentativa de triunfo porque es la marca que se aplica sobre los naipes. En el juego —a diferencia de la política— el azar puede ser fuente de ganancia —alternativamente—; en la política, por el contrario, lo absolutamente inesperado ("ganaron la elección los peronistas") produce la caída del líder pueblerino. La marca en la baraja es un desplazamiento de esa marca racial con la que se intentará explicar ese revés electoral: "Las negras valen medio punto; las blancas, del uno al siete, lo que marcan".

Escalante se enfrenta a las “manchas imborrables” dejadas por su abuelo: la mancha de familia no se puede extirpar, pero se puede extirpar, en cierto modo, evitando convertirse en “un pequeño burgués sano” y defendiendo esa elección: “es mejor una manzana podrida que una sana, porque la manzana podrida está más cerca de la verdad que la manzana sana. La manzana podrida es un espejo en el que pueden mirarse un millón de generaciones antes de reventar”.

Leto, el personaje que se muestra más marcado por la literatura, es quien debe enfrentarse al tema del doble, a la mancha que deja el otro. Al doble fantasmático hallado en la ciudad —de modo tan traumático como el Matemático encuentra su múltiple identidad en esa materialización de la cinta de Moebius que recoge en la calle— se suma el “doble literario” que le servirá de seudónimo para llevar a cabo sus operaciones ciudadanas: Philip Marlowe. Ese “un tal Philip Marlowe” es el modelo al que se tiende oblicuamente, con propósito de reescritura del “gran otro” literario de la literatura argentina: este doble cumple el mismo gesto que Juan Dahlmann en “El Sur”, comprobando su doble linaje en lo más evidente, en la sangre que mana de esa *cicatriz* que se descubre. Las cicatrices se revelan aquí como marcas literarias, huellas escriturarias, rastros intertextuales. El doble aparecerá asimismo en las figuras literario/ficcionales que constituyen esa monstruosidad: “Mr. Hyde” de Stevenson, y “el vampiro de Düsseldorf” de Fritz Lang, no menos que *El extranjero* de Camus, con quien Leto coincide, como con Dahlmann, en un gesto o bien en una situación, “producto del sol enloquecedor de febrero dándome de lleno en la cabeza”. El “círculo limitado” en que se mueve el doble es, a su vez, la esfera artística, el campo intelectual de Pierre Bourdieu, en el que todo retorna en “una multiplicación infinita” signada por el pavor de Borges ante los espejos y la cópula. El modelo —borgeano— nunca deja de manifestarse, inclusive en términos de disponibilidad y de imposibilidad simultáneamente, como en el caso de esa repetición *ad infinitum* procedente de “Las ruinas circulares” que hace su aparición en el texto de Saer.

En LO, las marcas también son amenazadoras: el pasado

funesto de Bianco (“la escaramuza con los positivistas”) ocupará en lo simbólico el espacio de los artículos de diario que encuentra Garay López (el intelectual que accede a los productos de la prensa extranjera), y en lo corporal se manifestará en el abceso en el dedo. Lo que Bianco lleva como marca indeleble es lo mismo que teme al saber que Gina está embarazada. La paternidad deja una marca que no se puede comprobar: la función paterna, lejos de ser probatoria, es exclusivamente probable. La mancha que acecha es, desde otra perspectiva, una pérdida de nitidez, y toda mancha establecida sobre las superficies lisas —sobre la llanura— es débil, es apenas la marca de una materialidad que, ella sí, es borrrable.

Frente a lo incognoscible, lo idéntico aparece en una dimensión de ignorancia. Así, la repetición misma que se produce en el relato —y ELR es un buen ejemplo al respecto—, intermedia por las sucesivas descripciones, tiende a generar, desde el desconocimiento, una dimensión del lenguaje que puede suscribirse luego a lo cotidiano: la de la versión, en la que “si casi siempre dicen los dos lo mismo no es porque se influyan mutuamente sino porque reflexionan por separado a partir del mismo estímulo y legan a la misma conclusión”. La proliferación del verbo decir —en ELR y exacerbada en *Glosa*— indica que lo que se dice en lo cotidiano se transforma en el dicho: de la cotidianidad será de donde salga la marca lingüística de lo eternamente repetido. Lo cotidiano responde a la afirmación de Freud de que “lo minúsculo significa” y así, los gestos mínimos, expandidos en la descripción, se convierten en la narración misma. En la sintaxis aparecerá la marca definitoria —y definitiva— de los gestos, y en ese marco la adversativa anticipa la frustración del “gran gesto” de llevar a la hermana a la celebración familiar, arrancándola de esa zona de lo cotidiano en que los rastros permanecen en forma de recuerdo.

La identidad es tan molesta —y tan siniestra— como mimesis: “se parecían tanto uno al otro (los Salas) que eso los irritaba y los hacía discutir”. En la “reunión de amigos” (Gramuglio, 1986) en la que participan, el vacío de esa identidad se instala lateralmente en el desvío (“desvió la mirada”) y en el deta-

lle (“mirarla al trasluz y cerciorarse de que estaba vacía”), no menos que en la imposibilidad misma de la mirada (“el humo se distribuía en estratos planos, superpuestos unos a otros”; “una nube de polvo que nos dejaba ciegos como por cinco minutos”).

Si todo excésos es mancha, no lo es menos toda carencia. La palidez y lo desteñido parecen ser, en ELR, la repercusión cromática de “los fragmentos podridos de realidad que se destiñen y deslavan empalideciendo cada vez más y volviéndose exangües”. La palidez es resultado de un desangramiento en que al quitar la sangre se quita la fluidez. Así como se le quita al relato reducido la mancha empastada que se vuelve mancha estampada en un fondo desvaído y descolorido.

Si la mancha identifica es porque la identidad hace mancha. En LO, la mancha de fiebre amarilla identifica a los contagiados (deformándose, volviéndose monstruosos) y la mancha del pelo colorado identificaría al hijo, aclararía (quitando esa oscuridad que parece constante en la mancha) la paternidad. A su vez, la sombra y la nitidez, casi fenomenológicamente, “se hacen”: van “haciéndose más nítidas” o, por el contrario, se adscriben al ámbito de la anamorfosis que da paso al “Ladeado”, que marca desde su sobrenombre y su “defecto” al relato como “ladeado” por una proliferación de lo descriptivo que simultáneamente se apoya en lo repetitivo.

Todo movimiento deja huella, instala una marca que, según la superficie en que se imprima, será más o menos perdurable. Wenceslao, quien deja su huella en el agua, funda un rastro pasajero, a diferencia de la perpetuidad —sobre todo en la memoria de la madre— que le corresponde al hijo cuyo rastro se establece sobre —o debajo de— la tierra. La mancha, la marca, el recuerdo mismo, son sustitutivos, aparecen en lugar de una ausencia, así como al desaparecer la fronda “quedan en su lugar unas manchas rojizas, núbiles”, semejantes a las que quedan en LO en los cuerpos de los contaminados por Garay López.

En la pesadilla que recuerda Wenceslao se hace evidente que lo idéntico es lo definitivamente irrecuperable. Ni siquiera la instancia mediadora de la regresión puede hacerlo volver. En esa pesadilla, la sintaxis renuncia a todo signo de puntuación

que no sea el punto, es decir, aquel que establece una separación tajante. La reiteración monótona de un mismo sonido —que parece cumplir, desplazadamente, la función de la coma— introduce el ritmo de la letanía, que luego pasará a ser lenguaje infantil para reducirse después a la onomatopeya y al manchón final. La adversativa que sobreviene es la marca sintáctica en que se reafirma la imposibilidad de acceder a la identidad (“pero cuando estoy por empezar a saber si es la misma mancha se me borra y me quedo otra vez en la oscuridad”).

Si la identidad es aterradora, no lo es menos el lenguaje a través del cual intenta manifestarse. Lo siniestro del doble queda subsumido en el diminutivo que implica exactitud: “se infla y se parte en dos: quedan las dos *igualitas*”. En ese intento el lenguaje evidencia su insuficiencia para transparentar el mundo, condenando todo acceso al “vidrio esmerilado” que marca lo borroso. Desarticulación del lenguaje e inscripción gráfica de la mancha (el rectángulo negro sobre la página) llevarán a un par de frases de transición en que se recupera la más absoluta lógica lingüística, aún a costa de estar reñida con el uso cotidiano del lenguaje: “Era vea un solo ver agua. Agua y después más nada. Más nada”.

En NNN, la mancha “inmóvil y definitiva”, mancha de barro reseco, se revela a partir de “un fluido, una corriente” que provocan dispersión y que llevan a su “rápida multiplicación”, como si al Gato Garay lo alcanzara, a través del tiempo y del linaje —a modo de herencia— esa otra mancha proliferante y rápidamente multiplicada que es la de la fiebre amarilla transmitida por Garay López: la mancha —la culpa— de haberse convertido en el difusor (el vector, la “corriente”) de la peste.

El texto vuelve siniestra toda identidad, que es una amenaza de complementariedad vehiculada en esa especie de “composición” pictórica de los tambores de aceite: uno vertical y el otro acostado; ambos, si se unieran, configurarían algo “ladeado”, algo que se asemejaría en su constitución a esa marca que lleva el personaje estigmatizado, casi reflejo de una poética en la que la tensión entre narración y descripción deja “ladeado” todo el relato.

Si hay que negar la identidad, si hay que crear el NADIE, es menester convertir en mancha todo lo previo. Pero en el texto la identidad es imposible porque es imposible la generación, la procreación: el ejemplo —exasperado— lo dan el caballo y la araña, cuya copulación es tanto la imposibilidad absoluta como el delirio absoluto, ya que la superposición exacta y el encastre necesarios para la penetración quedan excluidos. La disimetría repercute en la imposibilidad de articular los fragmentos, derivando en el asistematismo de la narración. Superponer una mancha es un modo de “tragarse” lo que existe debajo de ella, una forma de ingerir canibalísticamente lo siniestro del doble, ese “algo negro, sin forma, innominado”. La incorporación —impresión— de la mancha implica la tensión entre “mancha estampada”/estampa como mancha: dejando apenas “rastros” y “grietas”, la identidad borrosa se revelará en lo que “no tiene nombre y no podrá responder a ninguno”. Una explicación similar, sin duda, respondería al nacimiento del niño en LO.

Dejar una “estela oblicua” es dejar una huella confusa, la misma que Garay López coloca en dos zonas, una efectiva y una presunta: el cuerpo de Gina y el de aquellos a quienes contagia. El contagio como proliferación comparte las características del asesinato de caballos en NNN, en el camino ineludible hacia la NADA, lo único que progresa es lo destructivo, y en el movimiento de la narración ése es el trayecto corroborado por el título mismo: no hay identidad (NADIE), no hay relato (NADA), no hay tiempo sino una repetición constante que coloca todo en el orden de lo intemporal (NUNCA). Si las tres palabras del título no llevan separaciones es porque los intersticios dan lugar a la mancha, a los agujeros que serán luego las intermitencias de la narración, interferencias en medio de la “sombra espesa”.

El nombre del Gato recién se escribe cuando el bañero “deduce” su identidad, cuando se define en tanto interlocutor. Lo siniestro de la identidad se confirma en el Gato por la existencia de un hermano mellizo que es quien envía libros desde Francia y que parece condenarlo a él en su designación de Pichón, reduciendo la relación a ecosistema o escala alimentaria en que uno debe fagocitar al otro. Y no menos se confirma en el Ladeado, en

cuya deformidad se concibe, en la anormalidad fundante, aquello que debiendo haber permanecido oculto no obstante se ha manifestado. Toda identificación, en ese sentido, es precaria, acaso porque no puede sostenerse más que sobre la conjetura.

La duda absoluta se instala en el texto cuando ni siquiera la identidad conjetural es posible. Es el caso de los asesinatos de los caballos, cuyo autor deja una marca, una huella sobre los cuerpos animales. El cuerpo es una prueba y es la única cierta al presentarse en lo material. El cadáver es tan indescriptible que su irrupción en el texto deja lugar, momentáneamente, a la narración, que en ese punto es menos inefable que esa alternativa con la que parece formar sistema. Simultáneamente, la mutilación de los cuerpos —cuyas consecuencias, si bien no fatales, ya se anticipan en un relato de los inicios, “Sombras sobre vidrio esmerilado”— es una suerte de escenificación de la narración ‘mutilada’ por la descripción, y de la mutilación que sufre el título en el cuerpo textual, donde se fragmenta para dar paso al desarrollo de cada una de esas instancias, que revela una coincidencia que no llega a establecerse como identidad. El Gato Garray —que exhibe vestigios del “fasto pasado”, no sólo como reedición de la “interpósita persona” que mata como ocurre con Garray López como factor infeccioso, sino también en las alpargatas descoloridas— es el personaje que se para frente a la “infinitud de fragmentos imaginarios”, el gran personaje de un relato condenado al fragmento frente a la infinitud del lenguaje.

En el suelo “desfigurado” por huellas se evidencia la huella como no figuración, una huella que resulta de caminar “rebotando” sobre la arena, esa “superficie atormentada por una escritura menos limpia y sutil que la de los pájaros de la playa, un idioma arcaico y desesperado que tartajea el pánico y la confusión”. Pero la marca visual no es el único modo de presentificar lo pasado: también está el recuerdo a través del olor, ya sin la marca irónica de “La mayor” que le corresponde a esa zona proustiana. La huella como mancha se resolverá en la mancha de una huella, en una “fotografía bastante borrosa” que testimonia que “un grupo de guerrilleros había matado al Caballo Leyva esa mañana”. En la “mano que reproduce, invertida, la mis-

ma posición”, se incorporan al relato los “últimos vestigios de desconfianza”. La última marca en la narración es la de la desconfianza, la de un NUNCA que es un lapso “inmedible”, “incalculable”, la de un espacio que es “tan largo como ancho es el tiempo entero”, la del naufragio, la de la gran amenaza —cumplida— la del relato sobre el relato: la de lo imborrable, la de lo inenarrable, la de la NADA universal.

En EE, el tema de la identidad se plantea en términos de ambigüedad. Si lo ambiguo es resultado de una incompletud (“la ambigüedad de sus formas, juveniles, producto de su virilidad incompleta”), podría resolverse en el desdoblamiento, pero el movimiento del relato es el repliegue frente a unos adversarios que son tanto los que sustentan la advertencia como los que ofrecen la “otra” versión. Así, toda polémica, toda guerra se sustenta en el lenguaje, y la otra versión que reside en esa tierra llana misma es la versión de las sombras que, no pudiendo coincidir estrictamente con aquello de lo que son sombras, aparecen (como las “Sombras sobre vidrio esmerilado”) en anamorfosis.

El NADIE del título de NNN se recupera en EE, al referirse que no hay “ni rastro” de hombres. El ojo, liberado de la tarea agotadora de encontrar huellas, se limita a protagonizar un “duelo” establecido entre la mirada fija obsesiva y la ‘mirada’ fija muerta. La falta de toda marca, la “ninguna señal”, son precondiciones para el bautismo y la apropiación. La mala superposición —como la de las mandíbulas del caballo y la de la copulación entre éste y la araña en NNN— define lo cambiante y, en EE, denuncia nuevamente la identidad imposible y se vuelve a condenar a un conocimiento fragmentario —a un verdadero cachetazo a la omnisciencia del realismo—, *en porciones* —del mismo modo que se reparte la comida— y, en consecuencia, parcial.

Pero la “mala superposición” es también la de esas hojas que se enciman en las que puede leerse la “Lección de escritura” que refiere Lévi-Strauss tras su estadía con los nambikwara. Si la “arena floja, en desorden a causa de las huellas deshechas” es el medio en el que ninguna señal puede prosperar y ninguna marca puede establecerse, la marca de la escritura —huella “he-

cha” en tanto que establecida y convencional— intenta compensar esa falencia al superponerse —sin conseguir un encastre perfecto— al rastro deshecho de la experiencia, sólo conservado (persistente) en la memoria como “presencia invisible de lo que es extraño a la experiencia”. Lo que queda en la “negrura húmeda y sin fondo del propio ser” es lo que no podrá pasar a la escritura, no podrá formar rastro ni dar nombre.

La huella es siempre una cicatriz, es decir, una marca pesimista, “un rastro de cuerpos abandonados”. La mirada también es una huella que percibe lo externo que se desvanece porque se sostiene mal, se sostiene sobre la vacilación de los movimientos frustrados. Los cuerpos son los “signos visibles de un mal invisible”: todos ellos un síntoma, todos ellos siniestros, tal como el cuerpo de Garay López en LO. El cuerpo es el lugar de castigo, y así los cuerpos aparecen “estropeados y mostrando el signo inequívoco de los excesos”. El rastro de lo estropeado es la evidencia de un mal, la consecuencia de las tierras holladas por el otro.

En EE, el arte de la representación aparece como búsqueda de identidad. En la comedia, la tensión descripción/narración en que se desarrolla el relato se trasladará a la tensión escenificación/narración: se trata de hablar del pasado “con la tenacidad repetitiva con que se evocan las leyendas”. La exactitud excluida de la historia intenta persistir en los procedimientos, con la “perfección prosódica” y la “percepción aritmética”. La comedia es una manifestación de “la superficie indolora y neutra de la resignación”: re-signarse es volver a ponerse en signo, restituir la paternidad ausente (la misma resignación a la que se sometería Bianco en LO), cambiar de nombre y reducir la historia a la inscripción de lo que se recuerda y de aquello que se quiere contar de todo lo que se recuerda, una memoria que apuesta a “manipular algo más que poses o simulacros”. En un exterior que es simulacro, ninguna inscripción (ninguna impresión) puede ser definitiva, ninguna grieta —falla— puede ser más que pasajera.

Toda esta concepción se alterará significativamente en *Glosa*, donde la mayúscula misma, cada vez que se presenta en el texto, establece la marca del arquetipo, fundando simultánea-

mente —por el relativismo de las operaciones— la diferencia y la igualdad: “otra vez, aunque siga siendo siempre la Misma”, recuperando la escansión del relato “La mayor”, que haría presuponer que el narrador de *Glosa* es Tomatis, lo que aparece negado sobre el final, lo mismo que al nombrárselo en 3ª persona a lo largo del texto. El movimiento de *Glosa* es la apuesta a la “abundancia ordenada a base de objetos idénticos repetidos muchas veces”, en cuya misma reiteración se exhibe la identidad imposible, ya que toda reiteración produce alteraciones al menos temporales y locales. La identidad imposible es, aquí, la “insistencia que traiciona su incertidumbre”.

La huella, marca del pasado, es al mismo tiempo el anticipo de una presencia al vehicular el retorno de ese pasado. Así, los signos “inequívocos y palpables” son las marcas del cuerpo destrozado (*le corps morcelé*) “desmontado, desarmado y separado en piezas sueltas”. La sintaxis irrefutable de la repetición funda cualquier anterioridad como huella, como cita continua, como reunión de repetición y versión que apunta a la dispersión, esa figura que está pautando todo el relato.

La relación de identidad vuelve a ser tan siniestra en el Matemático y su hermano como en Gato y Pichón en la saga de los relatos que los incluye. El Matemático es un militante débil y su hermano es un funcionario adaptado a la certidumbre absoluta —y necesariamente fatal— de un lenguaje de “monosílabos fríos, y espesos de sobreentendidos”. El hermano, perfilado como enemigo, corresponde a la zona de la terminología del texto y se convierte en arquetipo de la burguesía, personaje ideal para desprestigiarla. La burguesía emplea el “mimetismo rastrero que empleaban en copiar a los modelos extranjeros”, contra la operación de escritura de *Glosa*, sostenida en modelos universales y en el modelo nacional que recauda todo: Borges. El verdadero enemigo en *Glosa* es, entonces, y ante todo, un enemigo estético, cuyos delegados son los burgueses que, como (en) el realismo, “no son interesantes”. Saer, que ha observado el facilismo de que el maniqueísmo “dispensa de tener razón”, debe recurrir a la ironía para evitar una confrontación demasiado partidista. Entonces, el Matemático al que lo habían marcado “los mismos

que detestaba” es el personaje capacitado para revelar la marca del realismo como la señal del enemigo, como huella de un enemigo que —estética y políticamente— siempre deja huella, siempre produce una cicatriz que no se puede obviar.

El secuestro del Gato y Elisa por parte del Ejército pone en escena tangencialmente los temas de la *identidad*, el *hecho* y el *momento*, que en NNN aparecen desde el título como negación de lo que se conoce como “pirámide periodística”, añadiéndose a esto que “no se tuvo más noticias de ellos”. En el otro extremo, Tomatis se convierte en el reportero de la “noticia bomba”, de lo superficial, en vez de ser el periodista que encara la denuncia. Los desaparecidos se presentifican en la amenaza de la desintegración sin huella: “no quedaría nada, ningún meollo, ningún signo, ni siquiera algo...”, “ninguno de sus rastros inciertos se imprimía”.

Si las desapariciones hacen mancha, se pueden denunciar también a partir de una mancha, lo mismo que las restantes prácticas encaradas desde el mismo lugar. Así, “la amenaza de una mancha en los pantalones” constituye la delación de una interioridad de un sistema cuyo funcionamiento es modelo de “exactitud” para el sistema represivo a partir del cual surgen las desapariciones. La mancha en los pantalones es huella de la cagada final de aquellos a quienes se pone frente a un paredón para volverlos víctimas de un simulacro de fusilamiento, o de un fusilamiento efectivo. El Matemático —sobre quien Leto parece depositar la conjetura de la primera de esas prácticas— que queda “paralizado por la ineluctabilidad de la mancha” apuntaría a su vez a La Mancha, a *El Quijote* que es un texto “manchado” por la traducción, la mancha de la versión de un presunto cuento árabe.

Contra esas identidades que se disuelven, aparecen las identidades que se apartan en cierto modo de esos peligros al constituirse como “vasto campo enemigo” y al mantenerse “atrincherados” y constituir “una amenaza constante para el resto de la humanidad”: son las identidades que corresponden a los intelectuales, que aparecen definidos en los mismos términos de la vanguardia, pero desde la perspectiva de quienes, al

caracterizarlos de este modo, podrían justificar todas las tentativas tendientes a extirparlos del mundo. Si son vanguardia lo son solo —para quienes intentan adscribirlos a esa férrea descripción— en el sentido combativo, y no en cuanto al propósito que les atribuye Bürger de “unir arte y vida”.

La cuestión de la identidad que en *Glosa* se maneja en un sentido casi puramente denotativo —ya que la denotación es la única forma segura de caracterizar a alguien, extrayendo la pluralidad indefinida que conforma la zona connotativa—, en LO se desarrolla desde la fatal incertidumbre de la estructura sintáctica. Ya desde la primera página la concesiva anticipa lo que se presume que será la máxima concesión que le corresponderá a Bianco —múltiple también él en lo que a la identidad respecta—: la de dar al hijo de otro el nombre de uno. Quien se ha creado su propio nombre está en condiciones de “fabricarle” al niño un nombre diferente al que le correspondería (“*aunque* la inicial, en vez de aclarar un poco el misterio, contradictoria, lo oscurece”). Bianco llevará en todo el texto la marca de la contradicción, la que repercutirá en él de modo de volverse víctima de la marca que nunca podrá aclararse, que nunca podrá establecerse con certeza.

El abceso es la marca más flagrante, la inocultable, al quedar impresa sobre el propio cuerpo. Es una marca que, en su potencialidad de constituir una cicatriz, subraya su carácter imborrable. Para el propio Bianco, el abceso era “el punto en que su cuerpo concentraba los últimos vestigios de las humillaciones pasadas, la expulsión final de esos sedimentos de materia corrupta y engañosa que, igual que un veneno, había estado corriendo por su sangre en los últimos tiempos”. Es por eso que no puede sentirse sino aliviado frente al “desierto estimulante” que se le ofrece en esa llanura carente de marca, un desierto al que él mismo aportará una huella al instalar el alambrado, signo de los límites de la posesión, de lo que se puede marcar en la tierra sin marcar —lo que quedará como duda— a través de la sangre.

Ray López pareciera establecer la lógica de un contrato, es decir, de un condicionamiento doble. Le quita a Bianco la

marca del abceso a cambio de imprimir(le) otra, la del supuesto hijo que quedará en el cuerpo de Gina. La curación, entonces, a su modo, deja cicatriz, y la mancha que desaparecerá del cuerpo de Bianco —triumfo de la materialidad en quien puede identificarse como mancha desde todo punto de vista, inclusive desde sus pelos rojizos— se instala en el cuerpo de la mujer, se sitúa como traición nunca explícita. Bianco permanecerá marcado por la misma indecidibilidad que traía al llegar a la Argentina, por la indecidibilidad que pautará la relación de todo inmigrante con la tierra: “un esbozo de sonrisa amarga, de la que no podía saberse si ya venía inscrita en la forma original de sus labios, o si era una marca, análoga a una cicatriz, que quedaba de los años oscuros”.

Ninguna identidad es segura: LO reafirma en sus rasgos el gesto permanente exhibido por Saer en sus textos, que se manifiesta en el nivel formal en una preocupación permanente por establecer identidad a partir de una cierta “precisión” que estaría dada por la descripción, contra la fluencia en vaivén de la narración que, en ese marco, queda irresuelta. La descripción es, como el texto mismo de esta novela lo declara, “una visión, y tan inasible para la experiencia, que su pasaje definitivo a los manejos caprichosos e inverificables de la memoria, no hará sino disminuir sus pretensiones de realidad”. La descripción apuesta al presente contra un relato fundado en una memoria “caprichosa e inverificable”. Inclusive “lo idéntico a sí mismo en todas sus partes” deviene “parodia” —ejemplificada en la cabalgata en que la nitidez se transforma en apariencia— donde los contornos se vuelven “primero un poco inciertos, después ligeramente más sombríos y de contornos indefinidos, y por último invisibles en la oscuridad”. La alegoría escrita por Garay López evidencia que cualquier identidad no puede ser sino presunta mientras no exista una marca que la corrobore.

Al tiempo que quita la marca del abceso en Bianco, Garay López instala frente al inmigrante no sólo la marca del hijo sino también la de quienes constituyen sus lecturas, sus pre-textos de intelectual: Paracelso, Pitágoras, Coleridge, Baudelaire. La marca literaria no puede ingresar en el entendimiento de Bian-

co, quien “llama literatura a todas las obras impresas en diarios, revistas y libros que tratan del único tema que le parece importante, las relaciones entre el espíritu y la materia”. Una mentalidad tan cerrada no puede leer sino parcialmente, no puede acceder sino a una lectura restringida por sus propias condiciones de posibilidad. Contra el ansia interpretativa que exhibe Bianco —y que lo conduce a esa incertidumbre demoleadora que lo carcome—, Garay López defiende los enunciados —propios de la época, lo que lo configura como personaje adscrito a un verosímil histórico en lo que respecta al debate sobre el arte— del arte por el arte, al afirmar que “el arte no es ni materialista ni espiritualista; únicamente es”.

La identidad improbable se vuelve absolutamente no probatoria por anticipado. La semejanza (de cabellos, de manos, de piel) entre Garay López y Gina desautoriza al hijo mismo como prueba concreta de identidad. Los cuerpos de ambos señalan una complicidad que tiene una *ocasión* que, si no es aprovechada en los actos, sí lo es en la conversación. Si Gina no ha gozado con Garay López en la cama, al menos ha gozado con su discurso, y en eso el médico aventaja a Bianco, que permanece “impaciente por reconocer en sus caras la evidencia de esa revelación”. A medida que avanza el relato, el deseo de Bianco se va fortaleciendo a modo de nueva sospecha: la de que “hubiera podido ser idéntico a Garay López”. Es como si la espera que no puede soportar lo estuviera acercando a la identidad que teme que aparezca en el niño que parirá Gina. Bianco renuncia a un “goce” que entiende como “azar químico y disgregación”, un azar que no lo beneficia, un goce que Gina, paradójicamente, corrobora a modo de pregunta, atribuyendo al lenguaje toda capacidad engañosa: “¿Acaso cuando hacemos las experiencias hay alguna triquiñuela?”. Es la misma estructura sintáctica de la pregunta que permanece desde *Cicatrices* y que permite establecer la identidad sólo en el orden del rumor, es decir, dejarla en la incertidumbre de la palabra que circula y, en consecuencia, no puede quedar fija: “—Usted es Carlos Tomatis, ¿no es cierto?— le dije/Así dicen— dijo él”.

6. LA TRADICIÓN ALTERADA COMO MODELO

Los más grandes escritores son exiliados, aún si jamás salieron de su lugar natal.

Juan José Saer, "Exilio y literatura", en *Una literatura sin atributos*.

Desde *Cicatrices*, la lectura se constituye en los personajes de Saer en un espacio iniciático, una zona que, como ocurrirá con la descripción, sólo puede conocerse a partir de la mirada atenta y detenida. Las lecturas de "iniciación" de Leto son, en esta novela, Mann, Faulkner, Nabokov, Chandler y Fleming, completado este último con un "Superman" que sólo más adelante se evidenciará como tal. Pese a cierta desvalorización sobre algunos de ellos, éstos son los modelos que funcionarán, de uno u otro modo, en este relato. Pero también son los textos cuyo lector no podría ser lector de Saer, justamente por lo que él mismo enuncia: "Yo leo muy rápido y me parece que entiendo bastante bien". Sin embargo, a ese lector Tomatis lo acusa de seguir a los "modernistas". Mientras Leto repite la lectura de *El largo adiós* (lo que ya lo perfila como lector "especial", porque ningún lector medio, atrapado por la intriga, leería dos veces —y hasta tres— una novela policial sabiendo cuál es su final), la madre formula un anuncio que recupera los de los personajes "coherentes" de *El Quijote*: "No leas tanto, que eso va a ponerte mal de la cabeza". En la lectura de la madre, por el contrario, aparece la *mancha* de "la revista de historietas", y acaso por esas lecturas desprestigiadas es que ese rostro "se manchó" ante el hijo, más que por el reclamo que éste le formula respecto de la botella de ginebra de la que se ha apropiado. A diferencia de un padre que no deja marca —y apenas si deja escasos recuerdos—, la madre y la lectura dejan una verdadera cicatriz.

Otra manifestación de la lectura es la de la ironía, mucho más tenue que la verdadera parodia que formula Tomatis de Proust en "La mayor". Así, la lectura de Wilde aparece en *Cicatrices* en forma burlesca en una frase en la que "Ernesto estaba con su dichosa traducción de Wilde". La burla recae sobre *La importancia de llamarse Ernesto*: el llamarse, el nombre, la iden-

tividad, paradójicamente ingresan en el campo de la traducción, al tiempo que otro texto relativo al tema de la identificación, *El retrato de Dorian Gray*, se vincula con lo siniestro ya introducido en el libro desde el epígrafe. En la traducción, que intenta definirse como repetición, es donde se evidencia el hiato de lo irrepetible, mientras se apunta a volver útil lo sospechoso de inutilidad. En la hoja de la traducción “resultaba imposible distinguir las vocales unas de otras”: lo indistinguible no funda identidad; en el traspaso de una lengua a otra, en el que parece perderse el texto, al menos lo coloca fuera de la esfera de lo idéntico, en esa expulsión seductora de la variación no declarada.

Si hay un modelo que efectivamente trastorna a Leto, es el de Philip Marlowe, el único de los personajes que parece apto para vivir en la ciudad. Marlowe es, asimismo, la figura de quien se especializa en descubrir identidades ocultas o sospechosas. El policial es el género de la variación constante, una variación que exige un ritmo vertiginoso, mientras la novela de Saer se resiste no sólo a la narración sino, en ciertos tramos, incluso a la descripción. Así lo manifiesta Leto cuando, frente a lo que le cuesta caracterizar, señala que “era locura”.

Tomatis es quien protagoniza la discusión entre novela y narración. La novela como género y la narración como forma quedarán traspuestas en *Glosa*, donde la disertación y la dialéctica recuperan su lugar y expulsan simultáneamente a la narración y la descripción. *Glosa* sería la narración del error, del constante tropiezo. En *Cicatrices*, la movilidad del peripathos se detiene en ese autómatas que es Nicolás, que se hace cargo de la cita de Valéry: la cita es la vinculación mecánica con los textos, a diferencia de la parodia, de la que se hace cargo Leto retomando la escena proustiana “desaprovechada” en “La mayor”: “me comí todas las masitas, y cuando sumergí la última taza de café la saqué seca a medias, porque la taza estaba vacía”. El modelo productivo es el modelo que funciona en lo improductivo; en la inutilidad que trasunta el personaje de “la tarada”, la anti-práctica que sólo conoce de literatura.

Si para Leto el modelo es el de Marlowe, “un tío mío”, que introduce a la literatura como álbum de familia o, mejor aún,

como novela familiar, en el relato correspondiente a Sergio Escalante el modelo tácitamente está en la analogía entre el juego de punto y banca y el del truco, según lo describe Borges en un poema y en un ensayo de su primera época: “En el punto y banca yo veía otro orden, análogo al de las apariencias de este mundo”. En el juego en que “la repetición —pero sólo en el orden combinatorio— es imposible” se establece otra analogía, esta vez con el lenguaje en que las palabras, como las barajas, “no tienen siempre la misma significación”.

La ironía sobre el realismo en el título “Momentos fundamentales del realismo moderno” —donde el realismo es “una actitud que se caracteriza por tomar en cuenta a la realidad”— combate esa tendencia desde un estilo similar al de Borges, manifestado en ciertas frases como “se resiente” y “una analogía tal vez demasiado fácil”, no menos que en “casi no merecen llamarse así” y “una obra menor —de una lateralidad fundante— que al ensayista puede interesarle apenas”.

El jugador de Dostoievsky es ese modelo imposible de seguir para quien al leerlo descubre que no se habla del juego. Poder leer *El jugador* es empezar a mantenerse fuera, “pero, para el jugador, no se podía estar afuera”. El juego, como realidad, se vuelve superficial en esa realidad, adscribiéndola exclusivamente a la comedia y desterrándola de la tragedia —imposible desde el momento en que, al ausentarse toda identidad, se niega la anagnórisis, el reconocimiento que se sostiene sobre la identidad y la confirma—, que es “puramente imaginaria”.

La oposición al realismo también es central en ELR, donde se establece al precio de la espesura en lo que el propio Saer ha llamado “la selva espesa de lo real” (Saer, 1986). El mundo es siniestro cuando se manifiesta en “manchones oscuros” —similares a los que instala el abuelo de Escalante en la misma casa que le deja como herencia— que pueden ser las letras mismas, y la contemplación surge del terror, surge frente al terror y surge como terror: el terror de que lo contemplado no coincida con lo esperado, el terror de esa ambigüedad en que el limonero real puede ser tanto el que corresponde a la realidad como el que forma parte del patrimonio del rey, el padre por antonomasia.

La figura del padre de Wenceslao es simultáneamente la de un padre literario que se instala en los textos de Saer, incluso a partir de gestos reiterados en los personajes. Advertir que “algo me rozó” y sacar la mano manchada de sangre por la herida producida por ese roce marca el parentesco con el cuento “El sur”, de Borges.

La gran tradición, anónima en su universalidad, que funciona en los textos de Saer, se denuncia en ELR en la “armonía propia” de la costumbre, desprendimiento de esa marca formal que es la rima que parece pautar el relato desde su presencia inicial en el epígrafe. La rima —y, por extensión, lo poético que se apodera de estas narraciones reiterativas en su detención— es la costumbre armónica, lo que se vuelve armónico precisamente en el marco de la costumbre, al tiempo que lo desarmónico, característica de un equilibrio inestable, se hace evidente en un personaje que se mantiene “ladeado”. El relato mismo se mantiene torcido y ladeado como resultado de la inversión funcional entre narración y descripción que lo afecta. El ladeado es el personaje marcado, el que trae “mala suerte”, el que puede ladear inclusive la lectura, trasladando a clave connotativa lo que surge como denotativo: “Si mis hermanas se perdieron, si él me manda, después que yo termine puedo ir a la ciudad y buscarlas”. El relato “ladeado” será el que quede mutilado de acción, con la descripción como señalamiento del lugar del miembro fantasma, con una fragmentariedad y una fragmentación constantes que se aplican como si la escansión poética del relato respondiera a las pautas tácitamente establecidas por la poesía del epígrafe.

La poética del vacío, del vaciamiento, es una poética de lo precario, donde se coloca a la narración en una zona precaria desde la cual resulta amenazada por esa descripción proliferante. Es la poética de lo *descolorido* que insiste “sometiendo a las sombras a una reducción lenta”. Tiempo, espacio y movimiento parecen perder su rango de categorías perceptivas para convertirse en una “ilusión” que involucra a la repetición como ilusión de momentaneidad absoluta. En esa ilusión se imponen el oxímoron y el contraste, a partir de “el ronroneo del recuer-

do y del pensamiento que suenan en el silencio y se hacen oír a través de él". La fluencia de las palabras que repercuten y se esfuman señalan la ilusión del movimiento en que la repercusión se inscribe como reiteración y el esfumado trasunta la frustración básica de la narración y la inexactitud fundante de la descripción.

El espacio privilegiado para mostrar una narración a través de la descripción es la fotografía, en que se está buscando "la actitud adecuada" (Benjamín, 1983). La imagen que se presenta como reencuentro es reproductiva, pero en su límite, que es el límite de lo describible, se introduce en la zona de lo narra-

La identidad imposible está pautando una forma de leer la tradición que pasa por romper con la mimesis en el texto y apartarse de (no identificarse con) los textos miméticos. Se genera un relato que parece crear la peripecia, pero ésta se frustra constantemente, anticipándose su fracaso en la sintaxis de las adversativas y las hipotéticas y en el propio personaje que se encuentra "creando una ligera expectación", la misma que Wenceslao parece abrigar cuando "ha tenido por un momento la esperanza de que Rosa lograría al fin traerla", rebatida en esa misma frase a partir de la adversativa: "*pero* desde el agua ha visto las dos canoas que volvían sin ella".

La inversión de las funciones respectivas de narración y descripción puede provenir también de la repercusión a nivel formal de una tradición antigua recuperada en el texto: la de Layo, nombre con el cual los viejos "sinonimizan" a Wenceslao, quien invierte la tragedia de los Labdácidas al sobrevivir a su hijo, que llevará la marca de ese asesinato destinado al padre. En este padre que representa un desequilibrio respecto de la tradición, necesariamente la novela tiene que quedar desequilibrada en lo que se refiere a su patrón —el narrativo—, inclinándose —ladeándose— hacia lo descriptivo. La evidente Yocasta que no puede elaborar su duelo permanece apartada de un relato que no conserva ningún lugar para una figura cuya excesiva fidelidad la expulsa por ser la única que cumple con el papel que 'le corresponde', el papel de la madre fijada en su hijo. En un texto Saer

(1986) recuerda que “Sófocles nos vuelve un poco más conscientes de nuestra animalidad. El veía el mundo con los ojos de un poeta trágico, a despecho de las reglas sociales que defendía sinceramente y que sin duda había perfectamente interiorizado”. Las tragedias de Sófocles son la recurrencia más adecuada para quien desea, como este narrador tambaleante de los textos de Saer, ver el mundo con los ojos de un poeta.

En NNN, el movimiento del relato responde a los movimientos del juego de pelota en la playa: la narración rebota en su repetición, rebota contra la descripción y contra las zonas del texto en que existe una resistencia a esa especie de eterno retorno, a esas zonas de fluctuación defendidas por un fragmento que puede aparecer y reaparecer alternadamente. A su vez, los bañistas “evolucionan”, adquiriendo el mismo movimiento reservado al coro en la tragedia griega. Como los coreutas, estos bañistas evolucionan sin hacer avanzar la acción, abriendo la zona de lo poético a modo de reflexión comentativa o anticipatoria. Especie de “conversadores” como los de *Glosa*, y especie de “onditas” como las de ELR, los bañistas se resisten a la acción y consecuentemente a la narración pero, al no estar absolutamente convencidos de optar por la renuncia, permanecen en un vaivén —el del ahora— en que la borradura de la sombra trasunta la disolución de la identidad.

La “asimetría propia de los caballos” es el espacio que este texto destina a la recuperación de la característica del relato que coincide con la marca fundante del Ladeado. La tensión identidad/huella puede pensarse en los mismos términos que la tensión narración/descripción: frente a una eventual identidad del relato con la narración, lo único que permanece es la descripción como huella de esa probable identidad. La descripción se perfila como horizonte necesario, dentro del texto, para poner en evidencia a la narración.

En EE, las pautas del relato se enuncian lateralmente —“ladeadamente”— desde el epígrafe de Heródoto: los “andrófagos” y el “desierto total” serán el núcleo desencadenante del festín antropofágico en esas “costas vacías” que encierran un derroche de llanura. Pero las pautas del relato, las pautas de cons-

trucción de la narración, tienen su antecedente en la *Relación de abandonado* del Padre Quesada. Todo relato es una relación, que puede leerse como la relación de interlocución que constituirá lo que el relator recuerda como “nuestros diálogos”. Del mismo modo quedará pautado el relato en *Glosa*: desde la dedicatoria en la que tangencialmente se alude al *Banquete* (“sobremesas de los domingos”) y desde la constitución del diálogo como forma de narrar. Otras zonas de *Glosa* llevarán la marca de las “tres ciencias verdaderas” —Gramática, Homeopatía y Administración— que irán introduciendo la multiplicidad de dimensiones que conlleva el texto.

El epígrafe registra varios niveles de repercusión sobre el texto. En el primero, presenta a la poesía de la que todo el libro estaría actuando como glosa: la conversación distrae de la muerte —es la enseñanza de *Las Mil y Una Noches*—, pero convoca asimismo a la muerte, a los muertos (a *Los muertos joyceanos*, aquellos recuperados en una memoria nostálgica), a quienes estuvieron presentes en la oportunidad referida pero que fueron exterminados por la brutalidad de una situación política de la que sólo lateralmente se hacen cargo los que, habiéndose ausentado de ese encuentro de intelectuales, permanecen en los límites de la vida. En otro nivel, el hecho de no verse en el otro es una condena ineludible a sufrir ese mismo destino, pero desconociéndolo. Contra la conciencia de quienes han desaparecido, de quienes han sido asesinados, está la inconsciencia de quienes se reducen a relatarse por versiones —es decir, diversificadamente— aquella gran oportunidad, aquella gran ocasión a la que, como en LO, no puede acceder nadie que no figure entre sus protagonistas: ni el que no ha sido invitado ni el que estaba en Francfort. Y finalmente la gramática, la homeopatía y la administración vuelven a confluír, ya que la poesía es simultáneamente una combinatoria de versos (una sintaxis poética), señala a la fiebre (combatible con la homeopatía) y constituye una mostración de lo administrativo (de la rima y la métrica, al tiempo que una administración —errónea— del tiempo que lleva a la muerte). La administración se instalará en el texto como dosificación (compartiendo en este aspecto características de la home-

opatía) y ordenamiento, en una sucesión entre “Las primeras siete cuadras”/“Las siete cuadras siguientes”/ “Las últimas siete cuadras”, sucesión que llevan la rima, la métrica y la acentuación poéticas: tres octosílabos con acentos 3-5-7 en los versos impares marcados por la rima consonante y 2-4-7 en el verso libre central de ese terceto.

La imbricación de lo poético y lo narrativo ocupa otros espacios, y así la aliteración se sitúa a partir de aquellos prefijos o sílabas que semánticamente establecen una reiteración, sobreañadiendo al campo de las significaciones el campo fónico y exasperando así la reiteración: “repetirle a Botón la *ristra* de ciudades que *traen* en su *reverso* las imágenes supuestamente empíricas que desde su paso por ellas acompañan los nombres”.

Como en el modelo de *El Banquete*, la atención se centra en quien “no decía nada” —en Sócrates—, es decir, en aquellos obligatoriamente silenciosos por su actual ausencia. Si Sócrates no habla en cierto modo porque en su alejamiento del mundo accede a la verdad, acaso la misma verdad pueda atribuírseles a quienes han sido exterminados. Al eternamente silencioso se lo caracteriza, paradójicamente, con un lenguaje de exceso, un lenguaje cuasi poético que introduce la aliteración en lo que se configura como proposición que “le parece pertinente y pretende percibir la perspectiva que presupone”. Del mismo modo que la aliteración que incluye la dimensión de lo —técnicamente— poético en el relato, la comparación descabellada destruye a la analogía como procedimiento, operando del mismo modo que la relación sexual caballo/araña en NNN, que repone la tesis borgueana negatoria de lo mimético: “los espejos y la cópula son abominables porque reproducen el mundo”.

Un modelo mucho más escondido y simultáneamente mucho más burlado es el de la novela de aventuras clásica, la novela de peripecia con triunfo del héroe, de aquel que funda su identidad justamente al enfrentar con éxito la peripecia. Este modelo es el que funciona en la introducción de los mosquitos como pretextos, como pre-textos también, en que la ironía sobre el nombre y el tema de la aventura recae en *Los Tres Mosqueteros*. Del mismo modo, pero en un nivel mucho más tenue, el te-

ma principal de *El Banquete* aparecerá como interdicto en *Glosa*: “el sexo no es una determinación principal”. La ruptura con el psicoanálisis no es tan tajante, ya que Leto identifica al sexo con el interdicto, aquello de lo que “no largan prenda”, a diferencia de ese motivo central de relatos que es el amor en *El Banquete*, un banquete que en *Glosa* parece contar con un mozo: no el que trae la comida, precisamente, pero sí “un servidor”, el que se identifica con “el que suscribe”.

“Sin la fuerza de la experiencia o del recuerdo” carece de sentido “almorzar todos juntos”, no tiene sentido el banquete. Para sustituir esa carencia surge el régimen de lo simbólico en el diálogo como ocasión de tener “recuerdos de experiencias que nunca había realizado”, recuerdos que vuelven a traer aquello que Borges enuncia, al principio del *Evaristo Carriego*, como “paradoja evidente”. Por otra parte, el régimen de la confusión es beneficioso para quienes no asistieron al banquete (“la confusión de Pichón suprimía la desventaja posible de los ausentes”). Contra la permanencia irrenunciable de Borges se erige lo fácilmente olvidable de la literatura argentina: “las Rimas de Mitre o alguna novela de Cambaceres”.

En LO, la marca del modelo es inaugural en el texto: “Llámemoslo nomás Bianco”. Con la referencia a Melville ya se anticipa la “novela de aventuras” que virará radicalmente hacia la zona de la reflexión filosófica, que en LO se degradará desde la “escaramuza de los positivistas”: se degrada la filosofía desde la perspectiva institucional, instalándose plenamente la conjetura. La filosofía se reduce —como algún capítulo freudiano de *Más allá del principio del placer*— a pura especulación, en un texto donde la especulación es lo único que aparece frente a la imposible seguridad. En el marco de esta novela, la aventura es una frustración y la filosofía una desilusión; son antifuncionales para un relato que se vuelve a su vez antifuncional en la obturación de todo “desarrollo”. La ocasión se revela como pérdida, como despojamiento, cuya dimensión más pesimista persiste en el Calabrés, “sin haber comprendido la profecía, sin saber por lo tanto, como antes de entrar, qué decisión tomar, y sin los billetes y sin los caramelos”.

Garay López encuentra en Bianco “indeterminaciones de varios órdenes, natales, raciales, lingüísticas”, que repercutirán sobre Bianco en forma de castigo, de inaccesibilidad. Contra la omnisciencia positivista, Bianco será víctima de la incertidumbre. Materia y espíritu polemizan en su indecidibilidad y la primera pugna por imponerse en su proliferación, lo mismo que Bianco trata de imponerse en su multiplicidad nominal, en su “resistencia a dejarse penetrar por uno solo” de los nombres que conforman su espectro de elecciones onomásticas (“Olviden el prestigio de la materia, decía, y su resistencia obstinada va a evaporarse cuando la sometan al fuego incesante del espíritu de cuya fuerza yo soy la prueba viviente”).

Frente a Bianco, Gina siempre permanece en la zona de lo impreciso, en una verdadera línea de sombra o en el propio corazón de las tinieblas, para recurrir a metáforas de Conrad que evidentemente se vuelven productivas en los textos de Saer. Ante lo impreciso, la respuesta de Bianco es la simulación —la misma que figura como actitud constante de la madre de Leto, tanto en *Cicatrices* como en *Glosa*—, cuando simula no percibirlo (a Garay López) y “simula no haber escuchado tampoco la pregunta de Gina” para invitar a cenar al visitante. La ficción de la simulación es el único modo en que la realidad no puede avasallar a Bianco.

7. LA CONTINUIDAD DE UNA TRAVESÍA FRAGMENTARIA

No entiendo, termina Lescano, cómo se puede ser fiel a una región si no hay regiones.

No comparto, dice Garay.

Juan José Saer, “Discusión sobre el término zona”, en *Juan José Saer...*

NNN es acaso el texto en que la cuestión de la zona se vuelve más evidente al tornarse más explícita. Es la novela que se refiere a “la otra zona” como lugar donde se producen discursos que a su vez penetran “en la zona”. De la zona de lo diferente proceden una carta y un libro, dos escrituras cuyas repercu-

siones se hacen sentir en el texto mismo. Ninguna escritura puede quedar ajena a otra que se le ponga en contacto directo o indirectamente, porque la escritura se presta al “contagio”. Pichón es el “falsamente acriollado”, el que sostiene la palabra “fuera de lugar” en su doble acepción de utópica y aberrante. Lo “falsamente acriollado” se descubre en el lenguaje porque el lenguaje es el vehículo de la identidad. El que está “fuera de lugar” es el que ha partido y a su vez el que queda partido, escindido entre las dos zonas, sin terminar de adaptarse a una y sin lograr renunciar a la otra; y también el protagonista de una partida que converge en potenciales líneas narrativas, ninguna de las cuales es explotada al optar por la descripción.

El balde de agua convoca a la contemplación por parte del Ladeado: la sombra torcida corrobora la identidad del personaje y todos los personajes se van identificando en tanto sombras. La sombra es la culminación de un proceso de desintegración de los personajes, el mismo que sufre la isla “medio comida” y el relato constantemente fragmentado: el fragmento desde el que se constituye todo el libro lo deja dividido —partido— en dos zonas.

En EE se vuelve explícito que toda travésia —es decir, todo cruce de zonas— es un delirio: atravesar algo lleva a abismarse en un espacio diferente, a pasar “de lo uniforme a la multiplicidad del acaecer”; frente a lo múltiple, la memoria se constituye en aquello que guarda las huellas de la multiplicidad, y es tan indecible como la percepción.

“Si esa tierra quería estar en proporción con sus ríos, no le quedaba otro remedio que ser infinita”, observa el narrador/protagonista. La infinitud de la zona condiciona la infinitud del relato: no es posible poner término a un relato que se propone contar la nada al proponerse contar esa tierra desértica, esa inmensa llanura. En esa tierra, todo río es rector, y el río principal es “padre de ríos”, justamente la figura complementaria del “hijastro” que es el entenado, especie de hijo adoptivo de la zona. Los ríos son, a su vez, una forma de señalar el tiempo, tal como ha quedado evidenciado desde las reflexiones de Heráclito —el mismo filósofo citado en el epígrafe— ejemplificando la fluencia y la fluidez.

En *Glosa*, Botón es el personaje que permite introducir la ironía sobre la división entre zonas del lenguaje: la de la denotación y la de la connotación, a caballo entre dos zonas, la del nombre común y la del nombre propio que coinciden para borrar su identidad. Si hay una dialéctica funcionando en *Glosa*, ésta aspira a poner en ridículo los términos contrapuestos y, a través de ellos la relación misma de contraposición. La lección de *Glosa* parece ser la de abandonar lo dual en la apuesta a lo plural, recuperando esa dualidad que en EE era criticada desde una perspectiva cuasi antropológica, y reiterando esa postulación en la forma irónica de la palabra “radiotelefónico”, en que el vocablo en cuyos semantemas no figura el icónico lleva pegada en su reverso una imagen.

La simultaneidad es el punto en común de los ausentes al banquete. La simultaneidad les permite estar ocupados en “otra cosa”, permanecer ocupando otra zona en el mismo momento de la comida. Desde otra zona a su vez, en otro contexto, se puede replicar a la sociedad de consumo: “Verdad corporal contra mentira social, esperanza de goce contra decepción generalizada”. La réplica se presenta en su dimensión de respuesta contundente antes que de copia, tratando de destituir por delegación al arte pop que cifraba el consumismo, destruyendo las latas “idénticas” y el juego de muñecas rusas establecido con las cajas de Quaker Oats, degradación hiperbolizada del arquetipo que, en este caso, se va reflejando a escala cada vez más pequeña.

En “Las siete cuadras siguientes” hay una recapitulación inicial de los datos “objetivos” de la situación peripatética: el gesto de levantar la pierna con que se cierra “Las primeras siete cuadras” se continúa al ingresar en la octava. La división de la zona recurre a un número “con linaje”, a un presunto número “mágico”, y parece estar determinado en cierto modo por la especialidad del Matemático, no menos que la poesía que tiene rima y métrica.

Discurso/decurso/transcurso/curso forman la alternancia y simultaneidad entre cursar (andar, caminar) y discursar. Tanto en el camino como en la conversación, “ahora retroceder es imposible”: la memoria queda obturada frente a la urgencia de la

experiencia presente. A diferencia del “mito borgeano” de la fundación porteña, siempre hay vereda de enfrente. El cruce de textualidades —coincidente con el cruce de calles— altera la identidad y obstaculiza el avance de la narración.

En LO, la llanura es “la verdadera trampa en la que ha caído” y el personaje de Bianco está “incrustado en la llanura”, como si esa lisura formara una costra a su alrededor, como si él se hubiera convertido en una cicatriz puesta en esa zona, en ese lugar. Del mismo modo dividirá su dormitorio —arrepintiéndose “un poco de haber sido tan benévolo con Garay López en el dormitorio”, pero ¿no habrá sido Gina la verdaderamente benévola con el médico en ese recinto?— y, en consecuencia, hallará una partición similar en su propio cuerpo, en que “la parte izquierda de su cuerpo abriga todos sus componentes espirituales y filosóficos, en tanto que la mitad derecha es la sede de sus elementos pragmáticos”. Bianco, parado sobre “ese punto estéril de la tierra, pelado por el ir y venir de sus cuerpos oscuros y abandonados”, es el que corrobora la llanura estéril mientras Garay López comprueba la fertilidad sobre Gina, sobre esa extensión territorial que justamente renuncia a las formas llanas para adquirir de modo cada vez más exasperante y evidente las curvas de abundancia.

La zona, entonces, es un espacio destinado al cruce, un espacio que se puede atravesar y que parece efectivamente atravesado, ya sea al llegar a la “otra” zona —como hará Pichón Garay— o al dejar inscrita la travesía en la zona “adquirida”, como en el caso de Garay López.

8. EL “TESTIGO” DE UN BANQUETE

Ya ni parecía una máscara; ni parecía nada.

Juan José Saer, Cicatrices.

La comida —y en especial lo que se llama “reunión de amigos” (Gramuglio, 1986), mediada por el banquete— señala un espacio a partir del cual se produce escritura. Así se recupera el

modelo platónico de *El Banquete*, cuya expresión máxima tendrá lugar en *Glosa*. Pero hay otro banquete en las novelas de Saer que no responde precisamente a ese canon occidental, sino que recurre a la observación de las prácticas de un “otro” cultural con el cual se debe convivir y en el cual se debe encontrar la otra parte —la otra zona— de la propia identidad.

Así ocurre en EE, si bien con un antecedente —no antropofágico— en NNN, donde las “barrancas comidas por el agua” desaparecerán: toda comida funda una desaparición, deja la marca de una ausencia a modo de carencia. En ELR, esa ausencia es la de la mujer de Wenceslao motivada además por la ausencia —fatal— del hijo. En NNN, la comida —a través de la carne fibrosa— exhibe la ausencia de esos caballos que han sido asesinados. En EE, la comida es producto de la ausencia/presencia de los compañeros/de viaje: ausencia como compañeros, presencia como menú de ese almuerzo totémico. En *Glosa*, la gran comida, el gran banquete —*El Banquete*— es la ocasión propicia para la mención de los desaparecidos y de los perseguidos políticos. En LO, la comida se funda frente a la ausencia de Garay López, a quien Bianco evita invitar a comer, limitándose a convidarle un trago.

La tensión gusto/repulsión, deleite/confusión distingue a los partícipes del banquete de quienes, habiendo cumplido con las tareas de ejecución y descuartizamiento —en EE— se mantienen apartados del goce de la muchedumbre. El narrador, por su parte, denuncia en su exterior (gesto) su propia interioridad (pesadilla). El cuerpo *grita* en los gestos, y toda la gestualidad del banquete antropofágico grita el goce de los comensales mientras se limita a observar el apartamiento de los ejecutores, quienes optan por la carne blanca. Los ejecutores, no obstante, en ese nuevo ordenamiento, pertenecen al orden de lo negativo (ya desde lo descolorido del blanco de esa carne), en tanto la tribu se presenta en el momento del banquete como pura exteriorización: los *indiferentes*, *imperturbables*, *inexistentes* chocan contra los que encarnan la *excitación*, la *extensión*, la *emoción desmesurada*.

El mismo “Def-gui” es una suma de disparidades y contra-

experiencia presente. A diferencia del “mito borgeano” de la fundación porteña, siempre hay vereda de enfrente. El cruce de textualidades —coincidente con el cruce de calles— altera la identidad y obstaculiza el avance de la narración.

En LO, la llanura es “la verdadera trampa en la que ha caído” y el personaje de Bianco está “incrustado en la llanura”, como si esa lisura formara una costra a su alrededor, como si él se hubiera convertido en una cicatriz puesta en esa zona, en ese lugar. Del mismo modo dividirá su dormitorio —arrepintiéndose “un poco de haber sido tan benévolo con Garay López en el dormitorio”, pero ¿no habrá sido Gina la verdaderamente benévola con el médico en ese recinto?— y, en consecuencia, hallará una partición similar en su propio cuerpo, en que “la parte izquierda de su cuerpo abriga todos sus componentes espirituales y filosóficos, en tanto que la mitad derecha es la sede de sus elementos pragmáticos”. Bianco, parado sobre “ese punto estéril de la tierra, pelado por el ir y venir de sus cuerpos oscuros y abandonados”, es el que corrobora la llanura estéril mientras Garay López comprueba la fertilidad sobre Gina, sobre esa extensión territorial que justamente renuncia a las formas llanas para adquirir de modo cada vez más exasperante y evidente las curvas de abundancia.

La zona, entonces, es un espacio destinado al cruce de espacios que se puede atravesar y que parece efectivamente atravesado, ya sea al llegar a la “otra” zona —como hará Picard y Garay— o al dejar inscripta la travesía en la zona “adquirida”, como en el caso de Garay López.

8. EL “TESTIGO” DE UN BANQUETE

nada.

*Ya ni parecía una máscara; no parecía
Juan José Saer, Cicatrices.*

de ami-
ñala un
opera el

La comida —y en especial lo que se llama “reunión de amigos” (Gramuglio, 1986), mediada por el banquete— se desarrolla en un espacio a partir del cual se produce escritura. Así se re-

modelo platónico de *El Banquete*, cuya expresión máxima tendrá lugar en *Glosa*. Pero hay otro banquete en las novelas de Saer que no responde precisamente a ese canon occidental, sino que recurre a la observación de las prácticas de un “otro” cultural con el cual se debe convivir y en el cual se debe encontrar la otra parte —la otra zona— de la propia identidad.

Así ocurre en EE, si bien con un antecedente —no antropofágico— en NNN, donde las “barrancas comidas por el agua” desaparecerán: toda comida funda una desaparición, deja la marca de una ausencia a modo de carencia. En ELR, esa ausencia es la de la mujer de Wenceslao motivada además por la ausencia —fatal— del hijo. En NNN, la comida —a través de la carne fibrosa— exhibe la ausencia de esos caballos que han sido asesinados. En EE, la comida es producto de la ausencia/presencia de los compañeros/de viaje: ausencia como compañeros, presencia como menú de ese almuerzo totémico. En *Glosa*, la gran comida, el gran banquete —*El Banquete*— es la ocasión propicia para la mención de los desaparecidos y de los perseguidos políticos. En LO, la comida se funda frente a la ausencia de Garay López, a quien Bianco evita invitar a comer, limitándose a convidarle un trago.

La tensión gusto/repulsión, deleite/confusión distingue a los partícipes del banquete de quienes, habiendo cumplido con las tareas de ejecución y descuartizamiento —en EE— se mantienen apartados del goce de la muchedumbre. El narrador, por su parte, denuncia en su exterior (gesto) su propia interioridad (pesadilla). El cuerpo *grita* en los gestos, y toda la gestualidad del banquete antropofágico grita el goce de los comensales mientras se limita a observar el apartamiento de los ejecutores, quienes optan por la carne blanca. Los ejecutores, no obstante, en ese nuevo ordenamiento, pertenecen al orden de lo negativo (ya desde lo descolorido del blanco de esa carne), en tanto la tribu se presenta en el momento del banquete como pura exteriorización: los *indiferentes*, *imperturbables*, *inexistentes* chocan contra los que encarnan la excitación, la extensión, la emoción *desmesurada*.

El mismo “Def-gui” es una suma de disparidades y contra-

dicciones en sus múltiples significados: ausente o dormido, indiscreto, loro, *signo* (en la concepción peirceana, como representación de lo ausente), reflejo, duración, actor (simultáneamente *intérprete* e *hipócrita*, según la etimología griega), adelantado, orador. En esta solidaridad entre significados y personajes a quienes son atribuidos, surge la noción del testigo y más precisamente la del testigo único, aquel que está condenado a la repetición. El testigo único, único narrador apto, se enfrenta a la imposibilidad de la narración.

Washington, en *Glosa*, como Bianco en LO, es un personaje oxímoron, no tanto en su constitución efectiva como en los actos que realiza. Es quien detrás de la “ironía superficial” mantiene la “gravedad que transparentan siempre las palabras” que pronuncia y que provocan comentarios sobre “resabios postmodernistas”: hay allí una ubicación histórica, histriónica e irónica. Cuando se trata de “digerir burguesamente”, el banquete se convierte en indigestión: el intelectual no debe acercarse a las costumbres burguesas, no debe familiarizarse con ellas, sino que debe expulsarlas de su campo intelectual.

Repetir el momento de concurrencia múltiple en *Glosa* implica, en su reverso, repetir los destinos (políticos, marcados por la política) de esos personajes. El diálogo que trata de recuperar esa situación se apoya en “ciertas informaciones fragmentarias que no le disgustaría ampliar a causa justamente de la poca fe que le merece el estado de los presentes”: no se puede confiar en los borrachos porque desvarían, se desvían en las variaciones y crean las versiones. La borrachera es fuente de diversión y de diversidad, y ésta es una de las marcas que procede de *El Banquete*. ¿A qué se puede acceder de una situación si se la conoce exclusivamente a través de una cadena de versiones?

El lenguaje, entonces, es fuente de confusión. Mientras se come —durante el banquete— se mantiene la boca ocupada con otra actividad, lo que no permite el habla.

Sólo después, en el recuerdo diferido de la situación, y sólo a partir de aquellos que no se han llenado la boca hasta ese momento, se puede crear la conversación. Hablar de la comida es comer por delegación, fagocitar ese encuentro “de amigos”; inge-

rir a los intelectuales que, en *Glosa* más que en cualquier otra novela, se dedican a comer, a su vez. Aunque sólo sean textos: "Sopábamos la galletita..."

MARCELA CROCE

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Bibliografía

1. LIBROS DE JUAN JOSÉ SAER

1969. *Cicatrices*. Buenos Aires, Sudamericana.
1974. *El limonero real*. Buenos Aires, CEAL, 1980.
1984. *La mayor*. Buenos Aires, CEAL.
1980. *Nadie nada nunca*. México, Siglo XXI.
1983. *El entonado*. Buenos Aires, Folios.
1986. *Glosa*. Barcelona, Planeta.
1987. *La ocasión*. Madrid, Alianza.

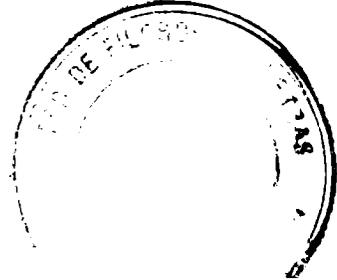
2. SOBRE JUAN JOSÉ SAER

- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA. 1986. "El lugar de Saer", en *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, CELTIA.
MONTALDO, GRACIELA. 1987. *El limonero real*. Buenos Aires, Hachette.
PLATÓN. 1985. *El Banquete*. Buenos Aires, Aguilar (Traducción de Luis Gil).
SAER, JUAN JOSÉ. 1986. *Una literatura sin atributos*. Rosario, Cuadernos de Extensión Universitaria N° 7, Universidad Nacional del Litoral.
SÓFOCLES. 1983. *Tragedias*. México, Porrúa.

3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- BARTHES, ROLAND. 1987. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI.
———. 1980. *El placer del texto*. México, Siglo XXI.
BORGES, JORGE LUIS. 1973. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé.
FREUD, SIGMUND. 1980. *Lo siniestro*. España, Amorrortu.
———. 1980. *Más allá del principio del placer*. España, Amorrortu.

- LACAN, JACQUES. 1976. *Seminario 7: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.
- . 1976. *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.
- ROSA, NICOLÁS. 1987. *Los fulgores del simulacro*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral.



PARA ESCRIBIR UNA NOVELA FAMILIAR SOBRE "LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH" DE MANUEL PUIG

El "nenito" de quien hablan voces femeninas y frustradas en 1933, Toto, el que monologa y construye sus ficciones en las siestas de la infancia y calla en la pubertad (aunque otras voces hablan de él durante toda la novela), reaparece como sujeto de enunciación empírico en 1947 con un relato ficcional: una "composición *literaria*" montada desde "la película que más le gustó".

La traición de Rita Hayworth es, en consecuencia, la historia de un camino: el camino de la creación artística: la historia del acceso a la literatura.

Por eso, el momento en que la novela presenta la escritura dentro de la escritura, el primer discurso *literario*, ficcional,¹ debe ser punto máximo y clave de ese recorrido (entre iniciático y teleológico) de la salvación. En efecto, escribir "para salvarse", razón primera, tópico eterno, es también *última ratio* de *LTRH*.

A partir de ese espacio de ficción interna a la ficción, de ese subsistema modelizador secundario que es la novela,² nos proponemos rehacer todo el texto,³ mostrar cómo su material es el

¹ Estamos hablando, obviamente, de un segundo grado de ficción respecto de la ficción que es la novela.

² Si las lenguas modelizan el mundo, lo organizan, lo estructuran, lo ideologizan, la literatura -hecha con el material de la lengua—, sistema modelizador secundario, instaura un mundo *ficcional, posible*, que es un conjunto de valores ideológicos. Cfr. Lotman, 1978; también Muschietti, en prensa.

³ Puig, 1968. Todos los subrayados son nuestros. Tomamos sobre todo el capítulo XIII, "Concurso anual de composiciones literarias tema libre: 'La película que más me gustó'. Por José L. Casals, 2º año nacional, div. B".

discurso total de la novela, cómo lo relee y reelabora hasta dialogar con él.

LA PELÍCULA QUE MÁS ME GUSTÓ

Composición *literaria*. El título categoriza su género discursivo. Esta marca equivale a una consagración: verdadero punto de llegada que signa —connota— el triunfo. Porque es el único discurso escrito representado que integra un circuito comunicativo con un destinatario imaginado como *otro*, como subjetividad diferenciada del destinador. Los otros actos de escritura (el diario de Esther, el cuaderno de pensamiento de Herminia, la carta de Berto) no piensan un receptor.⁴

Discurso literario con título: “La película que más me gustó”. Me representa a su autor empírico. El título plantea: el referente es “real”; una película observada, *gustada* por un sujeto de enunciación que se asume explícitamente como narrador. *Me* señala, declara, dos cosas paradójicas: mi texto literario tiene como referente un *hecho* de mi vida que es también mi gusto, mi placer; mi texto literario nace de otro texto, de otra ficción, el cine.

Literatura y cine. Literatura con cine. Literatura *de* cine. Intersección que la novela representa en todos los planos: en el del discurso (cruce entre un sintagma cuyo sujeto es una actriz *de cine* y su jerarquía de título *de novela*), en el personaje de Mita (que tenía “la locura del cine”, quería estudiar letras, leía novelas), en el origen de *LTRH* declarado por Puig,⁵ en las numerosas veces en que el texto toma como material un discurso cinematográfico y dialoga con él (Ginger bailando con Fred, Luisa Rainer y el mandaderito).

⁴ Berto rompe la carta que leemos: es un texto destinado a la muerte que la novela recupera, un discurso enmudecido salvado por el texto. El anónimo tiene un destinatario efectivo pero, como es obvio en todo anónimo, su destinador no asume su acto como tal.

⁵ Empecé un cuarto guión donde resolví hablar de gente que conocía. De mi pueblo. El guión se convirtió en novela: *La traición de Rita Hayworth*.” Citado por Piglia, 1972.

Aquí leyó Ricardo Piglia un intento de evasión: "Toto busca recuperar ilusoriamente la ilusión del cine"; intento inútil, ya que el cine "termina reflejando todas las obsesiones, todas las felicidades que el desencuentro entre el cine y la realidad han producido en el narrador". Toto, lee Piglia, quiere "cobijarse" en el mundo mágico del cine". Aunque no se centra en este problema, Jorge Panesi parece compartir esta opinión: "el cine en *LTRH* es un reflejo, un brillo que oculta".

No es así. Los films no funcionan aquí como evasión frustrada: son signos engendradores de interpretantes⁶ con los cuales Toto lee-dice-escrbe lo que no lee-dice-escrbe en su realidad inmediata. Exactamente lo contrario de una evasión: la intención no es "cobijarse" sino encontrar aquello que —de no ser mediatizado por la ficción— se viviría como siniestro. La ficción no lo niega, permite el diálogo.

LAS EMBOSCADAS DE LA MEMORIA

"Aquella calurosa noche de verano, en Viena"... Así se inaugura el acto de narrar. La palabra *Viena* trae reminiscencias de otra voz, la de Mita, que —añorando un espacio ausente, La Plata, con sus naranjos florecidos—⁷ dice: "dan ganas de cerrar los ojos y abrirlos y estar recorriendo un bosque, en una carroza, los bosques de Viena" (137-138).

La Plata ha sido convocada por metonímica oposición con el polvo de Vallejos, pueblo estéril donde la literatura se olvida y las plantas no crecen.⁸ Desde La Plata se añora otro espacio desconocido, o conocido únicamente a través de ficciones, lo suficientemente lejano e inalcanzable como para poder pensarlo,

⁶ Ese aspecto futuro, latente en todo signo, su capacidad de engendrar "otro igual a él pero más desarrollado", ese signo virtual y en constante nacimiento contenido en el signo es (tal vez) lo que Peirce (1976) llama *interpretante*.

⁷ La naranja, en la novela, es la fruta de Mita. No sólo porque caracteriza su espacio perdido e idealizado (la Universidad de La Plata) sino porque es el bien que Teté le pide y ella otorga maternalmente para aliviar la angustia y es además la fruta que Toto *chupa* cuando escribe una carta a su madre (203).

⁸ Vallejos, lugar de la esterilidad: 1919, 137, etcétera.

discurso total de la novela, cómo lo relee y reelabora hasta dialogar con él.

LA PELÍCULA QUE MÁS ME GUSTÓ

Composición *literaria*. El título categoriza su género discursivo. Esta marca equivale a una consagración: verdadero punto de llegada que signa —connota— el triunfo. Porque es el único discurso escrito representado que integra un circuito comunicativo con un destinatario imaginado como *otro*, como subjetividad diferenciada del destinador. Los otros actos de escritura (el diario de Esther, el cuaderno de pensamiento de Herminia, la carta de Berto) no piensan un receptor.⁴

Discurso literario con título: “La película que más me gustó”. Me representa a su autor empírico. El título plantea: el referente es “real”; una película observada, *gustada* por un sujeto de enunciación que se asume explícitamente como narrador. *Me* señala, declara, dos cosas paradójicas: mi texto literario tiene como referente un *hecho* de mi vida que es también mi gusto, mi placer; mi texto literario nace de otro texto, de otra ficción, el cine.

Literatura y cine. Literatura con cine. Literatura *de* cine. Intersección que la novela representa en todos los planos: en el del discurso (cruce entre un sintagma cuyo sujeto es una actriz *de cine* y su jerarquía de título *de novela*), en el personaje de Mita (que tenía “la locura del cine”, quería estudiar letras, leía novelas), en el origen de *LTRH* declarado por Puig,⁵ en las numerosas veces en que el texto toma como material un discurso cinematográfico y dialoga con él (Ginger bailando con Fred, Luisa Rainer y el mandaderito).

⁴ Berto rompe la carta que leemos: es un texto destinado a la muerte que la novela recupera, un discurso enmudecido salvado por el texto. El anónimo tiene un destinatario efectivo pero, como es obvio en todo anónimo, su destinador no asume su acto como tal.

⁵ Empecé un cuarto guión donde resolví hablar de gente que conocía. De mi pueblo. El guión se convirtió en novela: *La traición de Rita Hayworth*.” Citado por Piglia, 1972.

Aquí leyó Ricardo Piglia un intento de evasión: “Toto busca recuperar ilusoriamente la ilusión del cine”; intento inútil, ya que el cine “termina reflejando todas las obsesiones, todas las felicidades que el desencuentro entre el cine y la realidad han producido en el narrador”. Toto, lee Piglia, quiere “cobijarse” en el mundo mágico del cine”. Aunque no se centra en este problema, Jorge Panesi parece compartir esta opinión: “el cine en *LTRH* es un reflejo, un brillo que oculta”.

No es así. Los films no funcionan aquí como evasión frustrada: son signos engendradores de interpretantes⁶ con los cuales Toto lee-dice-escibe lo que no lee-dice-escibe en su realidad inmediata. Exactamente lo contrario de una evasión: la intención no es “cobijarse” sino encontrar aquello que —de no ser mediatizado por la ficción— se viviría como siniestro. La ficción no lo niega, permite el diálogo.

LAS EMBOSCADAS DE LA MEMORIA

“Aquella calurosa noche de verano, en Viena”... Así se inaugura el acto de narrar. La palabra *Viena* trae reminiscencias de otra voz, la de Mita, que —añorando un espacio ausente, La Plata, con sus naranjos florecidos—⁷ dice: “dan ganas de cerrar los ojos y abrirlos y estar recorriendo un bosque, en una carroza, los bosques de Viena” (137-138).

La Plata ha sido convocada por metonímica oposición con el polvo de Vallejos, pueblo estéril donde la literatura se olvida y las plantas no crecen.⁸ Desde La Plata se añora otro espacio desconocido, o conocido únicamente a través de ficciones, lo suficientemente lejano e inalcanzable como para poder pensarlo,

⁶ Ese aspecto futuro-latente en todo signo, su capacidad de engendrar “otro igual a él pero más desarrollado”, ese signo virtual y en constante nacimiento contenido en el signo es (tal vez) lo que Peirce (1976) llama *interpretante*.

⁷ La naranja, en la novela, es la fruta de Mita. No sólo porque caracteriza su espacio perdido e idealizado (la Universidad de La Plata) sino porque es el bien que Teté le pide y ella otorga maternalmente para aliviar la angustia y es además la fruta que Toto *chupa* cuando escribe una carta a su madre (203).

⁸ Vallejos, lugar de la esterilidad: 1919, 137, etcétera.

crearlo, sin la molesta amenaza de la decepción: “¿cómo serán los árboles de los famosos bosques de Viena?” Este escenario, pensado por la madre en un acto de evasión, será transformado por el hijo, a través de la literatura, en un lugar de encuentro y creación.

Mita ya construyó con su discurso silencioso los bosques de Viena:

[...] empiezan a *despertarse* los *pájaros* de la mañana y se levanta el *sol* tras de la enramada que deja pasar pocos *rayos*, por tantos árboles que no dejan paso hasta que una brisa los mueve y tapan de aquí pero destapan de allá y van entrando los *rayos* de *luz* amarilla *clara* casi *blanca* por entre las ramas de hojas verde *oscuro*, que de *noche* son negras y verde claro a la mañana bien temprano. (137)

Con la voz del narrador ficcional, elige dialogar con la voz de Mita para construir su propio bosque:

Qué *oscuro* está el bosque, pero ya no, qué *oscuro* estaba, hace horas que va trotando el caballo y una pincelada rosa es el horizonte. ¿Son los *pájaros* los seres más felices de la creación? Es posible, porque cuando *se despiertan* cantan, tienen la suerte de cada *noche* olvidar en el sueño que existe el mal en la tierra. Además sus nidos en lo alto de las copas frondosas reciben la primera caricia de los *rayos del sol*, por lo cual sus trinos descienden empapados de luz para *despertar* a Johann y Carla, ambos tal vez víctimas de *oscuras* pesadillas, seres humanos, en el sueño o la vigilia incapaces de olvidar. Alzan los párpados pesados, y por entre las telarañas de sus temores nocturnos vislumbran la *claridad* de un *despertar* diferente, nada tienen que temer el uno del otro, por el contrario, finalmente podrán contarse tantas cosas. Pero no se dicen nada, no encuentran ninguna palabra digna de iniciar un día tan especial. Haces de *luz blanca* se filtran por la arboleda [...] (249)

Hemos subrayado los elementos léxicos comunes. Señalamos además la transformación de sintagmas (“el sol de la enramada deja pasar pocos rayos” se reescribe como “haces de luz blanca se filtran por la arboleda” y aparece metafóricamente en “por entre las telarañas de sus temores nocturnos vislumbran la claridad de un despertar diferente”). Pero esto no basta: en el

segundo enunciado hay conflictos que en el primero no aparecen, la memoria tiende emboscadas nocturnas a dos “seres humanos incapaces de olvidar”, cotidianamente se siente temor de uno hacia el otro y sólo en ese “despertar diferente” “no tienen nada que temer”. En este bosque idílico, sólo los pájaros olvidan.

Otros habitantes más del bosque *dejan oír su presencia*, como baidos de oveja y el *cuerno* de su pastor *que se agiganta en el eco*. Buenos días, días, días, días, días, y el cochero a su vez saca sin perder tiempo una *corneta respondiendo con su nota no del todo afinada* “yo te quiero”, dice el cochero al bosque, quiero, quiero, quiero quiero, y Johann se afana pensando qué es lo que Carla quiere, quiere, quiere, y Carla lo mira y dice “sólo uno de tus vals podrá hacerme olvidar a esta voz matutina de los bosques, bosques, bosques y ya Johann empieza a sentir adentro una nueva melodía, que va a ser la voz de un nuevo vals. (249-250).

Ecós que repiten palabras y multiplican, expanden el discurso. Metáfora de otro discurso previo **que resuena** (expandido) en la novela. Mita habló del bosque y **su rumor** lo habita. Desde el código simbólico, la figura materna ocupa todo el ámbito amoroso y ¿no puede? (¡no debe!) ser **reemplazada**. Pero su voz será tapada (tapada, tapada), cubierta, porque un personaje lo pide: Carla, la mujer que la reemplaza. Esta “traición” genera en el discurso la aparición de un campo semántico al cual da cita una palabra, *cuerno*, que connota fuertemente un sintagma de la jerga popular: “meter los cuernos”. Un hombre, el cochero, responde los rumores del bosque: “yo te quiero”; pero lo hace con una “corneta y, en efecto, su amor está marcado por la traición. No le habla al bosque, no habla el cochero: hablan Johann-Toto, hablan a una mujer que, como figura materna, pertenece a otro hombre (Hagenbruhl, el padre, la autoridad, la ley); como personaje ficcional no es la madre, la única mujer “posible”. Doble traición que denuncian los rumores del bosque, discurso que amenaza, que se debe olvidar.

¿Cómo lo hacen los seres “incapaces”? *No lo hacen*. Tienen una sola alternativa: generar enunciados que dialoguen con la voz por tapar: el momento del arte. Johan escucha “la voz de un nuevo vals”.

Se trata de música, pero el texto la hace discurso igual que al cine. Es por ese procedimiento, por ese pasaje de un lenguaje diferente a través del tamiz lingüístico-ideológico-evaluativo que el vals "literario" (cuyo referente es un vals "cinematográfico" que a su vez se refiere a un vals "musical" de Strauss, consagrado en el "mundo real") construye con la voz que "olvida", al mismo tiempo que la "olvida", una canción-discurso cuyos temas son los que se han agrupado fundamentalmente alrededor de Mita durante toda la novela.⁹

SI NO HUBIESE SIDO LO QUE ES

Como en todas las fantasías amorosas y cinematográficas que Toto construye, los personajes fundamentales de esta historia son tres: Johann, Carla y Hagenbruhl. De niño, Toto se había incluido como el número tres en las parejas de Ginger Rogers y Fred Astaire (era el pajarito "más bueno de todos" al cual "la Ginger le hace muchas caricias mientras baila con Fred", 38) y en la de Luisa Rainer y el tío de Alicita (como el mandaderito, "chico sin padre", 76). Johann y Carla están unidos por una pasión común, la música. Su primer contacto es "artístico", a la distancia, a través de lejanos compases del vals que toca Johan, vals que despierta en Carla la nostalgia de su tierra rusa: "Un débil eco se insinúa en el aire, se dirían violines cosacos, ebrios de sangre y vodka, y debido a esa razón minutos después la arrogante pareja hace su entrada en el salón." (245)

La música los une antes de que sus cuerpos se conozcan: no será la ley de la atracción la que los atraerá, esta razón "hacia" "brutal", corresponde al hombre que acompaña a Carla: el duque de Hagenbruhl.

El duque es el ídolo político de Johann, pero Johann pronto se decepcionará: "¿Es ese monstruo violento su ídolo político?" "Si no hubiese sido lo que es, músico, Johan habría querido ser un político brillante, como Hagenbruhl" (248).

⁹ El trabajo textual realizado en este fragmento tiene una fuente teórica clara: Mijail Bajtín, su concepción del dialogismo y su teoría de los enunciados.

Querer ser como otro: Adhemar “está podrido” de que Toto “le diga que quiere ser igual a él” (265). En Toto hay dos movimientos que no son equivalentes: uno es el deseo de protección, de refugio, donde la fantasía es *meterse* dentro de alguien (por ejemplo, la fantasía de Toto de “entrar” en el tío de Alicia), otro es el deseo de *ser como* otro: fuerte, viril y hermoso como Adhemar. Ambas fantasías tienen como deseo básico la aceptación y el amor de Berto: en la primera, el hombre protector y contenedor está planteado como el padre antítesis de Berto. Berto no se afeita, la cara del tío “brilla de afeitada”; siempre está vestido con un traje bueno “que papá no se pone”. Su hijito, imagina Toto, “cuando aprenda a hablar le va a dar un beso y le va a decir ‘te quiero mucho papá’ y no lo pinchará con la barba al nenito? No, porque no, que se afeita siempre”.

La segunda fantasía, en cambio, es simétrica: se trata de ser “el machito” que Berto soñó, se trata de ser fuerte, de no tener miedo, de ser *otro*.

Confundiendo ambos movimientos, en verdad opuestos, Pi-glia señala que el deseo de ser otro es el de perder el cuerpo, librarse del terror de “caer” en él, en el deseo, operación en la que, cree, Toto tiene éxito a lo largo de la novela. Disentimos: ser otro es precisamente aquello en lo que Toto *fracasa*: cumplir con el modelo sexual e ideológico que se le ha mostrado, por lo menos de palabra.¹⁰ Héctor, fuerte, deportista, seductor, *compin-che de Berto*, es el modelo de varón que Toto debería elegir. Pero esta operación es imposible, él es lo que es.

“Si no hubiese sido lo que es, músico, Johann habría querido ser un político brillante, como Hagenbruhl”.

¹⁰ El proclamado rol masculino de Berto es, como apunta Panesi, sumamente contradictorio. A sus señalamientos, agregamos algunos datos sugestivos: Choli describe a Berto antes de casarse como a un asceta *sin vida sexual*: “Del campo al pueblo y del pueblo al campo, pero nunca se lo veía acompañando a alguna, él andaba *siempre solo con algún amigo*, no era compañero de las chicas.” (55) Berto mismo se confiesa ante su hermano: “Yo desde que la conocí a Mita me olvidé de que existen las mujeres, te juro que no son macanas” (296). ¿Represión? ¿Desinterés? En Vallejos, donde la ideología permite y festeja la actividad sexual masculina, el “olvido” de Berto (que, según Choli, data de antes de conocer a Mita) resulta sospechoso.

Músico. Ecos como sensibilidad, creación, “espiritualidad” resuenan en esta palabra. Johann no es militar, Hagenbruhl es oficial de Su Majestad; no ocupa lugares masculinos de poder, Hagenbruhl será el emperador de Viena. La imposibilidad real de responder a ese modelo, su carácter de *distinto*, lo coloca en un grado atroz de desamparo frente a un mundo donde hay que caerse de la bicicleta para hacerse hombre.

En esta tensión entre lo que es y lo que se le pide ser a través de numerosos y contradictorios mensajes cruzados, silenciosos o no, Toto siente su cuerpo como pequeño e inerme. Como acusándolo, su entorno familiar refuerza esta sensación: “Que no crece el Toto siempre quejándose Mita, mocososo de mierda ¿por qué no crecés?” (122) La cobardía física (teme tirarse a la pileta, caerse de la bicicleta, pelear) es el resultado de la pobre imagen personal que tiene de sí mismo. Ese material se reordenará en la “composición literaria” para describir dos cuerpos antitéticos: el poseído, “detestado”, y el deseado para no ser el que es “su tórax hundido, los brazos flacos, la espalda un tanto corva. Se detesta” (250).

Líneas más abajo confiesa que “quisiera ser ese estudiante que vio bajo la glorieta”. El estudiante fue descrito antes:

[...] apuesto y de ojos renegridos y cabellos rubios como un maizal, de ánimo bueno pero nadie por ello se va a aprovechar para molestarlo, pues tiene no sólo las espaldas anchas sino también los brazos fuertes y diestros para la defensa.” (251).

Lo reconocemos, con su sintagma propio (cabellos “rubios como un maizal”): Esther lo ha descrito en su diario íntimo; es Adhemar, Toto lo idolatra y lo desea.

EL CUCHILLO EN EL CUERPO

El duelo entre Johann y Hagenbruhl por Carla es el duelo, entonces, entre dos modelos: el masculino prototípico, impuesto por la ideología dominante, versus “el músico” débil, cuya fuerza física le impide defenderse, el que “si no hubiera sido el que es”

habría querido ser como el duque. En la franja del símbolo, padre e hijo combaten por la madre.

Combate desigual; Hagenbruhl es “brutal” (252), fuerte, tumba a Johann. El músico “tal vez busca un cuchillo afilado sobre una de las mesas para suplir la fuerza limitada de sus puños”. Alguien revela a Johann la identidad de su adversario y la censura funciona, Johann se horroriza: “¿el duque de Hagenbruhl? [...] ¿está pensando en clavar un cuchillo en el cuerpo del hombre que es la esperanza del imperio austríaco?” (248).

El cuchillo integra el discurso de la novela. El monólogo de Toto de 1939 (a los seis años) registra la primera mención. Mientras él revuelve con un cuchillo las brasas de la cocina a leña, Felisa, la cocinera, se lo quita; Toto reacciona con un “insulto” cuyo significado intuye, conoce oscuramente, que aprendió de una nena mayor con quien realiza confusos juegos eróticos: “¡Felisa, cara de cogía!”. Felisa nunca le pega pero esta vez le da una cachetada.

Frente a la traición de Alicita, Toto —que tiene doce años— imagina vengativo y horrorizado que ella se metamorfosea en cocodrilo¹¹ y amenaza a Luisito Castro, su rival:

Que sería de pegarse un susto verlo (al cocodrilo) de golpe en la piletta, con esos dientes, que si a Alicita le crecen y Luisito Castro está cerca le va a tener que clavar unos cuchillazos, pero yo quería que el cuchillo se hundiera en la costra dura filosa del lomo, que es lo más asqueroso y lo más inmundo que tienen los cocodrilos, que hay que clavarles el cuchillo en la parte blandita lisita amarilla clara de abajo, una lástima, que después con las cuchilladas ya queda toda arrui-

¹¹ El tema de la mujer traidora que se metamorfosea, se bestializa, aparece constantemente en la obra de Puig. Concretamente el sintagma “mujer araña”, que integra el título de otra novela (donde hay, además, una “mujer pantera”) subyace en muchos fragmentos de *LTRH* a partir de potentes connotaciones: Mita entrelaza hilos: borda el cubrecamas; en el vals que Carla canta en los bosques de Viena dice: “en mi cuna duerme un niño protegido por la trama de tul de mosquitero, mi madre me cuida bien de picaduras de insectos y coloca mi mosquitero.” (250) Tejido sutil que impide que los insectos lo traspasen, el mosquitero se acerca a la telaraña, tejido sutil que *atrapa* y destruye a los insectos. En esta intersección de sentidos opuestos (¿protección? ¿destrucción?) se instala una de las traiciones fundamentales de la figura materna.

nada, y se pierde lo liso, que es lo único del cocodrilo que no da asco y miedo. No voy a ir jugar a lo de Alicita, a Luisito Castro cuando dado vuelta no me vea le voy a clavar un cuchillo en la cara por el costado de la nariz. (91)

Instrumento obviamente fálico, presente en las fantasías sexuales y agresivas de Toto, el cuchillo tiene un curioso destino: sólo es clavado imaginariamente en los cuerpos de los iguales a Toto pero se clava efectivamente en el cuerpo de un sometido, la mucama.

El episodio de Alicita y Luisito carga de connotaciones la palabra “cuchillo” que, proyectadas al primer episodio, permiten leer en el “cara de cogía” de Toto su deseo de “clavar” —coger a Felisa como modo de respuesta agresiva— deseo que se hará realidad en otro cuerpo *como el de Felisa*, no como el de Alicita o Luisito: el cuerpo de una sirvienta.

Toto teme tirarse de cabeza a la pileta y, en una comida familiar, su profesor de natación lo acusa de lo que lo acusa su padre:

“[...] a los gallinas (no los quiero) tampoco, miedo tienen las mujeres” y el Toto de un manotón agarra el cuchillo de cortar torta y un alarido de Mita y otro mío que el Toto de un arranque le había clavado el cuchillo en un brazo a la sirvienta que se acercó en ese momento a levantar los platos de postre. (132-133).¹²

Astucias del oprimido: marcar con su impotencia los cuerpos de los más oprimidos. El tema del cuerpo marcado obsesiona a otros personajes: Delia leerá en el brazo hendido de la sirvienta la hendidura del virgo que se ha hecho coser por el mismo doctor que cose la herida de la mucama: “cuando estaba por venir el doctor Fernández a darle los puntos a mí me dio vergüenza y me fui...” (133) Esta clase *del medio*, su origen social “oscuro” que hay que disimular (Mita se enoja porque su padre sale a la calle con un delantal gris de trabajo, 16), campesinos inmi-

¹² Otras citas sobre el cuchillo en 93, 129.

grantes, trabajadores sin educación.¹³ Una clase social que, citando a Piglia, debe cuidar celosamente no caer en el descenso: descenso económico, descenso a los deseos de su cuerpo. ¿Cómo ocultarlos, a dónde proyectarlos? Deseos horribles, violentos, insoportables. ¿A quién penetrar para mostrar que no se es un “gallina”-mujer, si penetrar es atroz, trae el furor que no se calma “hasta ver correr la sangre” (252)?

El tópico del cuerpo marcado construye una ficción literaria: la escena erótica entra Carla y Johann. Dos escenas eróticas, en verdad, porque el discurso representa dos cópulas. En la primera, Johann es Hagenbruhl: brutal; o sea: hombre; o sea: *otro*.

[...] ¿y Johann tendrá que besarla como la besaba Hagenbruhl?, tomarla con mucha fuerza de los hombros diminutos, *hundiéndole los dedos en la carne* y así dejando huellas moradas en su carne blanca, lo que significa que ese estrujar *ha dañado su piel por dentro*, ha provocado lastimaduras por debajo de la epidermis y el color morado viene de que se producen roturas de venas y arterias que equivalen a pequeñas hemorragias internas. Y eso es sólo el comienzo, cuando se ha desbocado como una bestia Hagenbruhl tal vez se ha servido también de los dientes, y la habrá *mordido*, y luego mejor no pensar en el ultraje final, su furor no se habrá calmado seguramente hasta ver correr la sangre.

Para conjurar los peligros de este salvaje y temido descenso al cuerpo, la segunda cópula sólo puede ser metafórica. En ella, Johann es directamente su protagonista, pero la incorporación del acto garantiza potencia:

Sí, Carla se adormece para emprender juntos el viaje peligroso a que él la invita y es como si se durmiera en los brazos de él, dentro de instantes dormida empezará a soñar, y ella está segura de que él no la va abandonar después, tan segura como si él se lo hubiese jura-

¹³ Como nos señalaban algunos alumnos, la oposición educación académica/falta de educación conforma paradigmas en la novela: Mita estudió pero Adela no pudo, Berto quiso y no pudo, Héctor puede y no quiere, Choli hubiera querido, Esther quiere y parece que podrá, Herminia estudió lo único que pudo, etc. Los discursos de la pequeño-burguesía entretienen la relación de cada personaje con la cultura institucionalizada. Este aspecto de *LTRH* ofrece material interesante para trabajar.

do delante de diez jueces, y se acurruca contra él, más todavía, llena de impaciencia pues ya quiere saber qué sueño le tocará soñar esa noche, y ya duerme profundamente. Ambos tienen el mismo sueño, que visitan juntos las estrellas [...] (257)

De todos modos, como la continuación del sueño lo señala, ni siquiera esa protección es suficiente.

LA TELARAÑA MÍTICA

Carla y Mita tienen un primer predicado común: nostalgia por una tierra perdida, por un origen que en Carla es la mítica tierra rusa y en Mita es La Plata, la juventud, la posibilidad aún abierta de hacer algo bello en la vida.

La canción que Carla canta en el bosque (250) es, como dijimos, una red de hilos de Mita, *míticos* hilos que remiten al origen de Toto (“en mi cuna duerme un niño”) y en cuyo entrelazado puede leerse, como figura sutil, un dibujo constante: el de la traición. Recordemos la canción-*texto* (palabras ritmadas, tejidas) que cubre, lo explicamos, un *texto* anterior insoportable:

Dime, dime, dime, dime, lo que tú sientes por mí, no me atrevo a preguntar, soy tan poco para ti, miro tus ojos que miran la nieve en San Petersburgo y todos tus rasgos miro, trazados sobre tu rostro por un lápiz muy liviano con líneas que luego copian las palomas, en los giros de sus vuelos rosados, más oh! sólo una vez en su vida voló aquella serpentina para repetir la gracia de un gesto de tus manos... pero yo, yo nada soy, mi madre siempre decía que su hijo valía tanto que no existiría en el mundo una mujer tan buena como para mí, mi madre porque es mi madre me quiere y se conforma, en mi cuna duerme un niño protegido por la trama de tul del mosquitero, mi madre me cuida bien de picaduras de insectos y coloca un mosquitero, y me observa que parezco mejor de lo que soy, esfumado por la trama de tul de mosquitero, y no sabe que soy poco para ti, mi madre porque es tan buena piensa que no es así, yo tengo miedo del mundo que te ha de arrancar de mí, nada puedo contra el mundo, y sólo atino a preguntarte lo que tú sientes por mí, no me atrevo a nada más, soy tan poco para ti, mi madre porque es tan buena piensa que no es así y si tú fueras tan buena, tan buena como mi madre, ¿qué sentirías por mí?

Carla canta. Canta un discurso-canción... de Johann. Dos predicados contradictorios hablan del yo (¿y de Johann-Toto?): “soy tan poco para ti” —aserción de la cual el yo se hace cargo— y “valgo tanto que no existe en el mundo una mujer tan buena como para mí”— aserción de la cual la madre es responsable.

La voz enfática de Mita: “El Toto vale más que todos juntos” (151). Pero debajo resuena su voz también, páginas atrás, sólo que afirmando: “con el nenito sí que iba a estar contento Berto, box y fútbol desde chico, nada de mimos, con él sí que iba a estar contento Berto, no con este flojo, con este [...] gallina del Toto” (148).

Una palabra asoma, censurada, en el discurso de Mita: *puto*. En cambio, dice “gallina”. El desprecio es obvio; el rol al que el bebé muerto estaba destinado, también: el hombrecito de verdad, ya que el que había nacido no parecía tener mucho éxito en esa tarea.¹⁴

Doble juicio de Mita hacia su hijo. Así aparece en la canción. Ezquizofrénicamente, la madre asume solo uno, el positivo; es el hijo quien carga con la autodesvalorización y la angustia. De ahí la interrogación a la figura femenina y también materna (“dime, dime, dime”, la ansiedad y el terror por la respuesta (“*no me atrevo* a preguntar”), la pregunta “¿qué sentirías por mí” (si tú fueras mi madre)? Pregunta en absoluto retórica, porque la mamá “tan buena” es la del mosquitero tela de araña (cfr. nota 11), la que desprecia y obliga al hijo a hablar por ella

¹⁴ Como señala agudamente Panesi (1985): “(Mita) acapara la mayor cantidad de dobleces: frente a la ley paterna (de lo cual la carta final es una queja); en sus objetos (tiene dos amigas antagónicas que representan principios opuestos: Sofía vive encerrada, es la intelectual; Choli, la frívola, viaja y, casi ignorante, no sabe dónde queda Londres); en sus objetos-hijos que divide tajantemente: “(su) nene-hombre (Héctor) y su nene... (Toto); en el lenguaje: ella, que se muestra “tan fina” —observa Delia—, tiene “una lengua de carrero”. Véase también el episodio del gallinero contado por Teté: pese a que es Mita quien pinta para Toto, de 9 años, cartones con escenas de cine, le ha prohibido “jugar más a la tienda [...] y a pintar artistas porque no eran cosas de varones y que si lo veía otra vez lo iba a poner en penitencia y quedaba sin cine” (110). Sin embargo, él se refugia en el gallinero (lugar de *gallinas*) para desobedecer la orden y lo descubren. “No le pegaron”, informa Teté, “porque Berto no la dejó a Mita que le pegara”.

ese desprecio, la que dice que su cuerpo no es de macho, es “flojo”, “encorvado”, “detestable” (Johann obedece: “se detesta”).

En esta mamá no se puede confiar. En cualquier momento le crecen dientes de cocodrilo, esos que guarda en secreto.

SECRETO DE FAMILIA

El secreto: Mita llora *a escondidas*; “nunca le digas a Mita que tenemos un secreto” (30; 27). Alicita le gusta a Toto, pero tiene una amiga con la que parece burlarse de él y Toto desconfía: “están llenas *de secretos*” (74).

Las reflexiones silenciosas de la hora de la siesta, las confesiones a sí mismos de Delia, de Paquita, de Héctor, de Mita, de Teté, de Cobito; un diario íntimo, un cuaderno de pensamientos, una carta que jamás se envía y además se rompe, una denuncia escrita por manos anónimas... La palabra que predomina en la novela es la palabra secreta, susurrada hasta para la propia conciencia.¹⁵

El capítulo que nos ocupa, la composición de Toto, no es un discurso secreto; construye un mundo ficcional y exige, para ponerse en movimiento, el acto de lectura de un otro, como todo texto literario. Pero en ese mundo ficcional, diferente por esencia del real, un “narrador de papel” puede verbalizar una pregunta de otro modo indecible: la pregunta *sobre el secreto*, la que quiere saber lo que no se debe-puede saber para estar vivo, la que la ley atávica prohíbe. Toda la novela tematiza el secreto, pero jamás enuncia la pregunta. Hasta que lo hace. Es en la composición literaria y, entonces, aparece por primera vez representado el narrador. Un pronombre *me*, lo señala:

¹⁵ Los dos primeros capítulos escapan a esta característica. En el cuarto, la elisión del discurso de Mita connota el secreto y permite además leer (connotativamente), en muchos comentarios de Choli, lo que su amiga no se atreve a confesar: la incomunicación con Berto, su pésima vida sexual, la soledad y el sometimiento, la frustración, etc.

¿Pero cómo es posible que Carla haya accedido a tal cosa? Se me ocurre que hay algo *que me escapa* al entendimiento, algún *secreto* infausto, Hagenbruhl tal vez está en posesión de un *secreto comprometedor* de Carla, alguna *trama oscura* de espías del viejo San Petersburgo, por algo *muy terrible* debe Carla haber permitido que se hollara su piel blanca. (252-253).

El narrador y Johann se han confundido plenamente en este punto. La pregunta es obvia: si Carla soporta las atrocidades sexuales de Hagenbruhl sin decir nada, hay un misterio *oscuro*. El blanco de su piel, que parece tan puro, ¿ocultará también “el rojo de la pasión”? “¿Será por eso que Hagenbruhl quiere verle la sangre para convencerse de que ella es tan baja como él?” (253).

Otra vez la pregunta es obvia: Carla, ¿es tan baja como él? Atrapado por dos respuestas terribles, el narrador ficcional se desespera, se separa de Johann, que “no aguanta más” (253), por lo menos en cuanto abandona las marcas lingüísticas de la primera persona (ya que no el punto de vista de su personaje). Las dos respuestas son: sí, el *origen* de Carla (San Petersburgo) oculta algo infausto, terrible, comprometedor. Sí, ella también se transforma en una bestia, ella también quiere ver sangre, es tan baja como Hagenbruhl: goza.

Cualquiera sea la respuesta —y, después de todo, bien pueden ser verdaderas las dos—, de esta mujer, como de Mita, hay mucho que temer y hasta ella misma lo sabe: cuando Poldi se lo dice, comprende “la verdad que encierran (sus palabras)” (260); por eso se va.

Contenidos psíquicos atávicos pertenecientes al origen de la especie humana, presentes y vigentes pese a su aparente superación, que retornan impensadamente y hacen que uno se enfrente con lo que tiene adentro y desconoce, con lo más antiguamente familiar: lo siniestro.

Pero no sólo en la madre, en la mujer, en el sexo,¹⁶ late lo

¹⁶ Remitimos a una cita obvia y ya señalada por la crítica: la planta carnívora que aparece en lo que Toto llama “una cinta de miedo”, la “planta de cogía” que devora pescaditos (Toto se identifica, en lugares de ese mismo capítulo 3, con un pescadito) en “el fondo del mar”.

ese desprecio, la que dice que su cuerpo no es de macho, es “flojo”, “encorvado”, “detestable” (Johann obedece: “se detesta”).

En esta mamá no se puede confiar. En cualquier momento le crecen dientes de cocodrilo, esos que guarda en secreto.

SECRETO DE FAMILIA

El secreto: Mita llora *a escondidas*; “nunca le digas a Mita que tenemos un secreto” (30; 27). Alicita le gusta a Toto, pero tiene una amiga con la que parece burlarse de él y Toto desconfía: “están llenas *de secretos*” (74).

Las reflexiones silenciosas de la hora de la siesta, las confesiones a sí mismos de Delia, de Paquita, de Héctor, de Mita, de Teté, de Cobito; un diario íntimo, un cuaderno de pensamientos, una carta que jamás se envía y además se rompe, una denuncia escrita por manos anónimas... La palabra que predomina en la novela es la palabra secreta, susurrada hasta para la propia conciencia.¹⁵

El capítulo que nos ocupa, la composición de Toto, no es un discurso secreto; construye un mundo ficcional y exige, para ponerse en movimiento, el acto de lectura de un otro, como todo texto literario. Pero en ese mundo ficcional, diferente por esencia del real, un “narrador de papel” puede verbalizar una pregunta de otro modo indecible: la pregunta *sobre el secreto*, la que quiere saber lo que no se debe-puede saber para estar vivo, la que la ley atávica prohíbe. Toda la novela tematiza el secreto, pero jamás enuncia la pregunta. Hasta que lo hace. Es en la composición literaria y, entonces, aparece por primera vez representado el narrador. Un pronombre *me*, lo señala:

¹⁵ Los dos primeros capítulos escapan a esta característica. En el cuarto, la elisión del discurso de Mita connota el secreto y permite además leer (connotativamente), en muchos comentarios de Choli, lo que su amiga no se atreve a confesar: la incomunicación con Berto, su pésima vida sexual, la soledad y el sometimiento, la frustración, etc.

¿Pero cómo es posible que Carla haya accedido a tal cosa? Se me ocurre que hay algo *que me escapa* al entendimiento, algún *secreto* infausto, Hagenbruhl tal vez está en posesión de un *secreto comprometedor* de Carla, alguna *trama oscura* de espías del viejo San Petersburgo, por algo *muy terrible* debe Carla haber permitido que se hollara su piel blanca. (252-253).

El narrador y Johann se han confundido plenamente en este punto. La pregunta es obvia: si Carla soporta las atrocidades sexuales de Hagenbruhl sin decir nada, hay un misterio *oscuro*. El blanco de su piel, que parece tan puro, ¿ocultará también “el rojo de la pasión”? “¿Será por eso que Hagenbruhl quiere verle la sangre para convencerse de que ella es tan baja como él?” (253).

Otra vez la pregunta es obvia: Carla, ¿es tan baja como él? Atrapado por dos respuestas terribles, el narrador ficcional se desespera, se separa de Johann, que “no aguanta más” (253), por lo menos en cuanto abandona las marcas lingüísticas de la primera persona (ya que no el punto de vista de su personaje). Las dos respuestas son: sí, el *origen* de Carla (San Petersburgo) oculta algo infausto, terrible, comprometedor. Sí, ella también se transforma en una bestia, ella también quiere ver sangre, es tan baja como Hagenbruhl: goza.

Cualquiera sea la respuesta —y, después de todo, bien pueden ser verdaderas las dos—, de esta mujer, como de Mita, hay mucho que temer y hasta ella misma lo sabe: cuando Poldi se lo dice, comprende “la verdad que encierran (sus palabras)” (260); por eso se va.

Contenidos psíquicos atávicos pertenecientes al origen de la especie humana, presentes y vigentes pese a su aparente superación, que retornan impensadamente y hacen que uno se enfrente con lo que tiene adentro y desconoce, con lo más antiguamente familiar: lo siniestro.

Pero no sólo en la madre, en la mujer, en el sexo,¹⁶ late lo

¹⁶ Remitimos a una cita obvia y ya señalada por la crítica: la planta carnívora que aparece en lo que Toto llama “una cinta de miedo”, la “planta de cogía” que devora pescaditos (Toto se identifica, en lugares de ese mismo capítulo 3, con un pescadito) en “el fondo del mar”.

siniestro (entendido, como es evidente en la caracterización anterior, en el sentido freudiano). La necesidad de conjurarlo organiza todo el discurso: se cuentan los “secretos” de los personajes, se generan relatos potenciales (cada capítulo puede leerse como embrión de otra novela), pero todas las voces tienen un principio constructivo que las subordina y las deforma:¹⁷ tejer la realidad de Toto en un juego de claroscuros, hablar de una cosa para tapar otras. La novela no *dice* si Toto fue o no violado por Nozi-glia, Toto no *dice* que es homosexual (en esta enumeración de certezas escamoteadas no hay ninguna relación de causa-efecto; que quede claro: no hacemos depender la homosexualidad de Todo de una posible violación de la infancia, estamos lejos de semejante lugar común). Estos secretos fundantes deben callarse en Vallejos, en la familia de Toto: son siniestros.

EL RETORNO DE LOS MONSTRUOS

Pero no se agota todo en la homosexualidad. Otros orígenes secretos están saliendo a la luz por esos días. Entre 1933 y 1948, años en los que transcurre la novela, la clase obrera argentina ha abandonado su oscura condición de ilota, extranjera sin voto, y ha salido a la “ciudadela prohibida”: el parlamento burgués.

Estas masas, oscuras como la trama de espías en que tal vez anduvo la aristocrática Carla o como el delantal gris del papá de Mita, han tomado la calle. La “clase del medio”, que ve cómo surgen de las zonas marginales los “negros orilleros” (voz de Delia, 124), está aterrada. Mientras lucha desesperadamente por mantenerse lejos del lugar del que escapó con tanto sacrificio, presencia un fenómeno que convulsiona a la sociedad argentina: los monstruos salen del pantano, exhiben el barro en el que ella vivía hasta hace muy poco, o incluso en el que vive hoy, aunque no quiera admitirlo.

¹⁷ La concepción de principio constructivo puede verse en toda la obra de Yuri Tinianov. Remitimos, no obstante, a “Il fatto letterario” (1968).

Así es: Delia —que dice “negro orillero” y sueña con tener una sirvienta— hace malabarismos para comprar la comida de su familia. Cobito deberá pasar todo el verano trabajando, porque su madre viuda y su hermano no tienen dinero. Esta perspectiva lo desespera y se consuela matizando los meses de trabajo con la fantasía de una violación:

La primera negra que entre al despacho, masas surtidas, escabeche de arenque, lo que sea y después la tiro al suelo, le doy un golpe con el rollo de hule, bajo la persiana, *le arranco el escudo peronista* y no me importa que la primera sea una negra, si este verano no empiezo a coger se me van a podrir las bolas (203).

Berto, que se ha llevado a Mita a vivir a una casa grande con mucama y niñera (para admiración y envidia de las amigas de La Plata) prometió a sus suegros que iba a dar a su esposa “todo lo que le hiciera falta” y se niega a reconocer sus dificultades económicas ante ellos (298) e incluso ante la propia Mita (293). Secreto fundamental que debe guardarse: la pobreza.

Pobreza que, como es lógico, un solo personaje admite, exhibe, lamenta y estiliza en un tópico folletinesco: Esther, hija de obreros, única voz que no proviene de la clase del medio (aunque hacia allá va: tiene la oportunidad de hacer la escuela secundaria y ser médica).

La pobreza, tópico de folletín en el diario de Esther:

Mi barrio está quedo en la noche, estas humildes cortinas de cretona me dejan ver la calle a través de sus flores tan extravagantes como descoloridas. Papá dice que en la fábrica no se puede pasar cerca de las máquinas donde imprimen la cretona por el olor de esas tintas ordinarias, sin agregar que todos los desperdicios los usan para cretona. Todo es cuestión de destino en la vida, a una tela ordinaria yo no me explico para qué le hacen dibujos tan locos de flores que si existen deben ser de especies tropicales muy raras, pero los colores salen todos borroneados y una tela tan finita que se transparenta lo que hay del otro lado: la calle y las casas de enfrente. (238)

Cortinas que no cubren. Tansparencias impúdicas que de-

sesperan a la clase del medio y que también Esther comienza a lamentar porque sus contactos con la clase social del colegio pagan la llenan de ambigüedades y de contradicciones.

Esther es la encargada de *hablar* en la novela de lo que nadie habla: del peronismo, transformación social a la que asisten todos los personajes. “Ahora que los pobres tenemos nuestro *diario*”, dice nuestra voz.

La clase del medio se hincha de desprecios, hablan los que antes callaban y sus voces familiares la nombran; es *siniestro*. Hasta Esther cae presa del terror que aprendió en su nuevo grupo social:

[...] mi hermana de una vez por todas reveló lo que es: una pobre ori-llera, la detesto. Con el tapado mostaza, que ella se cree que es lo más fino que hay y vienen ganas de darle limosna, y semejante grandota con un hijo de ocho años se quiere venir a sentar entre nosotros en Adlon. (234)

Marginados, como casi todos los personajes de la novela, Esther y Toto son los únicos que enuncian un proyecto de alguna manera trascendente, viciado de paternalismo en el caso de Esther:

Porque el trabajo es santo y el trabajador es así santificado, su sudor lo baña en gracia divina. Se suda con una pala y también se puede sudar de otro modo [...] administrando medicinas y cuidados a mi pueblo, mi pueblo querido, que quiero que quepa todo en mis brazos, los brazos de su doctorcita.” (243)

Definido por la creación y el arte en el de Toto, cuya composición literaria marca, lo hemos dicho, el acceso a un camino.

CON MI NOVELA FAMILIAR

Concluyendo: la ficción, el origen, la traición y la denuncia de secretos se conjugan en la novela desde el propio sintagma que la titula: Rita Hayworth /cine, Rita/Mita/mito, relato de una traición que es también denuncia de una traición. Es la literatu-

ra la que permite *hablar* todo lo que de otro modo no podría ser hablado, la que neutraliza lo siniestro e impide el terror.

Por eso Toto, creemos, no tiene como “destino” ineludible la “pérdida de sí mismo”, de su deseo y de su cuerpo. Este planteo de Piglia obedece posiblemente al intento de negar lo que para muchos es difícil de admitir: que desde el pavor a las mujeres-araña, Toto puede haber encontrado *otra* orientación a su deseo. Su admiración por Adhemar (que, como vimos, no manifiesta la voluntad de perder su cuerpo sino más bien lo contrario, de tener uno deseable y sexualmente valorizado), la voz con que desaparece en la novela (“voy a ser como Adhemar”, 290), bien pueden leerse como el propósito de reencontrarse con el cuerpo y su deseo, ya que —y pareciera que a Piglia le cuesta reconocerlo— el deseo homosexual *forma parte del deseo*.

No es tarea fácil realizar este encuentro; exige una primera voluntad: enfrentar la ideología dominante. Toto comienza a comprenderlo. La película francesa que narra (agregó el cine francés de la década del 40, cine de profundos planteos existenciales, a su amor por el Hollywood brillante, bello, superficial), le sirve para cuestionar, en primera medida, nada más ni nada menos que la existencia de Dios y, en última instancia, la brutal *traición* a la que fue sometido y que conforma su historia.¹⁸ La composición que acaba de escribir indica el comienzo de una actividad fascinante y salvadora.

¹⁸ Recordemos el argumento del film: un señor feudal se propone formar a sus propios hijos “como verdaderos soldados y estrategas y durante el día los hace adiestrar con los mejores maestros de Francia. Pero este señor feudal tiene una doble faz, tan bueno de día pero de noche se dedica a destruir lo que construye de día. A cada uno de sus protegidos (a sus hijos incluso), durante el sueño, le aplica un tratamiento diferente. A uno le coloca sanguijuelas en los brazos y el cuello, para que le chupen la sangre y lo vuelvan débil físicamente; a otro le abre la boca y dormido le hace sorber licores creándole poco a poco en el organismo la necesidad de más y más alcohol”, etc. Llegado el momento de la batalla “ellos vuelven derrotados. Algunos físicamente no resistieron, otros para calmar los nervios tomaron demasiado vino antes de la pelea”, etc. “El señor feudal recibe a los vencidos, y los increpa, echándoles en cara no haber sabido desbaratar las trampas del mundo: gula, lujuria, envidia, miedo, etc. Llega la hora de los castigos, y a cada uno de sus guerreros tiene reservado un castigo adecuado a la culpa. Y termina la película con que el señor feudal deja la cámara de las torturas pues es de noche y tiene que ir a ocuparse de los niños de la nueva generación, que están durmiendo en otra ala del castillo.” (283-285).

Toto "critica a los burgueses" y al "hombre bruto, que ni siquiera tiene noción del absurdo de la propia vida, pues come y duerme para poder llevar a cabo sus largas horas de trabajo, y trabaja para poder pagar lo que come y la casa donde duerme, cerrando así su círculo vicioso" (282).

Ha renunciado a defenderse como le exigía Berto, a las trompadas: "yo soy fuerte, más fuerte que un bruto porque pienso", lo cita Herminia y, glosándolo, agrega: "pues fuerte es quien piensa y se sabe defender (282). Tiene quince años, no es un mal comienzo.

Si aceptamos que el principio constructivo de toda la novela está dado por la necesidad de contar la historia de Toto, bien podemos afirmar que esta supremacía de su punto de vista connota la posible solución de otro secreto: tal vez sea Toto el narrador. En ese caso, en ello residiría su máximo triunfo: haber hecho una *novela* con su novela familiar.¹⁹

También Johann triunfa finalmente en su duelo con Hagenbruhl. Ha perdido a Carla, pero tiene una "novia" que el hoy anciano emperador confiesa no poseer porque, dice, "si bien él ha hecho mucho por Viena, Viena es la novia de otro hombre, el corazón de Viena tiene un dueño para siempre" (263). El dueño es Johann. ¿La clave de su victoria?: la misma de Toto, su arte, su música, sus valsos.

¹⁹ Este principio constructivo deforma toda la novela; veamos una prueba: describiendo a Adhemar, Esther utiliza un sintagma: "cabellos rubios como un maizal". La voz no es suya, es de Toto y reaparecerá en la "composición literaria". Desde una motivación realista, este recurso polifónico no tiene sentido: Esther no está impresionada por Adhemar como para dedicarle una larga descripción y usar un sintagma que expresa tal admiración (a ella le gusta Héctor, no Adhemar); tampoco es probable que Esther repita en su diario palabras admirativas de Toto hacia su compañero, ya que Toto no se atrevería a verbalizar abiertamente semejante comparación. el único sentido de repetir "cabellos rubios como un maizal" parece ser mostrar la subordinación que sufre todo el texto en función de un objetivo: hablar de Toto. Este es el dato más fuerte que encontramos para apoyar la tesis de que es él el narrador de toda la novela, tesis que Piglia sostiene por motivos muy diversos que no compartimos. De todos modos, no deseamos cerrar la pluralidad de lecturas con una afirmación tajante; que Toto sea el narrador es una posibilidad fuertemente connotada pero nunca afirmada en la novela. No queremos transformar nuestra lectura activa en un acto de canonización del significado.

La ficción ha triunfado, manifiesta el texto-canción con que Viena lo saluda; es el mismo vals que él y Carla cantaron en la escena de su primer encuentro: "sueños de toda una vida pueden hoy ser realidad". Triunfo de la ficción, pero también presencia eterna del secreto: "¿qué es lo que los amantes buscan allá en el fondo del mar?" Toda la ciudad conoce la respuesta, pero Johann "nunca (la) supo" (264). Johann, el diferente. Temeroso del fondo del mar y de sus plantas carnívoras, lugar del agua-origen, de la madre y sus peligros.²⁰

Dos presencias constantes: el misterioso secreto, siniestro, de la madre; la ficción. Ficción que *habla* el misterio, misterio cuya respuesta *siempre* se supo. Terror.

Ya viejos, lejos de la mujer que los dos amaron, Hagenbruhl y Johann pueden reconciliarse: la música de Johann impone su "realidad". El militar la *escucha*. Tal vez Toto haya escrito su novela para que Berto deje de pedirle silencio.

ELSA DRUCAROFF

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

REFERENCIAS

- BAJTIN, MIJAIL. 1985. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- CIRLOT, J. E. 1969. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor.
- FREUD, SIGMUND. 1973. "Lo siniestro". *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- HOROWICZ, ALEJANDRO. 1985. *Los cuatro peronismos*. Buenos Aires, Legasa.
- LOTMAN, YURI. 1978. *La estructura del texto artístico*. Madrid, Itsmo.

²⁰ Como el propio Puig reconoce, el discurso del psicoanálisis atraviesa consciente y a veces explícitamente (cfr. *El beso de la mujer araña*) su obra. Las connotaciones del agua en relación con lo maternal (allí ha sido originada la vida, recuerda el útero materno) han sido frecuentemente señaladas por el psicoanálisis. Rechazamos la tesis de Panesi respecto del valor masculino del agua en *La Traición....*

- MUSCHIETTI, DELFINA. "Correferencialidad y desplazamiento en el discurso poético". Buenos Aires, Hachette (en prensa).
- PANESI, JORGE. 1985. "Puig, las relaciones peligrosas". *Sitio*, 4/5 (Buenos Aires), 124-131.
- PEIRCE, CHARLES S. 1976. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- PIGLIA, RICARDO. 1972. "Clase media: cuerpo y destino". En J. Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana 2*, Buenos Aires, Paidós.
- PUIG, MANUEL. 1968. *La traición de Rita Hayworth*. Cito por Madrid, Seix Barral, 1982.
- TINIANOV, YURI. 1968. "Il fatto letterario". En su trad. italiana *Avanguardia e tradizione*, Dedalo Libri.

VOZ Y VOTO ANÁLISIS DEL DISCURSO DE LA PROPAGANDA POLÍTICA

Pero esa letra ¿cómo hay que tomarla aquí? Sencillamente, al pie de la letra.

J. Lacan, "La instancia de la letra o la razón desde Freud".

0. INTRODUCCIÓN

El objeto del presente trabajo es describir y analizar cómo opera una estrategia discursiva particular y relevante dentro de un corpus específico: el de la propaganda electoral política.

Se determina una estrategia y a partir de su análisis se pretende dar cuenta de las condiciones de producción y recepción que no sólo la conforman sino que la posibilitan.

Con ese fin es necesario ubicar el discurso de la propaganda dentro de una formación discursiva determinada (Foucault, 1969; Lavandera et al., 1985; Raiter y Menéndez, 1986) que llamaré *Propaganda UCR 1985*. Tomándola como unidad de análisis, se reconoce un discurso emergente que la particulariza y que modela desde la producción y desde la recepción los discursos que la componen.

Dentro de la formación elegida compuesta por toda la propaganda electoral de la UCR en 1985, se recorta un corpus compuesto por la propaganda gráfica aparecida en los matutinos de Buenos Aires, *La Nación* y *Clarín* centrada exclusivamente en la figura del candidato a primer diputado por la Capital Federal, Marcelo Stubrin.

1. UNA FORMACIÓN DISCURSIVA PARTICULAR: PROPAGANDA UCR 1985

Los discursos se organizan en redes que llevan necesariamente a fijar un *nudo o discurso emergente* que les impone un límite a partir del que se pueden establecer diferencias.

Si bien esas redes son múltiples en función de que todo discurso tiene como característica inherente la interdiscursividad, se impone un corte que las particularice.

Ese corte ordena e identifica: impone un nuevo valor de referencialidad que debe entenderse exclusivamente en términos de la determinación de esta unidad de análisis. Es ese corte al que se llama operativamente *discurso emergente* (Raiter y Menéndez, 1986).

Esta formación discursiva reconoce un emergente que se establece a partir de la conexión pragmática de dos discursos precedentes:

- a) slogan de lanzamiento de la campaña electoral de UCR en 1983: "Más que una salida electoral, somos una entrada a la vida".
- b) dominante discursiva (Menéndez, 1987) del discurso emergente del Presidente Alfonsín del 21 de abril de 1985 (convocatoria a Plaza de Mayo ante posible amenaza a la estabilidad del sistema democrático): "Porque denuncio, convoco".

La conexión se establece por medio de una causalidad doble:

- por un lado, *causa 1* (denuncia) permite convocar
- por el otro, la *causa 1* tiene, a su vez una *causa* (que llamaré 2) que es su condición de establecimiento: el hecho de "ser la vida" (cfr. a) slogan).

La causa, entonces, está doblemente manifestada:

- a) por el contexto mediato:
interdiscurso: "Somos una entrada a la vida".
- b) por el contexto inmediato:

interdiscurso: “Me apresuro a aclarar que el quebrantamiento del orden institucional es absolutamente improbable” (A₁: 38-39)¹

El *ser la vida* crea las condiciones de consenso para poder *denunciar* puesto que lo que se denuncia es su opuesto, es decir, *ser la muerte*.

Es, entonces, desde esta oposición VIDA/MUERTE que se articula la propaganda radical.

Por lo tanto, la dominante discursiva de los discursos precedentes conforma el discurso emergente de esta formación que queda así formulada:

MAS QUE UNA SALIDA ELECTORAL
SOMOS UNA ENTRADA A LA VIDA
a causa de esto
DENUNCIO
y porque denuncio
CONVOCO

Se la puede simplificar diciendo:

PORQUE SOMOS UNA ENTRADA A LA VIDA
PUEDO DENUNCIAR
Y PORQUE DENUNCIO
CONVOCO

2. UN DISCURSO ESPECÍFICO:

ESTRATEGIAS DISCURSIVAS DE LA PROPAGANDA ELECTORAL

Las estrategias discursivas (Van Dijk & Kintsh, 1983) son representaciones globales de los medios para alcanzar un fin.

¹ A (1) refiere al discurso del presidente Alfonsín del 21 de abril de 1985; los números a las líneas según la transcripción aparecida en *La Nación* al día siguiente.

Representan también un estilo, es decir, un modo de llevar a cabo esa acción global de la manera más efectiva posible. (Gumperz, 1982; Brown & Levinson, 1978).

Se diferencian de un plan de acción porque este es una representación global: de los recursos, ya que son convenciones generales de una comunidad para regular su comportamiento y no son propios de ninguna estrategia en particular.

Un recurso determinado puede aparecer como marca de distintas estrategias lo que de ningún modo implica que cualquier recurso pueda conformar una estrategia determinada.

Los recursos lingüísticos (que no son los únicos que conforman las estrategias discursivas pero sí los privilegiados en función de poder reducir a los otros a su materialidad, la lengua, y los que se privilegian en este trabajo) son las marcas evidentes a partir de las que el analista rastrea lo que se quiere representar en el corpus que analiza. Son, entonces, una condición necesaria pero nunca suficiente, son el punto de partida, nunca el de culminación. Permiten ver cómo se va modelando el discurso pero jamás cómo es el modelo acabado. Son determinantes para la elección de estrategias específicas pero éstas no se reducen meramente a una sumatoria de ellos. Son los que permiten identificarlas y caracterizarlas, pero sólo tienen sentido en función de lo que determinan. Nótese que hablamos de recursos lingüísticos y no gramaticales (lo que no debe entenderse como un desdén hacia la gramática); de ahí la falta de suficiencia en sí mismos y de la unidad que los incluye (el discurso y a partir de él, la formación discursiva).

Un plan es una macroinformación que decide las posibles acciones contenidas en una acción global, mientras que una estrategia es la macroinformación que determina la elección de cada punto de la alternativa más efectiva.

En resumen, las estrategias son modos particulares de usar los recursos para lograr el fin propuesto. No se identifican simplemente con recursos lingüísticos determinados sino que éstos permiten una caracterización parcial o total de ellas ya que comportan la mayoría de las veces una combinación de códigos diversos.

La estrategia a delimitar mostrará cómo se lleva a cabo esta combinación para lograr un plan de acción determinado: ganar una elección.

El discurso de la propaganda electoral se puede caracterizar entonces como la combinación de dos códigos que se utilizan con un fin predeterminado.

Por lo tanto, la combinación complementaria de las dos retóricas (la verbal y la visual; la fotográfica, en este caso específico) con un objetivo determinado (ganar una elección) aplicada a sujetos discursivos particulares (Alfonsín, Stubrin, Pugliese) limitan una zona discursiva sobre la que se trabajará.

El recorte operado obedece a que se pretende la mayor exhaustividad posible en el análisis; de ahí la elección de una estrategia y de una serie limitada de discursos que la ilustran.

3. UNA ESTRATEGIA DISCURSIVA: DAR LA VOZ (EL CASO STUBRIN)

Tener la voz es un fin que en todo intercambio discursivo se persigue. Tener la voz lleva necesariamente a una negociación, a un intercambio en el que hay alguien que la tiene y otro que la obtiene, ya ganándola porque el primero la otorga, ya porque la obtiene sin el consentimiento del primero. Ganar la voz no es tarea simple. Necesariamente la voz conlleva poder. Quien habla, puede puesto que "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (Foucault [1970] 1980; 12).

El dar la voz, el permitir que un "yo" diga, marca de una manera fundamental el discurso de Stubrin (S, de aquí en más).

El partido radical es, en este caso, el que da la palabra. Es la fuente de enunciación.

Dar la palabra lleva necesariamente a postular grados de distancia entre quien la da y quien la recibe y además en cómo se toma lo que se da.

En nuestro corpus esa distancia se manifiesta de manera

clara y diferente en cada uno de las propagandas que es centran en la figura/sujeto discursivo S.

S habla, puede enunciar en primera persona del singular. Pero esa primera persona está especialmente mediatizada. Sobre esos grados de mediatización se trabajará.

Se determinará un marco del discurso a partir del corte que se produce en los extremos de cada uno de los afiches. Se distinguirá un marco de apertura y otro de cierre. Los dos marcan un límite: el discurso.

Estos marcos pueden ser verbales y/o visuales. En este caso son una combinación de ambos códigos, combinación que no privilegia uno sobre el otro sino que opera en una relación de complementación. Se verá cómo y qué alcances tiene dicha complementación.

Al mismo tiempo se establecerán para el análisis la noción de temporalidad que no hay que entenderla como un mero reflejo de los modos o tiempos analizados sino como una orientación que el sujeto discursivo pone para dirigir su mensaje en una situación contextual determinada. Es decir: desde dónde se está produciendo determinado discurso y qué se pretende lograr. En resumen: desde dónde se dice y qué se dice con ese decir.

Es obvio decir que en una campaña electoral la temporalidad dominante es [+futuro] ya que el fin que se desea alcanzar es que ese futuro [+inmediato] se convierta en una victoria. Pero esto, de ningún modo, implica que las partes que la conforman no puedan tener sus propias temporalidades en las que también se pueden llegar a reconocer temporalidades dominantes que dependen siempre de la que está fijada para el fin del objetivo que se pretende demostrar.

Se tiene entonces:

- 1) una temporalidad dominante de la formación discursiva,
- 2) temporalidades dominantes en los discursos de esa formación que dependen de la temporalidad dominante de la formación. Se permite de esta forma una orientación múltiple que da a la formación la dinámica peculiar que la caracteriza. Se podría esquematizar de la siguiente manera:

FD ----- TD
 d¹ ----- td<1>
 d² ----- td<2>
 ... -----
 d_n ----- td<n>

En nuestro caso, a cada uno de los discursos analizados le corresponde la temporalidad dominante que a continuación se precisa:

S1 ----- [+pasado, +mediato]
 S2 ----- [+presente, +inmediato]
 S3 ----- [+futuro, +inmediato]

3.1. *Los marcos discursivos:* *cómo establecer temporalidades discursivas*

3.1.1. *Primer marco*

Corresponde a una pregunta (¿retórica?) que dice:

¿POR QUIÉN CREE USTED QUE VOTARÁ RAÚL ALFONSÍN EL 3 DE NOVIEMBRE?

Se complementa con la foto de S junto a Juan Carlos Pugliese.

A partir de ese complemento de códigos se puede fijar una temporalidad, es decir, una zona temporal que el sujeto de la enunciación fija con respecto a su discurso y que no se relaciona directamente con las nociones gramaticales de aspecto, modo o tiempo. Esa temporalidad es la siguiente: [+pasado mediato, +futuro].

El [+pasado mediato] se relaciona con:

1) el sujeto gramatical de la subordinada sustantiva objetiva: Raúl Alfonsín.

2) la fotografía en la que aparece J. C. Pugliese, que debe ser explicado de alguna manera.

La figura de Pugliese contrasta paradigmáticamente con la del sujeto gramatical de la subordinada ya que la pregunta retórica es doble al tener un sujeto que debe ser leído de la manera siguiente:

QUE VOTARÁ RAÚL ALFONSÍN EL 3 DE NOVIEMBRE

QUE VOTARÁ J. C. PUGLIESE EL 3 DE NOVIEMBRE

Esto explica la inclusión de Pugliese en la fotografía y la presencia de Alfonsín en la subordinada sustantiva a partir de la subcategorización a la que sometemos a ambos sujetos:

1) Raúl Alfonsín [+pasado, +mediato, +renovación y cambio]

2) J.C. Pugliese [+pasado, +mediato, +línea nacional]

Estos sujetos, sin embargo, tienen otro rasgo que los identifica y caracteriza: [+radicales]. A partir de este rasgo la temporalidad [+futuro, +inmediata] se hace evidente por medio de la forma del futuro simple del indicativo 'votará'.

El porqué de este juego de temporalidades se explica si lo relacionamos con el destinatario de la pregunta, es decir, con *usted*. Ese *usted* corresponde a los radicales, a *todos* los radicales más allá de las diferencias internas existentes. Ese *todos* se opone paradigmáticamente a *cada uno* de los peronismos actuales, destinatarios indirectos de la propaganda radical (García Negróni, 1988).

El análisis precedente muestra no sólo el carácter retórico de la pregunta que actúa como marco de apertura, sino cómo se lleva a cabo esa combinación complementaria. También cómo está marcada la presencia del interdiscurso peronista una vez establecido el alcance del destinatario.

La unidad partidaria debe ser remarcada discursivamente en el plano interno de la UCR; de allí el contraste paradigmático de códigos y la complementación de sujetos/figuras (Alfonsín y Pugliese) y en lo externo con respecto a la división peronista. En consecuencia se apela al sistema de creencias del destinatario (*crea usted*) que presupone un determinado saber (*usted sabe*: logo-isotipo de toda la campaña radical desde su lanzamiento en 1983). Porque se sabe, se puede creer; se votará, entonces, por S el 3 de noviembre.

Los sujetos de los enunciados subordinados (verbal y no verbal respectivamente) pueden subcategorizarse de acuerdo con una serie de rasgos que permiten marcar de manera precisa diferencias dentro de la semejanza. S aparecerá como el elemento común que confirma esa unidad a partir, justamente, de exhibir la diferencia. Se puede esquematizar lo dicho de la siguiente manera:

JUAN CARLOS PUGLIESE

[+pasado]

[+mediato]

[+línea nacional]

RAÚL ALFONSÍN

[+pasado]

[+mediato]

[+renovación y cambio]

QUIÉN SOY = STUBRIN (UNO MÁS)

[+futuro]

[+radical]

3.1.2 Segundo marco

El segundo, en el que S está junto a Raúl Alfonsín marco corresponde a la temporalidad dominante [+presente], partiendo de la afirmación:

JUNTO A ALFONSÍN, ESTAMOS
CONSTRUYENDO UN PAÍS EN SERIO

Esta afirmación justifica la temporalidad propuesta en relación con la forma en que el verbo 'construir' está utilizado, es decir, en una perifrástica progresiva, un tipo de acción que se está llevando a cabo ya que el sujeto plural (primera persona desinencial) está *junto a* Alfonsín. Este lexema *junto-a-Alfonsín* permite llevar a cabo un proceso inferencial con respecto a la progresión de la acción manifestada por el verbo. *Junto-a-Alfonsín* se extiende desde el [+pasado,+inmediato] al [+presente] y al [+futuro]. El futuro está marcado por el hecho de que la acción progresiva es una acción que continúa ya que "se seguirá

construyendo”. Nótese cómo se deja a un lado el tópico “elecciones” a las que se alude implícitamente asegurando su éxito; de ahí que no se las nombre en forma directa.

El tiempo progresivo condensa en sí las tres temporalidades dependientes de la temporalidad dominante [+presente]:

<i>estamos construyendo</i>	{	<p>[+pasado, +inmediato] = <i>ayer</i> = 1983</p> <p>[+presente, +inmediato] = <i>hoy</i> = 1985</p> <p>[+futuro, +inmediato] = <i>mañana</i></p>
-----------------------------	---	---

El factor aglutinante de esta progresión está representado por el lexema *junto-a-Alfonsín* que es quien justamente aparece en la fotografía junto a Stubrin. El es quien votará por S el 3 de noviembre. Es el foco discursivo que se ubica en un lugar de aparente antagonista para dejar que S sea discursivamente el centro.

3.1.3. Tercer marco

El tercer marco corresponde a las temporalidades [+presente] y [+futuro]. S aparece en la fotografía solo, mirando de frente, vestida de sport, con una biblioteca como fondo. El gráfico no puede ser más evidente.

Se complementa diciendo:

EN VEZ DE OBSTRUIR, CONSTRUIR

Los dos infinitivos tienen modalidades y temporalidades bien diferenciadas. El primero (“obstruir”) está dentro de una construcción proposicional que lo liga, por un lado, con una temporalidad [+presente] y, por otro, con una modalidad [+asertiva]. Se afirma que en la actualidad se “está obstruyendo” y se propone inmediatamente la solución para tal obstáculo: “construir”, infinitivo con una fuerza ilocucionaria [+imperativa] ligada a la temporalidad [+futuro]. El acto electoral está implícito en la solución.

Hay, por lo tanto, dos infinitivos diferentes:

i) uno (obstruir) describe un estado de cosas, nombra un proceso determinado y, si bien se podría objetar su alcance temporal como incierto, no así su temporalidad que es claramente un [+presente], que tiene, a su vez, el rasgo [+progresivo]. Este remite necesariamente a un [+pasado,+inmediato]. De hecho, el “obstruir” es un “estar obstruyendo” forma compuesta que liga, justamente, ese pasado inmediato con un presente preciso: el actual.

ii) el otro (construir) es simplemente la manifestación de una orden que es una de las posibilidades del infinitivo en la lengua.

Se ha visto cómo a cada uno de los marcos de apertura discursiva le corresponde la temporalidad dominante que a continuación se precisa:

S1 [+pasado, +mediato]
S2 [+ presente, +inmediato]
S3 [+futuro, +inmediato]

La temporalidad dominante en S1 apunta a una revisión del [+pasado, +inmediato] con el objeto de concretar el [+futuro, +inmediato]: votar y que esa votación la hagan *todos* los radicales.

En S2 la acción progresiva se centra en la temporalidad [+presente, +inmediato] ya que es *ahora* que la construcción del país se está llevando a cabo.

En S3 la temporalidad dominante está dirigida al [+futuro, +inmediato]: la construcción manifiesta en S2, el *ahora* debe seguir llevándose a cabo.

Estas temporalidades quedan claramente relacionadas en función de las conexiones pragmáticas que entre ellas es necesario inferir. De ahí que:

S1
es condición de posibilidad
(causa)
[+PASADO]

S2

*posibilidad de establecimiento de relaciones propuestas
(efecto inmediato)
[+PRESENTE]*

S3

*posibilidad de continuación de relaciones propuestas
(efecto mediato)
[+FUTURO]*

3.2 *Voz y temporalidad; cómo graduar la responsabilidad discursiva*

Cómo se lleva a cabo ese “dar la voz” y cómo se relaciona con las temporalidades expuestas.

3.2.1. *Me permito*

La temporalidad dominante [+pasado] inicia el texto al responder a su marco de apertura, es decir, explicita el carácter retórico de la pregunta, diciendo:

USTED SABE, POR LA UCR

Al ser una pregunta retórica, tiene como objeto ser leída de la siguiente manera:

USTED <YA> SABE, POR LA UCR

Esta reposición inferencial liga la respuesta al [+pasado,-+inmediato] como claramente el texto se encarga de especificar:

POR UNA LISTA DE CANDIDATOS EN LA QUE ME
ACOMPAÑAN VIEJOS Y JOVENES COMPAÑEROS DE
LUCHA (SUBRAYADO NUESTRO)

El lexema *viejos-compañeros-de-lucha* tiene una relación directa con la foto de J.C. Pugliese y une así los pasados de la UCR; incluso el que perdió la interna.

Nótese que por primera vez aparece la marca de la primera persona singular: ME. Inmediatamente dice:

SOY UN MILITANTE MAS DEL RADICALISMO Y ME
PERMITO TAMBIÉN (SUBRAYADO NUESTRO)

S aparece como responsable directo de su discurso; lo asume como propio.

En el primer caso, con el pronombre ME no correferencial con el sujeto singular se produce un efecto de disminución de importancia del que enuncia con respecto a su enunciado puesto que la acción es *acompañar* que lleva claramente a ubicar a S como uno de los que acompaña; si bien el *un* permite distinguirlo del *todos* sigue estando dentro del alcance semántico de este último.

El verbo en primera persona del presente del indicativo plural (*acompañan*) reafirma la significación del verbo: S es *un militante más*. No es quien genera las acciones sino quien forma parte de ellas. Su voz discursiva se atenúa. La utilización del adverbio *más* junto a un verbo en primera persona del indicativo activo singular ("*soy un militante más*") confirma el efecto descrito anteriormente. El "más" tiene, por su parte, un doble alcance: lo incluye entre todos los radicales; y conjuntamente lo singulariza al estar en correlación con la forma verbal: *soy*.

El último "me" es un pronombre correferencial con el sujeto con el que S introduce de manera efectiva su voz, i.e., su responsabilidad discursiva. Es quien ahora dice *me permito*, quien se separa de los otros, quien habla. Nótese cómo se van graduando la responsabilidad discursiva: cuando S asume el rol hay un verbo que restringe el alcance del pronombre.

El verbo *permitir* presupone un acto de pedir que tiene quien lo hace posible, i.e. quien permite. Se está ante un acto de pedir donde hay quien pide permiso (S) y quien tiene la autoridad para poder conederlo (la UCR). La voz se ha obtenido; el permiso ha sido concedido.

Ser responsable del propio discurso es una tarea que exige una gradación equilibrada entre pronombres y verbos. Podemos resumir esa gradación de la siguiente manera:

- ME, no correferencial: S se incorpora a la acción de *todos*. Su voz está compartida.
3 p.pl.
- (YO) nominativo: +verbo en 2 p.pl. S afirma su voz atenuándola por la acción verbal. Es sujeto discursivo pero implícito. Comparte su voz con *todos*.
- ME, correferencial: con el sujeto +verbo con 1 p.pl. S se hace cargo de su voz. Previo permiso de *todos*.

Subcategorizamos los pronombres:

- ME [-correferencial con S, +colectivo]
- YO [+nominativo, +desinencial, +colectivo]
- YO/ME [+correferencial con S, +individual]

La gradación se lleva a cabo de la manera demostrada permitiendo la incorporación de su voz de manera efectiva.

3.2.2. *Hicimos*

En la temporalidad dominante [+presente], la voz dominante está representada por la primera persona del plural *nosotros* desinencial (*nosotros* se utiliza desinencialmente para marcar temporalmente el [+pasado] y [+presente]: “*Empezamos a hacerlo todos (...) En estos dos años nos dedicamos (...) Recuperamos la libertad (...) Hicimos la paz y otra vez somos respetados (...) Le dimos un duro golpe (...) Juzgamos a represores y terroristas*”, y por el impersonal *se* [+futuro]: *Ahora se inicia*).

Nosotros se utiliza para referirse al [+pasado] y/o al [+presente]; *se* al [+futuro].

El [+pasado] es aspectualmente [+perfectivo] marcando una acción ya concluida en el pasado y actuando como condición de posibilidad de las acciones presentes que, a su vez, tendrán sus efectos en el futuro.

Si bien las formas utilizadas (la primera persona del plural) coinciden muchas veces (al usar verbos de 1^a conjugación del pretérito indefinido del indicativo) morfológicamente con la del presente logrando, de esta manera, una tensión entre un pasado acabado y un presente progresivo, aspectualmente se puede establecer claramente la distinción: perfectivo: acción concluida en el pasado; imperfectivo: acción que tiene consecuencias o se lleva a cabo en el presente. Esta distinción se hace evidente en el uso de las formas ya que corresponden al aspecto [+perfectivo] las formas simples (hicimos, dimos, juzgamos, recuperamos) mientras que al [+imperfectivo] las formas compuestas (empezamos a hacerlo, dedicamos a consolidar). La perífrasis acentúa el proceso en curso oponiéndose a las formas simples que marcan la finalización de una determinada acción.

La tensión, sin duda, entre los aspectos [+perfectivo] y [+imperfectivo] subsiste de manera evidente al elegir una forma verbal cuyo contexto es el encargado de marcar aspecto y tiempo. Esta desambiguación permite jugar con los alcances de ambos; si bien las acciones están acabadas, sus consecuencias son relevantes en el presente.

La forma impersonal corresponde al [+futuro]. Marcada ya desde su lugar de enunciación por un adverbio de tiempo (ahora) hacia adelante “se inicia”. Ese *se* que llamamos formalmente impersonal no es sino un recurso mitigador (Lavandera, 1985) que:

—marca una distancia con respecto a la responsabilidad discursiva en un segundo grado (el primero lo marcaría la primera persona del plural).

—permite elidir el tópico central de las elecciones afirmando un comienzo (“Ahora se inicia”) que presupone que quien lo elige lo hace por estar seguro de su triunfo (cfr. 3.2.3. para el complemento de este recurso).

—permite desde esa aparente no persona incluir no sólo a los enunciadores discursivos evidentes (los radicales) sino a los potenciales (los no radicales). Ya no es *nosotros, los radicales*, sino *nosotros, todos los argentinos*.

Los tiempos quedarían en la temporalidad [+presente] así esquematizados:

CAUSAS	ACCIONES EN CURSO	EFFECTOS
[+pasado]	[+presente]	[+futuro]
[+perfectivo]	[+imperfectivo]	[+imperfectivo]
[+1 ^a pl.]	[+1 ^a pl.]	[+1 ^a pl.]
hicimos	empezamos a hacerlo	se inicia
dimos	dedicamos a consolidar	
juzgamos	somos respetados	

3.2.3. *Para construir, queremos*

En la temporalidad dominante [+futuro] se encuentra una voz compartida entre dos *nosotros* y un *ellos* evidente.

El infinitivo es una de las formas verbales principales. Marca en el texto más programático de S tres finalidades que coinciden en cuanto al sujeto de la forma conjugada. Dice:

PARA CONSTRUIR, queremos continuar
 PARA CONSTRUIR, queremos acompañar
 PARA CONSTRUIR, queremos incorporar

Las construcciones finales remiten:

- a un tiempo definido en cada caso
- a un sujeto común a las tres, diferente del de la construcción principal.

Los tiempos quedan claramente delimitados por los significados de los verbos.

CONTINUAR remite al [+pasado] ya que presupone el inicio de algo que continúa.

ACOMPañAR remite al [+presente] ya que es, en este momento, el de las elecciones, en el que Alfonsín debe ser acompañado.

Nótese como el tópicO “elecciones” siempre pasa a un segundo plano; siempre ha de ser inferido ya que nunca se lo menciona explícitamente (ídem en 3.2.2. “Ahora se inicia”).

INCORPORAR remite al [+futuro] ya que presupone que algo nuevo ha de ser incluido.

El sujeto de la construcción principal es diferente del de la final. Si bien se puede postular una forma coincidente para ambos morfológicamente, los *nosotros* tienen rasgos que los diferencian notablemente.

El *nosotros* de la principal es [+desinencial] y forma parte de una frase verbal modalizada que tiene un matiz [+volitivo] que justifica su temporalidad dominante de la formación [+futuro].

Esa temporalidad tiene dos momentos:

1. mediato: relacionado con los significados de los verbos de las FV que remiten a tiempos específicos.
2. inmediato: relacionado con la finalidad inmediata elidida (ganar las elecciones) permitiendo que 1. se lleve a cabo.

A partir de estos dos momentos se puede entender la finalidad; finalidad doble en función de los momentos antes mencionados.

Esa relación se lleva a cabo de la siguiente manera: el momento 1. es, en realidad, una explicitación de la finalidad elidida contenida en la construcción principal ya que lo que se desea afirmar, en primer lugar, es el hecho de “querer ganar las elecciones”, hecho que se elide y que corresponde al momento 2.

Se tiene, entonces: 1. un fin inmediato; 2. un fin mediato.

La concreción de 1. posibilita que 2. se lleve a cabo. Pero 1. está elidido y 2. está explicitado en los verbos principales de la FV de la principal.

Concluyendo, hay:

una finalidad inmediata: *queremos*
con el objeto de lograr
una finalidad mediata: *construir*

—permite desde esa aparente no persona incluir no sólo a los enunciadores discursivos evidentes (los radicales) sino a los potenciales (los no radicales). Ya no es *nosotros, los radicales*, sino *nosotros, todos los argentinos*.

Los tiempos quedarían en la temporalidad [+presente] así esquematizados:

CAUSAS	ACCIONES EN CURSO	EFFECTOS
[+pasado]	[+presente]	[+futuro]
[+perfectivo]	[+imperfectivo]	[+imperfectivo]
[+1 ^a pl.]	[+1 ^a pl.]	[+1 ^a pl.]
hicimos	empezamos a hacerlo	se inicia
dimos	dedicamos a consolidar	
juzgamos	somos respetados	

3.2.3. *Para construir, queremos*

En la temporalidad dominante [+futuro] se encuentra una voz compartida entre dos *nosotros* y un *ellos* evidente.

El infinitivo es una de las formas verbales principales. Marca en el texto más programático de S tres finalidades que coinciden en cuanto al sujeto de la forma conjugada. Dice:

PARA CONSTRUIR, queremos continuar
 PARA CONSTRUIR, queremos acompañar
 PARA CONSTRUIR, queremos incorporar

Las construcciones finales remiten:

- a un tiempo definido en cada caso
- a un sujeto común a las tres, diferente del de la construcción principal.

Los tiempos quedan claramente delimitados por los significados de los verbos.

CONTINUAR remite al [+pasado] ya que presupone el inicio de algo que continúa.

ACOMPañAR remite al [+presente] ya que es, en este momento, el de las elecciones, en el que Alfonsín debe ser acompañado.

Nótese como el tópico “elecciones” siempre pasa a un segundo plano; siempre ha de ser inferido ya que nunca se lo menciona explícitamente (ídem en 3.2.2. “Ahora se inicia”).

INCORPORAR remite al [+futuro] ya que presupone que algo nuevo ha de ser incluido.

El sujeto de la construcción principal es diferente del de la final. Si bien se puede postular una forma coincidente para ambos morfológicamente, los *nosotros* tienen rasgos que los diferencian notablemente.

El *nosotros* de la principal es [+desinencial] y forma parte de una frase verbal modalizada que tiene un matiz [+volitivo] que justifica su temporalidad dominante de la formación [+futuro].

Esa temporalidad tiene dos momentos:

1. mediato: relacionado con los significados de los verbos de las FV que remiten a tiempos específicos.
2. inmediato: relacionado con la finalidad inmediata elidida (ganar las elecciones) permitiendo que 1. se lleve a cabo.

A partir de estos dos momentos se puede entender la finalidad; finalidad doble en función de los momentos antes mencionados.

Esa relación se lleva a cabo de la siguiente manera: el momento 1. es, en realidad, una explicitación de la finalidad elidida contenida en la construcción principal ya que lo que se desea afirmar, en primer lugar, es el hecho de “querer ganar las elecciones”, hecho que se elide y que corresponde al momento 2.

Se tiene, entonces: 1. un fin inmediato; 2. un fin mediato.

La concreción de 1. posibilita que 2. se lleve a cabo. Pero 1. está elidido y 2. está explicitado en los verbos principales de la FV de la principal.

Concluyendo, hay:

una finalidad inmediata: *queremos*
con el objeto de lograr
una finalidad mediata: *construir*

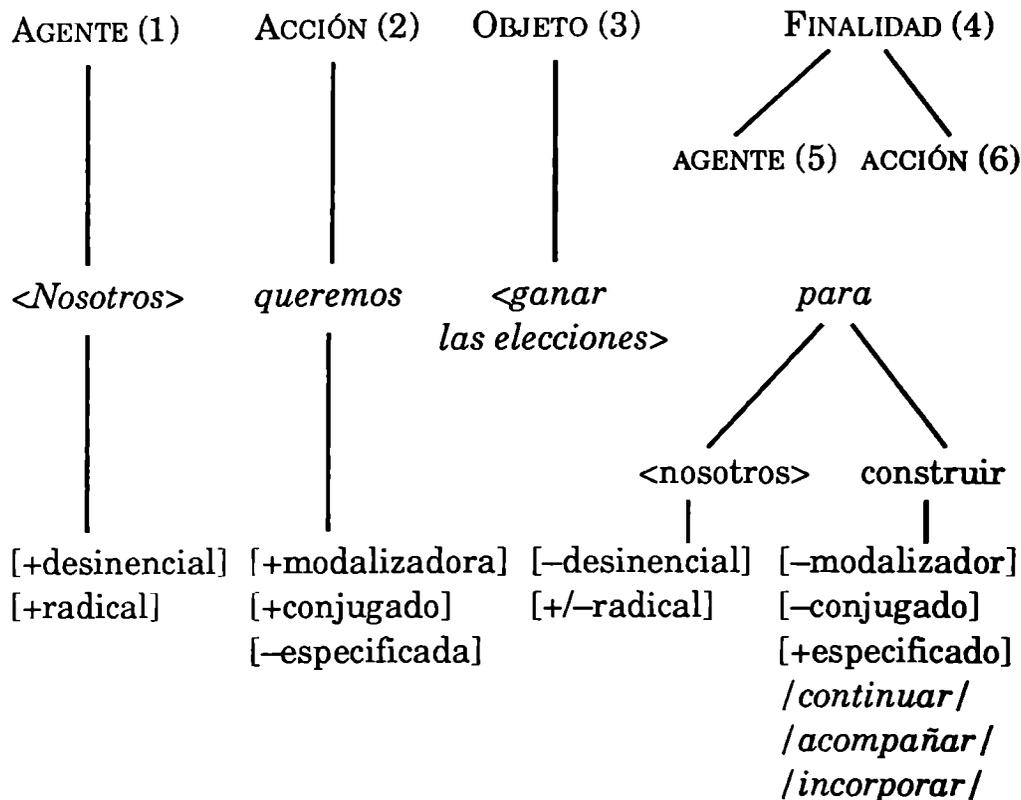
Pero ese “proceso de construcción” comprende diferentes etapas que se iniciaron en el pasado, siguen en el presente y se proyectan hacia el futuro. Ese “proceso de construcción” tiene tres momentos: continuar, acompañar, incorporar. Pero esta explicitación de la finalidad aparece como verbo principal de la FV de la construcción principal, lo que complica la lectura pero logra claramente un objetivo: desfocalizar el acto eleccionario y sus consecuencias inmediatas. Se explicita solamente la finalidad en la construcción final, pero para que esto pueda llevarse a cabo la elisión ha debido realizarse.

Se tiene entonces;

- a) condición de posibilidad: *queremos*
- b) una finalidad si a) se concreta: *construir*
- c) una explicitación de b): *continuar, acompañar, incorporar*.

De hecho, si bien el éxito no se afirma explícitamente, se lo hace implícitamente al especificar los fines de una posibilidad ya concretada.

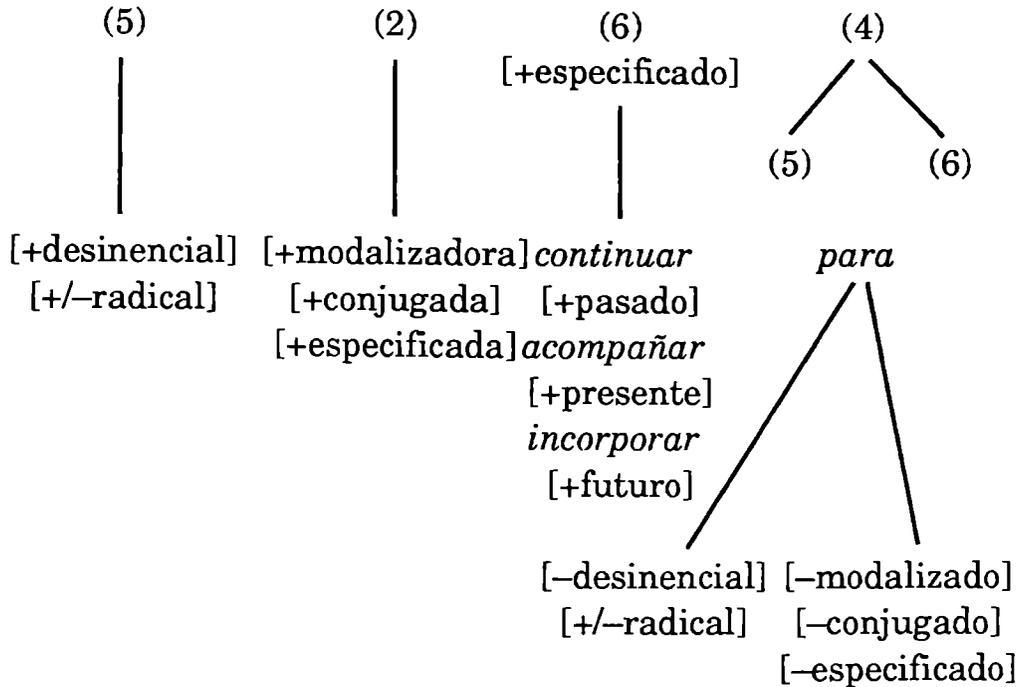
Se tiene, entonces, una serie de funciones discursivas (los números indican la función):



Pero se operan una serie de transformaciones discursivas, que son las siguientes:

- a) 1 es desplazado por 5
- b) 2 es especificado
- c) 3 es elidido
- d) 6 es desplazado parcialmente (rasgo [+especificado])

Así se llega a:



La pregunta se impone: ¿para qué llevar a cabo una operación tan compleja? Y se contesta (explica) a partir de cada una de las transformaciones discursivas especificadas:

a) 1 es desplazado por 5; permite incorporar el rasgo [+/-radical] lo que implica que ya no son sólo los [+radicales] los que quieren ganar las elecciones (elidido, fin inmediato) sino construir (especificado como *continuar*, *acompañar* e *incorporar*)

b) 2 es especificado con *continuar*, *acompañar* e *incorporar* rasgos de *construir*, finalidad mediata. Esta especificación permite desfocalizar el fin inmediato (el objeto de la acción del modalizador) elidiéndolo. Esta elisión de un tópico central se ubica en un segundo plano de importancia (hay que reconstruirlo). No importa el acto electoral sino lo que sigue a él. Esta jerarquización de la información opera sobre una presuposición básica: se elide cuando es obvio que lo elidido se da por dado. Al elidirse el tópico *ganar las elecciones* se las da por ganadas; en función de afirmar su triunfo se trabaja sobre la finalidad mediata: construir (a partir de las especificaciones mencionadas).

c) 3 es elidido por innecesario (Cfr. a)

d) 6 es desplazado parcialmente en función de 3 (Cfr. b))

En conclusión, de las cuatro transformaciones discursivas propuestas, quedan sólo dos que permiten:

—ampliar el alcance del agente de la acción: de *nosotros* [+*radical*] a *nosotros* [+/-*radical*].

—desfocalizar el acto eleccionario, afirmándolo por exclusión.

—focalizar lo que se hará luego del triunfo.

4. CONCLUSIONES

Se propuso analizar exhaustivamente una estrategia discursiva relevante como es la denominada *dar la voz*, es decir, quién tiene la responsabilidad discursiva de una campaña electoral tomado como una formación discursiva que refiere *discursivamente* a un discurso emergente determinado.

Una vez establecida la relación se analizaron las distintas formas pertinentes en las que las voces discursivas se manifiestan y la orientación temporal que esas voces toman en los diferentes discursos. La noción de temporalidad resultó operativamente válida y se especificó, en cada caso, sus alcances y el por qué de su utilización.

La relación establecida entre las desinencias verbales (marcas de persona) y las temporalidades (donde aspectos, modos y tiempos se conjugan para que el sujeto oriente el discurso) permitieron una caracterización de los grados en que un determinado sujeto discursivo va logrando que su voz se distinga de las otras, que el 'uno' prevalezca sobre el 'todos', que 'uno', en definitiva, puede enunciar un discurso propio, o al menos, lo intente.

También se notó (si bien no fue el objeto central de este trabajo) una relación inversamente proporcional entre una estrategia discursiva (trabajada fundamentalmente a partir del código verbal) que se denominó *Dar la voz* a su complementaria que podría denominarse *Dar la imagen*. Si bien esta última no se analizó en detalle, se pudo establecer una correspondencia 1, -1 entre una y otra. Esto implica que:

- S<1> POR QUIÉN CREE USTED... FOTOGRAFÍA DE S. Y J. C. PUGLIESE
 S<2> JUNTO A ALFONSÍN... FOTOGRAFÍA DE S. Y R. ALFONSIN
 S<3> EN VEZ DE OBSTRUIR... FOTOGRAFÍA DE S.

Hay una gradación en el dominio de la imagen que es inversamente proporcional al dominio de su voz ya que:

- S<1> SOY STUBRIN/PUGLIESE [+RADICALES]
 S<2> ESTAMOS CONSTRUYENDO STUBRIN/ALFONSÍN [+ALFONSINISTA]
 S<3> OBSTRUIR STUBRIN [+/-RADICAL, +/-ALFONSINISTA]

Los grados de éxito de ese intento pueden esquematizarse de la siguiente manera:

DAR LA VOZ	VERBOS			DAR LA IMAGEN
	[+inf.] < r.d. ²	[+1 pl.] <> r.d.	[+lsg] > r.d.	
TEMPORALIDAD DOMINANTE				FOTOGRAFÍAS
[+pasado]			soy	S con P
[+presente]		estamos constru- yendo		S con A
[+futuro]	construir			S

Puede decirse, entonces, que:

$$ED = rc (Rs_{(x)} [1] / [nl])$$

donde: ED es igual a estrategia discursiva (x), rc a relación complementaria y $Rs [1] / [nl]$ a recursos lingüísticos y/o no lingüísticos.

² r.d. indica responsabilidad discursiva; <, <>, > los grados correspondientes.

Una estrategia discursiva se conforma a partir de una relación complementaria entre dos recursos como mínimo, uno lingüístico y otro no lingüístico.

En la formación discursiva analizada opera de la siguiente manera:

ED: DAR LA VOZ

Rs: [l] = desinencias verbales *rc* temporalidades dominantes *rc* ([nl] = fotografías)

El análisis del caso Stubrin mostró los alcances del grado de responsabilidad discursiva que un partido le otorga a su candidato en la propaganda gráfica dentro del marco de una campaña electoral.

Tener voz es una aspiración discursiva excesiva para un solo sujeto; debe necesariamente compartirse.

Tener voto es una aspiración lógica tomándola como consecuencia de la primera (y más aún en el marco de una campaña electoral).

Si como bien dice Jakobson “en el lenguaje no hay propiedad privada, todo está socializado” (1952 [1982, 21]) la voz no es propiedad de nadie; como el voto. Tener voz y voto parece ser un dicho que el discurso (político, al menos en este caso) se encarga pacientemente de desmentir.

SALVIO MARTÍN MENÉNDEZ

Instituto de Lingüística
Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
y Conicet

“¿Por quién cree usted que votará Raúl Alfonsín el 3 de noviembre?”



Usted sabe, por la UCR. Por una lista de candidatos a diputados en que me acompañan viejos y jóvenes compañeros de lucha. Soy un militante más del radicalismo y me permito, también, sumarme a la marcha de todo el pueblo argentino y decirles que juntos vamos a seguir construyendo esta democracia imperfecta pero viva, en la que todos podemos ser distintos y al mismo tiempo iguales ante la ley.

Usted sabe:

RA

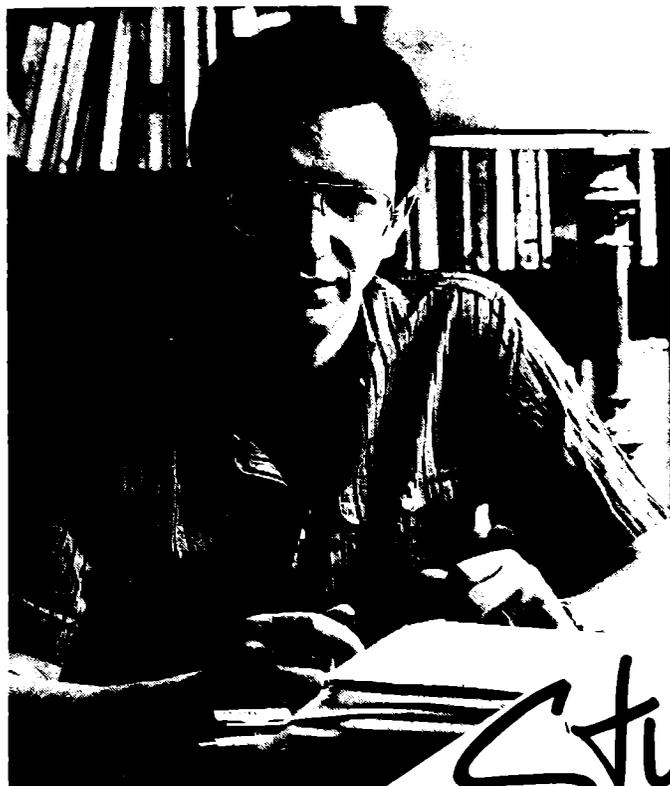


UNION CIVICA RADICAL

LISTA

3

“En vez de obstruir, construir.”



Para construir que empujamos
acompañar al presidente
Alfonsín con una mayoría
parlamentaria defensora
seria y responsable.

Para construir que empujemos
contribuir con un
movimiento popular que
en 1983 representó
gran esperanza del
conjunto de la sociedad
argentina al votar por la
vida y por el porvenir y
rechazar la violencia y la
muerte.

Para construir que empujemos
incorporar a la unidad
nacional y a la justicia
social un enorme salto en
la educación y la cultura,
la inteligencia y la ciencia
suficientes para entrar con
dignidad al siglo XXI.

Stubrin

Usted Sabe:

RA



**UNION CIVICA RADICAL
CAPITAL FEDERAL**

LISTA

3

“JUNTO A ALFONSIN ESTAMOS CONSTRUYENDO UN PAIS EN SERIO.”



Empezamos a hacerla todos el 30 de octubre de 1983. En estos dos años nos dedicamos a consolidar sus cimientos. Recuperamos la libertad y el derecho de opinar y elegir. Hicimos la paz y otra vez somos respetados en el mundo. Le dimos un duro golpe a la inflación. Juzgamos a represores y terroristas. Ahora se inicia una nueva etapa. Sin frases hechas. Sin paraisos imaginarios. Hacemos un país en serio, un estado moderno. Entre todos. Un país de producción, de esfuerzo personal, de energía creadora. El camino hacia el futuro.

Stubrin

United Sale:



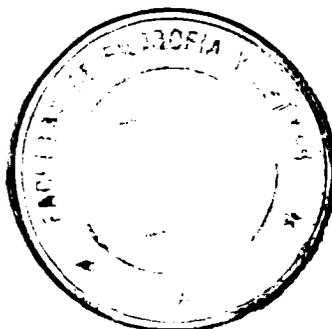
UNION CIVICA RADICAL



BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA FRANCH, J. y BLECUA, J.M. 1975. *Gramática española*. Barcelona, Ariel.
- AUSTIN, J.L. 1962. *How to do things with words*. Oxford, Oxford University Press.
- BAJTIN, M. 1929. *Problems of Dostoievsky's Poetics*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- . 1979. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982.
- BARTHES, R. 1964. *Elementos de semiología*. Madrid, Alberto Corazón, 1971.
- BROWN, P. y LEVINSON, S. 1978. "Universals in language usage: Politeness Phenomena." En E.N. Goody (ed.) *Questions and Politeness. Strategies in social interaction*, 56-289. Cambridge, Cambridge U.P.
- FOUCAULT, M. 1969. *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1985.
- . 1970. *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets, 1981.
- GARCIA S.M. y REGUEIRO, M.L. 1980. *Estudios gramaticales I: El verbo castellano*. Buenos Aires, Docencia.
- GARCIA NEGRONI, M.M. 1988. "La destinación en el discurso político". *Lenguaje en contexto* I (1/2), 85-111.
- GILI Y GAYA S. 1979. *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona, Bibliograf.
- GUMPERZ, J. 1982. *Discourse Strategies*. Cambridge, Cambridge U.P.
- JAKOBSON, R. 1939. "La dominante". En: *Huit questions de poétique*. Paris, Seuil, 1977.
- . 1952. "Lingüística y antropología". En: *Problemas de lingüística general*. Barcelona, Ariel, 1981.
- LAVANDERA, B.R. 1984. *Variación y significado*. Buenos Aires: Hachette.
- . 1985. *Curso de lingüística para el análisis del discurso*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- . 1986. "Decir y aludir: una propuesta metodológica". *Filología*, XX, 2, 21-31.
- MENÉNDEZ, S.M. 1986. "El lugar aparente: dos lecturas desde la Iglesia del Documento Final de la Junta Militar". *Revista Argentina de Lingüística*.
- . 1987. "Un lector privilegiado: el discurso del titular". *Cuadernos del Instituto de Lingüística. Análisis sociolingüístico del discurso político II*.
- RAITER, A. y MENÉNDEZ, S.M. 1986. "El desplazamiento de un signo ideológico. Análisis lingüístico del discurso político". *Filología*, XXI, 2, 31-53.

- SEARLE, J. 1969. *Speech Acts: an essay in the philosophy of language*.
Cambridge, Cambridge U.P.
- VAN DIJK, T. & KINTSCH, W. 1983. *Strategies in discourse comprehension*.
New York, Academic Press.



LAS VOCES DE LOS OTROS EL GÉNERO DE NO-FICCIÓN EN ELENA PONIATOWSKA

Suele pensarse que los textos de no-ficción —en los autores que trabajan el género— son un resultado de la actividad periodística, es decir, son algo aislado de los relatos de ficción, o sea de la literatura. Sin embargo, ficción y no-ficción no están tan separadas como podría creerse: ambas constituyen en el caso de Poniatowska, por ejemplo, su escritura y se iluminan mutuamente.

Escribir no-ficción representa siempre una elección polémica porque el género es transgresivo con respecto a los cánones literarios consagrados. Se trata de una opción ideológica que se enfrenta con aquellas concepciones para las cuales *La noche de Tlatelolco* o *Fuerte es el silencio* son reportajes, “simples” crónicas, pero no literatura; en este sentido, Poniatowska acepta el riesgo —y el desafío— de que su escritura sea dividida en literatura y periodística.¹

Los relatos de no-ficción (testimoniales) no son sólo transcripciones de hechos más o menos significativos, por el contrario plantean una cantidad de problemas teóricos debido a la peculiar relación que establecen entre lo real y la ficción, lo testimonial y su construcción narrativa. Aunque tienen como premisa el uso de un material que debe ser respetado (distintos “regis-

¹ “Pero ¿y eso qué tiene que ver con la literatura? [...] ¿Por qué te dejas envolver de nuevo en una situación que nada tiene que ver con la literatura ni con el acto creativo de escribir?” (Prólogo a *Gaby Brimmer*, México, Grijalbo, 1979). Los reparos de los amigos ante el proyecto de Poniatowska de escribir otro libro testimonial son ejemplares de esta separación entre literatura y no-ficción.

tros” como grabaciones, documentos y testimonios comprobables que no pueden ser modificados por exigencias del relato), el modo de disponer ese material y su narración producen transformaciones; los textos ponen en escena una versión con su lógica interna, no son una “repetición” de lo real sino que constituyen una nueva realidad regida por leyes propias con la que se denuncia la “verosimilitud” de otras versiones (de las oficiales sobre la matanza de Tlatelolco, por ejemplo).

UN GÉNERO PARA LA POLÉMICA

El texto de no-ficción se juega en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe (además sería imposible olvidar muchos de ellos) y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos. Lo real no es describible “tal cual es” porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes: de algún modo recorta, organiza y ficcionaliza. El relato de no-ficción se distancia tanto del realismo ingenuo como de la pretendida “objetividad” periodística, produciendo simultáneamente la destrucción de la ilusión ficcional —en la medida en que mantiene un compromiso de “fidelidad” con los hechos— y de la creencia en el reflejo exacto e imparcial de los sucesos.

En el modo en que el relato de no-ficción resuelve esta lucha entre lo “ficcional” y lo “real” está lo específico del género:² el encuentro no da como resultado una mezcla (aunque sea posible rastrear el origen periodístico o literario de muchos elementos), sino que surge una forma nueva cuya particularidad está en la constitución de un espacio intersticial donde se fusionan y destruyen al mismo tiempo los límites entre distintos géneros.

² La crítica que ha estudiado el género en los Estados Unidos, donde se desarrolló durante la década de los años 60, especialmente con Capote, Mailer y Wolfe, no lo define en sus rasgos específicos y lo piensa como un encuentro del material periodístico con los procedimientos narrativos; por eso el crítico suele limitarse a “medir” la mayor o menor objetividad y fidelidad a los hechos y el grado de complejidad de las técnicas usadas.

También las categorías de “realidad” y “ficción” al estar en contacto resultan transformadas y la distancia entre ellas se vuelve imprecisa. Es probable que de estas “destrucciones” dependan el espacio ambiguo que los textos ocupan entre la literatura, el periodismo y la crónica, y la resistencia a aceptarlos como literarios.

Aquí reside una de las funciones transgresivas del género: cuestiona la norma literaria, rechaza los límites jerárquicos y las convenciones mezclando materiales provenientes de la cultura popular —géneros marginales, no “institucionalizados” como “literatura”— con otros más reconocidos. La ruptura de las jerarquías y el entrecruzamiento de lo “alto” con lo “bajo” funcionan siempre provocativamente sobre todo sistema de valoración apegado a lo consagrado, lo cuestionan y destruyen volviéndolo imposible.

Pero si el relato de no-ficción polemiza con ciertas concepciones de la literatura, esto se da a través de la nueva forma (entendiendo forma como una relación indisoluble entre contenido y material) que es en sí misma una toma de posición, representa una postura —tanto estética como política— frente a la “institución literaria”. Es en este sentido que el género es político (y no sólo por los temas que aborda): es en el tipo de relato que se construye, siempre en los márgenes de diversos géneros y distanciándose de los más consagrados, donde se encuentra su gesto político más significativo.

Esta particular politización de los textos es el resultado de un trabajo que se ejerce sobre el material “real” —testimonial— y determina una de las diferencias más importantes con el periodismo y el discurso histórico; mientras que éstos se pretenden “objetivos” y tratan de borrar toda marca de la posición del sujeto, la no-ficción nunca oculta que, más allá de la toma de partido explícita, el montaje y la selección de los testimonios, la narrativización a que son sometidos señala ya el abandono de todo intento de neutralidad.

Es decir que la condición renovadora del género no se encuentra sólo en el uso de códigos poco prestigiosos, sino también en un modo particular de trabajarlos. En el caso del periodismo,

la no-ficción (Poniatowska es un ejemplo excelente) utiliza las formas de reproducción mecánica y sus técnicas —fotografía, reportaje, grabación, etc.— de un modo que podría llamarse *no masivo*,³ entendiendo este término en el sentido de repetición convencional de clisés, consumo alienado y recuperación despolitizada de toda diferencia. Si en los medios se trata de construir un sistema de estrategias que produzca un “efecto de verdad”, lo creíble —una tranquilizante verosimilitud—, el relato de no-ficción, por el contrario, organiza un espacio “desmitificador”, fracturado en la medida en que se juega siempre en los márgenes de las formas, de lo literario y lo político, de lo imaginario y lo real.

Planteado como el resultado de la convergencia de diversas líneas, el género nunca es neutral porque trabaja la lucha y la contradicción: muy determinado por la escritura ya que señala continuamente su condición de testimonio y de investigación *escrita*, sin embargo la fuerte presión de los hechos narrados, no hace más que negar su autonomía y remarcar su dependencia de —y su conflicto con— lo real.

El género exige una lectura que ponga el acento simultáneamente en su condición de relato y de testimonio periodístico. No es posible leer los textos como novelas “puras”, quitándoles su valor documental; pero tampoco puede olvidarse un trabajo de escritura que impide considerarlos como meros documentos que confirman lo real. El juego —y la fricción— entre ambos campos articulan lo específico de los relatos de no—ficción.

En la producción de Elena Poniatowska puede verse el uso de los medios de reproducción y de las técnicas periodísticas (reportaje, fotografías, transcripción de documentos), unido a una organización del material —recorte, selección, montaje— que no

³ La no-ficción retoma el proyecto de una literatura documental y reactualiza el programa de escritores como Eisler, Brecht y Ottwalt que en la década del 30, en Alemania, impulsaron una literatura de datos verdaderos. En este sentido, el género lleva a la práctica las reflexiones de Benjamin y Enzensberger que vieron las posibilidades de los nuevos medios técnicos para adecuar la obra artística a las actuales condiciones de producción. W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973 y H. Enzensberger, *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Anagrama, 1984.

elude mostrar el carácter de construcción de los textos; es decir, es evidente que los relatos son, en todos los casos, un modo de acercamiento, una versión de los sucesos.⁴

“PUES PÓNGALE NOMÁS JUAN”...

Poniatowska, por otra parte, resuelve con características propias los rasgos esenciales del género. En efecto, dos elementos lo definen y señalan su particular condición narrativa, esa posición intersticial ya mencionada; uno de ellos delinea —formalmente— lo que tienen de común todos los relatos de no-ficción y es índice de su especificidad y de su diferencia con la crónica o la historia: se narrativizan (o “ficcionalizan”) las figuras provenientes de lo real que pasan a constituirse en personajes y narradores. Se los lleva a primer plano, se los “enfoca de cerca”, individualizando y volviendo *sujetos* a aquellos que en un informe periodístico quedarían en el anonimato. Las categorías narrativas de personaje y narrador están aquí profundamente contaminadas: son ejes que permiten el **pasaje** de lo real a lo textual y participan de ambos al mismo tiempo, son elementos que se “literaturizan” en la construcción narrativa.

Esta *subjetivización* de los personajes y de los narradores los sitúa tanto en el campo de lo real (al que pertenecen y de donde provienen) como en el ámbito del relato; es en ellos, por lo tanto, donde se genera la verdadera fusión —o disolución— entre ambos espacios. En realidad, más que un oscilante tratamiento que haría de ellos unas veces seres ficticios y otras “retratos” de personas reales, se produce un encuentro simultáneo de los dos componentes en la construcción de los sujetos textuales. Los relatos de no-ficción se distancian entonces del periodismo cuya supuesta imparcialidad se traduce en la desaparición

⁴ Pensar el género como una construcción no implica oponerse a la idea de verdad, sino que permite disolver la oposición ficción-realidad en que suelen encajarse las lecturas de los relatos de no-ficción. El concepto de ficción se asimila al de construcción, porque la ficcionalidad es siempre un efecto del modo de narrar.

la no-ficción (Poniatowska es un ejemplo excelente) utiliza las formas de reproducción mecánica y sus técnicas —fotografía, reportaje, grabación, etc.— de un modo que podría llamarse *no masivo*,³ entendiendo este término en el sentido de repetición convencional de clisés, consumo alienado y recuperación despolitizada de toda diferencia. Si en los medios se trata de construir un sistema de estrategias que produzca un “efecto de verdad”, lo creíble —una tranquilizante verosimilitud—, el relato de no-ficción, por el contrario, organiza un espacio “desmitificador”, fracturado en la medida en que se juega siempre en los márgenes de las formas, de lo literario y lo político, de lo imaginario y lo real.

Planteado como el resultado de la convergencia de diversas líneas, el género nunca es neutral porque trabaja la lucha y la contradicción: muy determinado por la escritura ya que señala continuamente su condición de testimonio y de investigación *escrita*, sin embargo la fuerte presión de los hechos narrados, no hace más que negar su autonomía y remarcar su dependencia de —y su conflicto con— lo real.

El género exige una lectura que ponga el acento simultáneamente en su condición de relato y de testimonio periodístico. No es posible leer los textos como novelas “puras”, quitándoles su valor documental; pero tampoco puede olvidarse un trabajo de escritura que impide considerarlos como meros documentos que confirman lo real. El juego —y la fricción— entre ambos campos articulan lo específico de los relatos de no—ficción.

En la producción de Elena Poniatowska puede verse el uso de los medios de reproducción y de las técnicas periodísticas (reportaje, fotografías, transcripción de documentos), unido a una organización del material —recorte, selección, montaje— que no

³ La no-ficción retoma el proyecto de una literatura documental y reactualiza el programa de escritores como Eisler, Brecht y Ottwalt que en la década del 30, en Alemania, impulsaron una literatura de datos verdaderos. En este sentido, el género lleva a la práctica las reflexiones de Benjamin y Enzensberger que vieron las posibilidades de los nuevos medios técnicos para adecuar la obra artística a las actuales condiciones de producción. W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973 y H. Enzensberger, *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Anagrama, 1984.

elude mostrar el carácter de construcción de los textos; es decir, es evidente que los relatos son, en todos los casos, un modo de acercamiento, una versión de los sucesos.⁴

“PUES PÓNGALE NOMÁS JUAN”...

Poniatowska, por otra parte, resuelve con características propias los rasgos esenciales del género. En efecto, dos elementos lo definen y señalan su particular condición narrativa, esa posición intersticial ya mencionada; uno de ellos delinea —formalmente— lo que tienen de común todos los relatos de no-ficción y es índice de su especificidad y de su diferencia con la crónica o la historia: se narrativizan (o “ficcionalizan”) las figuras provenientes de lo real que pasan a constituirse en personajes y narradores. Se los lleva a primer plano, se los “enfoca de cerca”, individualizando y volviendo *sujetos* a aquellos que en un informe periodístico quedarían en el anonimato. Las categorías narrativas de personaje y narrador están aquí profundamente contaminadas: son ejes que permiten el pasaje de lo real a lo textual y participan de ambos al mismo tiempo, son elementos que se “literaturizan” en la construcción narrativa.

Esta *subjetivización* de los personajes y de los narradores los sitúa tanto en el campo de lo real (al que pertenecen y de donde provienen) como en el ámbito del relato; es en ellos, por lo tanto, donde se genera la verdadera fusión —o disolución— entre ambos espacios. En realidad, más que un oscilante tratamiento que haría de ellos unas veces seres ficticios y otras “retratos” de personas reales, se produce un encuentro simultáneo de los dos componentes en la construcción de los sujetos textuales. Los relatos de no-ficción se distancian entonces del periodismo cuya supuesta imparcialidad se traduce en la desaparición

⁴ Pensar el género como una construcción no implica oponerse a la idea de verdad, sino que permite disolver la oposición ficción-realidad en que suelen encajarse las lecturas de los relatos de no-ficción. El concepto de ficción se asimila al de construcción, porque la ficcionalidad es siempre un efecto del modo de narrar.

de la figura del sujeto y en una perspectiva alejada y uniforme de los protagonistas, reducidos a nombres y privados de la palabra, que queda sometida por el lenguaje convencional del código.

En la no-ficción, aunque se mantiene el compromiso con lo testimonial, los hechos pasan a través de los sujetos: ellos son la clave de la transformación narrativa, su participación en los sucesos está respetada, pero se expanden tanto sus actos y su palabra que en ellos se concentra toda la acción. El periodismo y la historia trabajan generalizando y distanciando; por el contrario, el relato de no-ficción trabaja metonímicamente enfocando de muy cerca fragmentos, personajes, narradores, momentos claves y produce esa “ficcionalización” que actúa como un puente entre lo real y lo textual. Lejos de ser un informe escueto y objetivo, lleva al lector al centro de lo ocurrido, le permite “ver de cerca”, implicarse en los acontecimientos.

Este proceso de subjetivización ejercido sobre narradores y personajes incide en el enfoque de los sucesos que se vuelve más cercano y “personal”; en este sentido pueden pensarse textos como *La noche de Tlatelolco* y *Fuerte es el silencio* de Elena Poniatowska:⁵ los hechos —en su mayoría muy conocidos a través de las versiones de la prensa— llegan al lector reconstruidos por la experiencia de los protagonistas.

“Pues póngale nomás Juan’ como si con dar su nombre temieran molestar, ocupar un sitio en el espacio y en el tiempo que no les corresponde, ‘nomás Juan”, “[...] puros alias, apodados de por vida dejaron colgado del primer árbol en la sierra su nombre de nacimiento, perdieron su identidad.” (11-12). Las dos frases enmarcan el prólogo de *Fuerte es el silencio* y son paradigmáticas, porque los textos de Poniatowska otorgan la posibilidad de la palabra y de la acción a los que se perderían en la masa indiferenciada de las crónicas periodísticas. En realidad, no se trata aquí de prestar la voz a los que no la tienen sino de cubrir con la voz de ellos el espacio discursivo transformándolo

⁵ Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971; *Fuerte es el silencio*, México, Era, 1980.

casi en un monólogo donde el silencio corresponde, en su mayor parte, a la periodista. El título —*Fuerte es el silencio*— privilegia dos sentidos posibles de la palabra *silencio*: el que se produce en torno a los hechos de los que no se quiere hablar y a los cuales el texto da un lugar⁶ y el silencio de los que no tienen nombre y en verdad nunca pudieron hablar. Pero de entre estos, las mujeres —sus voces— predominarán y serán las que con mayor frecuencia ocupen el primer plano en la medida en que han sido las más silenciadas: los textos de Poniatowska van a darles cada vez más la posibilidad de la palabra. Ellas “hacen hablar al silencio”, en tanto que la narradora-periodista asume su papel de interlocutora —y mediadora— y da espacio a lo silenciado. La palabra femenina, el discurso de las mujeres, es también uno de los elementos que vinculan los textos de no-ficción con los ficcionales, por eso el modo en que se organiza ese discurso, en relación con qué se enfrenta o se constituye es lo que permite esbozar una marca distintiva en la escritura de Poniatowska.

Uno de los relatos —el más “ficcionalizado”— de *Fuerte es el silencio*, “La colonia Rubén Jaramillo”, condensa en una escena ese surgimiento de la voz femenina que se extiende por el resto de los textos. “La colonia...” es la historia del Güero Medrano, su fundador, hombre con todos los atributos del héroe según lo describen las mismas mujeres; significativamente él es el primer objeto de sus discursos y el que les otorga la voz y logra hacerlas hablar: “Al principio el único en hablar fue el Güero [...] Poco a poco fueron perdiendo la vergüenza [...] y empezaron a contarle algo de sus cosas [...] primero apenas si podía entenderse entre lo incoherente de sus propósitos y su voz inaudible, pero otras fueron adquiriendo fuerza [...] Eran oradoras natas que nadie había escuchado jamás.” (capítulo “Cuando las cosas cambian”, 232). Esta escena es clave porque contiene dra-

⁶ Poniatowska continúa una “tradición” de la no-ficción iniciada por Rodolfo Walsh en 1957 con *Operación Masacre*: hablar de lo omitido, censurado o deformado por la prensa (“Es cosa de reírse, a doce años de distancia, porque se pueden revisar las colecciones de los diarios, y esta historia no existió ni existe.” *Operación Masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1972, Prólogo de la tercera edición, 13).

matizada la situación que desarrollan los textos: el otorgamiento de la voz a la mujer pero dada por el hombre que se constituye en su tema fundamental. En ese discurso en el que siempre está presente el hombre poco a poco se filtra la reflexión sobre sí misma: “Súbitamente adquirirían un lenguaje, una conciencia [...] Poco a poco se abrían y el Güero descubría una intimidad hecha de abusos y vejaciones [...]” (233), aunque persiste el hombre como el objeto fundamental. Por eso no es casual que sea una mujer —Elena, la mujer del Güero— la que duplique a la autora-periodista en el relato e intente reunir el material para contar la vida del Güero; tampoco lo es que, cuando ya nadie quiere hablar de él, cuando se regresa al silencio, el relato cierre con la voz de una mujer que se atreve: “¿Usted es la que anda preguntando por el Güero? Véngase conmigo, yo lo conocí y si quiere, le cuento”. (278).

Otros textos de *Fuerte es el silencio* como “Los desaparecidos” y especialmente “Diario de una huelga de hambre” —centrado en Rosario Ibarra, líder de las madres de los desaparecidos en México— dan la palabra a las voces de las mujeres que hablan de sus hijos y que resisten y se enfrentan a otros hombres que encarnan el sistema (“Señora, es usted más terca que una mula coja” le dirá un hijo de Echeverría a Rosario Ibarra, 97). Otra vez son los hombres los que movilizan el discurso de las mujeres, lo originan y parecen darle su sentido, aún en el enfrentamiento.

Ya en *La noche de Tlatelolco* se ve cómo las voces femeninas van ocupando cada vez más espacio: dividido en dos partes, el relato entremezcla testimonios variados de hombres y mujeres; pero es en la segunda parte, centrada en la masacre de la Plaza, donde se intensifica la presencia de las mujeres que buscan a sus hijos. Tanto *La noche...* como *Fuerte es el silencio* están contruidos por el entrecruzamiento de fragmentos parciales, ejemplarmente metonímicos (diálogos, historias individuales, episodios representativos), con informaciones impersonales y generalizadoras provenientes de la prensa o de documentos del gobierno. Esto es especialmente notable en *La noche...* porque los testimonios contraponen la frialdad de los datos oficiales

con las voces de las mujeres recordando a sus muertos y heridos.

En la primera parte del texto, en que se cuenta el antes y el después de la masacre, predominan las voces masculinas, pero el crecimiento de las femeninas está en directa relación con el momento clave, el más dramático: los sucesos de esa noche misma. Un índice de esto es la diferencia entre los agradecimientos del comienzo —“a todos los que nos dieron su nombre y su testimonio”— y de la segunda parte: “Sobre todo les agradezco a las madres, a los que perdieron al hijo, al hermano, el haber accedido a hablar.” (164, los subrayados son míos). Pareciera que los momentos de la matanza de los estudiantes son el espacio privilegiado para las voces de las mujeres que reclaman por ellos; otra vez la palabra femenina se constituye a partir de un mismo objetivo, hablar de los hombres y del dolor que generan —en este caso los hijos muertos y desaparecidos—. ⁷

“El grito mudo que se atoró en miles de gargantas” (164) de este texto es el mismo “fuerte silencio” del anterior y aquí también una mujer lo condensa: “Este relato recuerda a una madre que durante días permaneció quieta, endurecida por el golpe y, de repente, [...] dejó salir [...] un ronco, un desgarrado grito” (164), dice Elena Poniatowska en un fragmento firmado que, junto con un poema de Rosario Castellanos, inicia la última parte y señala ya la multiplicación de voces femeninas en ella.

Lo periodístico y lo narrativo se tensionan de formas diversas en *La noche de Tlatelolco* y en los relatos de *Fuerte es el silencio*, del mismo modo que las relaciones de fuerza entre la periodista y los entrevistados se modifican en cada caso; si los textos están compuestos por voces y testimonios, por fragmentos de grabaciones, por diálogos reconstruidos, etc., es la periodista la que hizo posible que “el grito mudo” y “el fuerte silencio” pudieran surgir en la escritura. Ya el subtítulo de *La noche...*, “testimonios de historia oral” (lo real y comprobable junto con la

⁷ *La noche de Tlatelolco* —como la mayoría de los textos de Poniatowska— está dedicado a su hermano muerto en la matanza del 68. De algún modo él genera también el discurso, las escrituras, los textos de la autora.

oralidad narrativizada), remite a quien los organizó, a la narradora-periodista presente en los fragmentos firmados con las iniciales E.P. (ella, que tiene la función de “acercar” a los otros, a los sujetos-testigo y protagonistas, se aleja aquí disimulando su nombre para mimetizarse con los demás). También se la encuentra en el modo de disponer las declaraciones entrecruzadas y en las alusiones —numerosas en todos los textos— a la situación de diálogo, característica de las entrevistas.

Es decir, el otro polo de ese diálogo —la periodista-narradora— hace sentir su presencia, también “se enfoca de cerca”:⁸ pierde la objetividad, toma partido, participa, fragmenta, hace montajes sorprendentes y sobre todo está aludida constantemente en el discurso de los entrevistados (“Porque sí, Elena...”, “Sabes, no me gusta hablar, dispensame”, “Muy pronto aprendí a no llorar ante ellos, Elena...”, “¿Ud. es la que anda preguntando por el Güero?”), hasta convertirse en su permanente interlocutora —casi un “personaje” más— en “Los desaparecidos” y “Diario de una huelga de hambre”. En este último la periodista-narradora explora sus dos funciones apelando a la homonimia del término *diario* y juega con dos sentidos (condensados en el uso de las fechas, común a ambos): el periodístico, la *noticia* de la huelga y el privado, la *narrativización* de la historia de Rosario Ibarra y de la huelga que ella lidera.

La periodista ha pasado a primera fila y actúa como mediadora entre esos hombres y mujeres privados del derecho a usar su voz⁹ y la escritura; crea un espacio para el diálogo que se concreta en el texto escrito a través de ella, una de las partes de ese diálogo, la que accedió con mayores posibilidades a la palabra.

⁸ Esta técnica perdura aún en un texto como *Domingo 7* (México, Océano, 1985), conjunto de entrevistas a los candidatos a la presidencia en las que la periodista participa, opina, juzga, construye relatos con dos protagonistas: el entrevistado y su interlocutora.

⁹ Un caso límite es posiblemente su texto *Gaby Brimmer* (obra citada en la nota 1), organizado sobre las entrevistas realizadas a una enferma de parálisis cerebral cuyo único modo de comunicación es la escritura con el pie izquierdo.

LA ENTREVISTA EN LA FICCIÓN

La interdependencia formal entre los textos de no-ficción y el resto de la producción de un mismo autor es el otro rasgo que define al género. Los mecanismos de escritura de cada uno de ellos configuran una cierta unidad y provocan una “contaminación” textual; por eso los relatos son el resultado tanto de la subjetivización como de la presencia de procedimientos compartidos con los otros textos ficcionales del autor.

La escritura resiste las divisiones genéricas terminantes, de este modo los relatos de no-ficción necesitan de otros códigos para constituirse y dejar de ser “puro” testimonio; nuevamente la no-ficción se encuentra en un espacio de cruce porque el tipo de relación intertextual (entre textos de un mismo autor) que se teje lo aproxima a otros géneros y crea, a su vez, por la presión de esos códigos, las distancias formales entre los relatos no-ficcionales de los distintos autores.

Un procedimiento esencial en los textos de no-ficción de Poniatowska es el uso de un tipo de construcción discursiva característica de la entrevista, en la que muy a menudo se encuentran marcas de la presencia del interlocutor y donde ambos términos —periodista y entrevistado— pueden ocupar alternativamente el primer plano protagónico; pero también este procedimiento se encuentra en algunos de sus relatos ficcionales o con una relación muy laxa con el testimonio periodístico.

Este es el caso de *Hasta no verte Jesús mío*¹⁰ novela que podría pensarse de “pura” ficción excepto porque en “Ángeles de la ciudad” (texto de *Fuerte es el silencio* muy cercano a la crónica y donde predomina la voz de la periodista-narradora) se mencionan como testimoniales frases de la protagonista. “Ángeles...” sería la “puesta en género periodístico” de esta novela y por eso domina todo el texto la voz de la periodista. En tanto que *Hasta no verte...* es el discurso —¿ficcional?— de Jesusa Palancares quien despliega su vida a través de fragmentos donde la voz de la periodista desaparece y sólo quedan alusiones a la

¹⁰ E. Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío*, Madrid, Alianza, 1969.

situación de enunciación propia de una entrevista: “Cuentan, cuentan, a mí no me crea, pero cuentan[...]” (72), “[...] no sea pendeja, no se haga ilusiones! Véame a mí...” (301), “Ahora ya no chingue. Váyase. Déjeme dormir.” (304), etc. La palabra de Jesusa cubre totalmente el ámbito discursivo para contar su vida, pero ésta consiste en la lucha por sobrevivir y defenderse de los hombres: padre, marido, hijos adoptivos la usan y la abandonan. El relato se expande, nuevamente, sobre ese contradictorio eje: tiene por objeto narrar cómo se ha defendido, cómo no “se ha dejado” y ha sobrevivido, pero para contar esa historia necesita hablar de los hombres en torno a los que giró su vida.

Otra vez la periodista —invisible— actúa de mediadora como en los textos de no-ficción, otorga el espacio de la escritura a la voz de una mujer— que de otro modo jamás accedería al relato— para que despliegue un discurso del que el hombre nunca está ausente; como si no fuera posible encontrar la propia voz, la propia identidad más que a partir de una reflexión sobre el que fue dueño de la palabra —y el poder— por tanto tiempo.

En un texto ficcional —aunque basado en las relaciones de Diego Rivera con Angelina Beloff—, *Querido Diego, te abraza Quiela*,¹¹ se destruye parte del mecanismo constructivo señalado, pero únicamente para confirmarlo: las cartas no precisan de la intervención de la periodista, son *fragmentos escritos*. La periodista-narradora que funciona como condición de posibilidad para el encuentro de los entrevistados y la escritura no es aquí necesaria; sin embargo, se mantiene —aún en el caso de un relato con características tan diferentes— el sistema de sujetos enfrentados en torno a una situación discursiva.

Puede pensarse que en Poniatowska son sus textos de no-ficción los que “contaminan” el resto de su escritura porque la conformación fragmentaria, el predominio de voces testimoniales y de una situación de enunciación que reitera el código de la entrevista periodística, vuelve a encontrarse en sus relatos ficcionales.

¹¹ E. Poniatowska, *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Era, 1978.

Por otra parte, *Querido Diego...* es un conjunto de cartas —fragmentos escritos— de una mujer para un interlocutor ausente, que tienen por objeto, otra vez, hablar de ese hombre y sólo por los intersticios de ese discurso surge y se va afirmando la identidad de Quiela: desde “[...] sin ti, soy bien poca cosa, mi valor lo determina el amor que me tengas y existo para los demás en la medida en que tú me quieras.” (17) hasta “[...] he pensado en dejar la pintura, rendirme, conseguir un trabajo de institutriz [...] Pero no quiero eso. Estoy dispuesta a seguir en las mismas, con tal de poder dedicarme a la pintura y aceptar las consecuencias[...].” (70).

En todos los textos el discurso femenino mantiene la contradicción que lo funda: siempre en torno del hombre para constituir y afirmar su identidad; pareciera que la doble marginación sufrida, social y sexual, sólo puede remontarse apropiándose de la palabra, cometiendo la gran transgresión: hablar (en la medida en que tomar la palabra es adquirir un poder: “¿Cómo que yo qué opino? [...] no se me ocurre nada, nunca nadie me había pedido mi opinión.” (*Fuerte es el silencio*, 233)). Pero este discurso no puede evitar ni reprimir la reflexión sobre el hombre, en la medida en que siglos de silencio femenino lo convirtieron en el único depositario del sentido. Comenzar a pensar a partir de él para llegar a elaborar un pensamiento y una identidad propios parece la condición de posibilidad postulada por los textos de Poniatowska.

En este sentido se puede hablar del carácter polémico de la producción de Elena Poniatowska, en la medida en que esboza una doble transgresión: la de llevar a primer plano y otorgar un espacio a la voz de aquéllos que no pueden “tomar la palabra” y entre ellos especialmente las mujeres, abriendo así la discusión en torno a las condiciones de realización de ese discurso femenino.

Pero también la transgresión de elegir un género de algún modo marginal, de imprecisos límites y legalidades, siempre fronterizo entre otros, polémico en tanto cuestiona el concepto vigente de literatura y propone nuevas vías para la narrativa.

Ese espacio de cruce que define al género se duplica, en el

interior de los textos, en la función de la periodista-narradora, también punto de encuentro entre el silencio y las voces de los otros y entre éstos y la escritura.

ANA MARÍA AMAR SÁNCHEZ

Universidad de Buenos Aires

RESEÑAS

ROLENA ADORNO, *Cronista y príncipe. La obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989, 276 pp.

MERCEDES LÓPEZ BARALT, *Ícono y conquista: Guamán Poma de Ayala*, Madrid, Hiperión, 1988, 483 pp.

Con el acostumbrado entusiasmo que viene caracterizando en las últimas dos décadas los aires de renovación en el ámbito de los estudios literarios, le ha llegado el turno a la literatura colonial latinoamericana. Dejando a un lado la euforia, parte del mecanismo ineludible del sistema académico para promover novedades, lo cierto es que detrás de este renovado interés hay mucho más que simple voluntarismo y buenas intenciones. Diversas líneas pueden trazarse para explicar la atención que ha ubicado los diversos fenómenos del colonialismo en el centro de las preocupaciones de disciplinas como la antropología, la historia, las ciencias políticas y los estudios literarios. Los antropólogos, a su modo, no escapan a los ritos celebratorios de renovación. Y se entiende, ya que en su caso se trata de conjurar el peso del pasado colonial en la constitución de su disciplina y de las formas de autoridad dentro de ella que, en diferente registro, son herederas de una situación de dominación europea sobre otros pueblos.

La proximidad de quinto centenario del descubrimiento de América, por otra parte, no resulta sino una fácil pero también ineludible cifra de este interés (¿qué celebraremos?, preguntaba hace unos años John Elliott en una justa crítica a la aparición en inglés de esa alegoría tan inexacta como moralizante que es *La Conquista de América*, de T. Todorov).

Es interesante constatar cómo dentro de la crítica literaria luego de haber estado en vigencia el exilio de términos como "autor" y "experiencia" en nombre de la más o menos difusa es-

tética del momento, determinado tipo de experiencia se convierte en el punto de partida para interrogar textos y culturas, abarcando desde la producción literaria de la colonia hasta textos contemporáneos de otra modalidad como podrían ser los de Domitila y Rigoberta Menchú. Contamos con la reciente publicación en español de dos libros que se acercan con similares perspectivas a la particular experiencia colonial expresada en la obra de Guamán Poma de Ayala.

Las virtudes del libro de Adorno son varias. Por un lado ofrece un comprensivo acercamiento a la obra de Guamán Poma, y al mismo tiempo las cuestiones que aborda permiten establecer ciertas pautas para una consideración diferente de la producción literaria colonial a través de la integración de un detenido análisis textual con la reconstrucción de la cultura literaria en el Perú. Esto permite repensar el modo en que se han construido las historias literarias al tratar del período colonial, sustituyendo el eje de los supuestos que las guiaban por otras preguntas cuyo punto de partida reposa en la especial configuración de los sujetos coloniales y su relación con la dinámica entre la cultura dominada y la dominante.

Tanto el libro de Adorno como el de López Baralt apuntan a recrear, a partir de la lectura de Guamán, un momento crucial de la historia cultural del Perú colonial, en cuyo centro está el juego de acomodaciones entre dos culturas, la andina y la española y los esfuerzos resultantes por interpretar esta situación. Es en estos fenómenos de extrema tensión, de aguda aculturación, donde es posible echar una mirada especial sobre la cultura europea en su proceso de trasplante e inserción en un nuevo contexto. Desde este punto de vista resultan importantes ambos trabajos al ocuparse del modo en que la palabra escrita, la cultura del libro y de la imagen, es utilizada por un indio con fines de polémica y reivindicación de su grupo étnico. El concepto mismo de "autor" y "autoridad" cambian de dirección.

Afortunadamente y gracias a la Pontificia Universidad Católica del Perú, contamos con una edición en español del trabajo fundamental de Rolena Adorno sobre Guamán Poma de Ayala y su *Nueva corónica y buen go-bierno*. Esta edición incorpora secciones del libro *Guman Poma. Writing and Resistance in Colonial Peru*, que fue publicado en 1986 por la Universidad de Te-

xas junto con otros artículos modificados y ampliados, que ya habían aparecido en distintas revistas especializadas.

Esta edición en español tiene ciertas ventajas con respecto al libro en inglés. Por el arreglo de sus capítulos con las nuevas ediciones, *Cronista y príncipe* puede alcanzar un público más amplio, no necesariamente especializado, ya que incluye mayor información y análisis de tipo histórico, sobre todo en los primeros tres capítulos. Estos capítulos refuerzan los argumentos presentados por Adorno en su lectura detallada de algunos aspectos particulares de la obra de Guamán, al mismo tiempo que sirven de transición apropiada a los capítulos de análisis semióticos del texto y los dibujos, provenientes de las formulaciones de Lotman y Uspensky.

La recopilación de artículos agrupados en torno a diversos aspectos de la obra de Guamán Poma resulta un conjunto bien articulado de observaciones y planteamientos que abarcan desde una lectura atenta y una interpretación convincente sobre las últimas adiciones del manuscrito hechas por Guamán hasta los estimulantes análisis que se centran en la relación entre el texto escrito y los dibujos. En la organización del volumen, R. Adorno ha sabido conjugar una inteligente lectura del texto siguiendo la reelaboración de los modelos utilizados por Guamán con propuestas metodológicas innovadoras.

Dos puntos fundamentales interesan a Adorno de la obra de Guamán Poma. En primer lugar la relación de éste, indio ladino convertido en cronista, con la sociedad colonial de la que es producto. Desde esta perspectiva surgen diversas preguntas sobre la condición particular de este sujeto colonial en relación con los cambios que afectaron su cultura nativa a partir de la imposición y desarrollo de una cultura dominante con una nueva escala de valores. ¿Cuáles son las negociaciones que este sujeto participante de dos dominios culturales diferentes con fuerzas asimétricas debe afrontar para interpretar su propia situación y la de su sociedad? ¿Cuál es el tipo de relación que establece Guamán Poma con el universo de la cultura europea presente en su tiempo en Perú? El intento de comprensión desplegado en la *Nueva crónica* no puede ser pensado sino en relación directa con la posibilidad del cambio social a la que las críticas de Guamán Poma apuntan.

En segundo lugar está el estudio de los medios empleados por Guamán en la construcción de su crónica. La pregunta sobre los medios a disposición del colonizado permite a Adorno proceder a un detallado análisis de la utilización por parte de Guamán de textos religiosos como catecismos y doctrinas, y de las crónicas españolas sobre la conquista del Perú. Guamán Poma utiliza la cultura europea que tiene a mano y procede a transformarla atendiendo a propósitos de reivindicación tanto personales como colectivos.

El segundo capítulo, precedido por uno de carácter introductorio, brinda una interpretación de las últimas enmiendas del manuscrito de la *Nueva corónica* mostrando que éstas son una consecuencia directa del impacto que tuvo en Guamán Poma la percepción de los crecientes conflictos en la sociedad andina. Las enmiendas que introduce son un último juicio pesimista ante la agudización de las injusticias hacia 1615, una de cuyas cifras es la campaña de extirpación de idolatría conducida por Francisco de Avila, como así también el mayor desorden social y la desestructuración de los valores andinos con la desposesión de los señores.

Un examen de la cultura literaria de Guamán Poma lo encontramos en el capítulo III, donde se examinan los modelos que tuvo el cronista a su disposición al encarar el proyecto de su crónica y que ofrecían explicaciones sobre la conquista misma. Con estas obras Guamán Poma entrará en polémica ofreciendo su propia interpretación de los hechos, pero también le proporcionarán formas que explotará cambiando su significado. De la retórica eclesiástica tomará Guamán formas como el sermón que él utilizará en sus "prólogos", para convertirlas en el vehículo de su crítica al poder colonial. Entre los modelos de Guamán encontramos a Fr. Luis de Granada, el *Symbolo Christiano* de Oré y los escritos de Domingo de Santo Tomás. Los términos de "honra" y "restitución" comentados por Fr. Luis de Granada en relación con la buena conducta del cristiano serán retomados por el cronista para denunciar el comportamiento de los españoles y para promover la restitución a los pueblos andinos, dentro del marco de la ortodoxia cristiana.

En los capítulos que siguen, Adorno integra la lectura de los dibujos tanto en su aspecto individual como también en su

relación con el texto escrito. Según Adorno el código visual puede pensarse en el caso concreto de la *Nueva corónica* como un modo de mediación entre la tradición oral (identificada con la tradición nativa de Guamán Poma) y lo escrito (el ámbito de la cultura europea con sus escritos sobre la conquista en Perú). El texto visual en la *Nueva corónica* no funciona como un complemento a las afirmaciones que se siguen del texto escrito. Lo escrito no funciona como el portador de juicios definitivos que se condensan luego en las imágenes, no es la ley que rige las representaciones gráficas. En ocasiones los mensajes de los dibujos contradicen las afirmaciones del texto escrito, originando un efecto de ironía que se establece en la distancia entre los mensajes provenientes de dos códigos diferentes. Es en los gráficos donde Guamán contradice la autoridad de historias españolas sobre la conquista del Perú, tales como la *Segunda parte de la Historia del Perú* de Diego Fernández y la *Historia* de Agustín Zárate.

Luego de una primera aproximación a la dinámica entre el texto escrito y la serie de dibujos, en el capítulo quinto Adorno presenta un análisis de la construcción del punto de vista en la serie de retratos de las Coyas: ¿cuál es el punto de vista elegido por Guamán Poma para narrar hechos del pasado, de la preconquista?, ¿cómo y con qué elementos se construye una “mirada” autorizada para el público europeo? Centrándose en el retrato de Mamá Huaco, la primera coya y con la referencia metodológica de los trabajos de Uspensky en su *A poetics of composition*, Adorno detecta la presencia de un punto de vista múltiple, interno a la escena representada. Esta parte del trabajo se complementa con un análisis del punto de vista dentro del texto escrito en relación con la posición asumida por el narrador ante la relación de los hechos del pasado.

En el capítulo VI Adorno continúa su trabajo sobre el código visual en la *Nueva corónica* atendiendo a la aparición del simbolismo espacial andino en la distribución de los elementos representados, es decir, a la organización estructural de los dibujos de acuerdo a concepciones de jerarquía espacial como la división *hanan/hurin*, cuya presencia sirve para agregar una dimensión al mensaje gráfico que no coincide con una lectura simple de los elementos representados.

Adorno ofrece un esquema básico para leer los dibujos de Guamán en dos niveles: por un lado el nivel de los objetos representados, del que pueden extraerse unidades organizadas en oposiciones binarias (dioses/humanos, sagrado/secular, masculino/femenino). Por otra parte tenemos el nivel de la distribución espacial de estos elementos que al organizarse siguiendo el modelo andino añade un elemento decisivo para la lectura del mensaje visual.

En el capítulo siguiente se pasa al examen de los elementos provenientes de la iconografía cristiana utilizados por Guamán Poma. Si en el nivel del texto escrito Adorno demostró la procedencia y utilización de distintos modelos, como en el caso del sermón, en el nivel de los dibujos se trata de ver qué elementos de la iconografía religiosa utiliza Guamán y a qué transformaciones los somete. El código de la iconografía cristiana es analizado también a la luz del código de la indumentaria y el de la representación del fondo pictórico, es decir, tomando en cuenta la integración de aquellos elementos de la cultura europea con los de la cultura andina. En el nivel de la representación visual Adorno traslada la misma pregunta que animó su análisis de los modelos literarios europeos para caracterizar lo que Lotman llama un fenómeno de *policulturalidad*, donde el miembro de una cultura utiliza las convenciones de otra cultura a la que él no pertenece.

Es en el uso de ciertos elementos de la iconografía religiosa donde el cronista apuesta a proyectar una unidad de los valores cristianos y los del mundo andino excluyendo la identificación promovida en los textos españoles de lo español con lo cristiano. Elementos como la paloma blanca, que representa el Espíritu Santo, o los demonios, son tomados por Guamán y ubicados en la representación del mundo andino como partes integrantes del sistema de valores de éste. Además logra Guamán modificar en parte la representación de la paloma que aparece con ciertos rasgos de halcón, motivo autóctono. De igual modo, la frecuente representación del rosario, integrado al mundo andino, expresa valores espirituales positivos de cristianización y civilización.

En el capítulo VIII Adorno se centra en el desafío de Guamán de los contenidos de las obras de doctrina resultantes del Tercer Concilio Limense en cuanto a la conducta moral de los indios y el papel que ésta jugó en la conquista definitiva del Im-

perio. La sujeción a los españoles era explicada en estas obras como castigos divinos contra una población ofensora de Dios. La respuesta de Guamán es que el argumento del castigo divino no es satisfactorio si se piensa en el comportamiento real de los invasores, a quienes no se les anuncia ningún castigo. El tópico del mundo al revés servirá a Guamán para representar el caos social producido como consecuencia de la conquista, y la total inversión de los valores de la sociedad andina. Dentro del mundo al revés que es el Perú que Guamán trató de explicar, encontraba sentido la existencia de un castigo sin justicia (la caída de los Incas), y la proliferación de la injusticia y el pecado sin ninguna amenaza de castigo (los conquistadores).

El libro se cierra con una consideración sobre la posición de los sujetos pertenecientes a culturas dominadas, trazando un paralelo entre la figura de Guamán Poma y la del morisco Núñez Muley. Tanto la larga crónica ilustrada del primero como el *Memorial* de Núñez Muley (1567) dirigido a Pedro de Deza, Presidente de la Audiencia de Granada tienen en común el pertenecer a períodos de un intenso proceso de aculturación y represión de culturas dominadas. El *Memorial* fue escrito para condenar la implementación de fuertes medidas tendientes a la supresión del uso de la lengua de los moriscos, sus trajes tradicionales y otras costumbres. En ambos casos se manifiesta la idea de un acercamiento al cristianismo sin la necesidad de violencia sobre las costumbres de estos grupos étnicos.

Ambos sujetos, desde sus particulares relaciones con la cultura dominante, diseñan un programa que contempla como posible el acercamiento entre dos culturas sometidas a una intensa represión innecesaria e injusta, dejando un margen para la preservación de la identidad cultural del grupo dominado. Algunos de los predicadores por los que Guamán muestra respeto, y en el caso de Núñez Muley, su admiración por Hernando de Talavera, son modelos que estaban allí a mano dentro de la sociedad española para diseñar políticas de conversión que no dañaran a los grupos sometidos.

Un punto de contacto entre estas dos figuras distantes pero que comparten un mismo tipo de exclusión, lo encuentra Adorno en la representación del amerindio y el morisco en los ejemplos de la épica culta del siglo XVI, uno de cuyos exponentes es Ga-

briel Lobo Lasso de la Vega. El moro, el turco y el amerindio forman un conjunto en el que las diferencias no cuentan desde la perspectiva de estas obras literarias. Su identidad se da a partir de la oposición con los trascendentes valores cristianos de la sociedad española, valores victoriosos dentro de la épica construida con total independencia de la particular realidad de la conversión de los indígenas en América, cuya versión se encontraba en los textos etnográficos de los misioneros, textos suprimidos por Felipe II.

El libro de Adorno representa una referencia indispensable para el acercamiento al universo de Guamán Poma. En él se combina un serio trabajo de fuentes con nuevas propuestas metodológicas que abordan la compleja relación entre el texto escrito y los dibujos.

Por su parte, *Ícono y conquista* de Mercedes López Baralt se acerca a la crónica ilustrada de Guamán Poma desde la perspectiva de la semiótica cultural (Lotman, Uspensky) para abordar principalmente el estudio de la construcción y función del código visual en la obra del cronista andino. Al igual que en el caso de Adorno, el concepto de *policulturalidad* tomado de Lotman constituye uno de los puntos de partida teóricos para investigar la modalidad particular que adquiere en los dibujos de Guamán Poma la utilización de elementos iconográficos de la cultura europea al entrar en contacto con el mundo conceptual del autor andino. Se trata de un detenido estudio sobre la estructuración del mensaje visual en los dibujos de la *Nueva crónica*, considerando la producción de significados a partir de la articulación de códigos pertenecientes a espacios culturales diferentes. *Ícono y conquista* propone una perspectiva interdisciplinaria para el estudio de Guamán, sirviéndose de los aportes de la antropología simbólica, la semiótica y la historia de las ideas.

Una de las tesis más atrayentes del libro de López Baralt surge del análisis de los dibujos de la *Nueva crónica* en relación con la política evangelizadora en Perú. Tal análisis le permite a López Baralt ligar el proyecto de Guamán de hacer una crónica ilustrada con la difusión y aplicación en el Perú de la política tridentina, especialmente en lo tocante a la utilización de imágenes religiosas con fines evangelizadores. El contenido de la Contrarreforma se disemina en Perú entre 1565-6, con la lec-

tura de los decretos del Concilio de Trento a lo largo del territorio. La revitalización del uso de las imágenes religiosas para la predicación es una consecuencia directa de las decisiones de Trento, que expresaban una alta confianza en el poder persuasivo de las imágenes sacras, desde las representaciones en iglesias hasta la circulación de estampas.

López Baralt señala que la elección de Guamán al hacer de los dibujos un medio fundamental para facilitar la comunicación con un lector europeo debe ser interpretada a la luz de esa confianza en el poder de la imagen, promovida por el arte religioso de la Contrarreforma. En los dibujos de la *Nueva corónica* puede reconocerse la presencia de rasgos del arte religioso cuatrocentista de carácter didáctico, como la aparición de bandas con textos en la boca de algunos personajes representados.

Adorno al tratar las diversas formas genéricas que se conjugan en la *Nueva corónica*, había observado que ésta podía ser considerada un ejemplo de *de regimine principum*. López Baralt tomando en cuenta la observación de Adorno piensa la *Nueva corónica* como un ejemplo anticipado y, en cierta medida insólito, de emblemática política, que se desarrollará más tarde en España. El aspecto que liga la obra de Guamán con la emblemática política es explicado por López Baralt como el resultado de la apropiación por parte del cronista de los medios de evangelización contrarreformistas, fundamentalmente el uso de imágenes.

Al igual que Adorno, López Baralt analiza los dibujos atendiendo a la articulación de dos sistemas, lo que genera dos niveles de lectura, una al nivel de los elementos que organizan las escenas representadas (una lectura literal); el otro nivel surge al considerar la distribución espacial de los elementos dictada por el simbolismo espacial andino. Para su aproximación al simbolismo espacial, López Baralt utiliza como base el complejo espacial cosmológico representado por el conocido dibujo de Pachacuti Yamqui del Templo del Sol en Cuzco. Este segundo nivel de significación (donde lo que cuenta es el aspecto relacional de los elementos de acuerdo a su disposición espacial) es el decisivo en tanto obliga a reconsiderar el mensaje del primer nivel. Guamán asignará la posición de mayor importancia de acuerdo a la jerarquía andina a los indígenas (la izquierda desde la perspec-

tiva del espectador), y la de menor importancia a los españoles (la derecha).

Especialmente estimulante resulta la lectura de López Baralt sobre la función de los títulos explicativos y de los textos incorporados dentro de los dibujos. De estos últimos, hace una clasificación tomando como criterios el tipo de textos (oraciones, canciones, monólogos y diálogos) y también las diferentes lenguas empleadas en que aparecen (quechua, español, latín). Entre éstos encontramos también comentarios del autor que funcionan como una *voz en off*, la irrupción de la voz autorial refiriéndose a cosas no expresadas en los dibujos, y también otra variedad ligada a la representación de elementos relacionados con la cultura escrita, como libros y papeles, religiosos leyendo las Escrituras, etc.

Ícono y conquista ofrece además de sus hipótesis sobre la función del mensaje verbal en la *Nueva corónica* varios capítulos sobre las perspectivas metodológicas provenientes de distintas disciplinas, y también abundantes referencias a la historia cultural colonial y europea. Aunque la presentación del marco teórico es útil, la inclusión, por ejemplo, de un apretado capítulo sobre el desarrollo de la semiótica puede parcer arriesgada e innecesaria, y conspirar contra la atención hacia las hipótesis más importantes del libro. El volumen, impecablemente publicado por Hiperión contiene una amplia selección de reproducciones de los dibujos de Guamán.

OSVALDO F. PARDO

SALVADOR FERNANDEZ RAMIREZ, *Gramática española. 4. El verbo y la oración*, volumen ordenado y completado por Ignacio Bosque, Madrid, Arco/Libros S.A., 1986, 543 pp.

Incluido como volumen IV, en la edición de la Gramática española de don Salvador Fernández Ramírez, aparece por primera vez *El verbo y la oración*, con material ordenado y completado por Ignacio Bosque. El volumen consta de once capítulos y tres apéndices. De esta material sólo el capítulo décimo, referido

a las oraciones interrogativas, y los tres apéndices fueron publicados con anterioridad. El compilador de este volumen, Ignacio Bosque, informa en el prólogo que ninguno de los diez capítulos inéditos estaba preparado por el autor para ser editado.

La labor realizada ha sido ardua y coincidimos con Bosque en que “la reconstrucción póstuma de una obra científica inconclusa es una tarea que entraña enormes dificultades”.

El hecho de que parte del contenido estuviera minuciosamente redactado e incluso ordenado temáticamente y con título propio, permitía prever el desarrollo de un esquema clásico de la sintaxis del verbo. Sin embargo, Bosque manifiesta que muchos de los temas que cabría esperar en dicho estudio no han sido hallados entre los manuscritos y que parte del material aparecía “en varios millares de papeletas, muchas ordenadas y algunas comentadas, pero en cualquier caso sin redacción alguna, ni siquiera provisional”.

Para la publicación de este volumen se hizo imprescindible un cuidadoso trabajo de ensamblado y redacción por parte del compilador, quien se valió de un conjunto de signos convencionales para separar con claridad su intervención en diversos pasajes del libro. Los textos redactados por Ignacio Bosque aparecen encerrados entre corchetes, pero “ni uno solo de los ejemplos” incluidos, sea literario o no, le pertenecen.

Las fuentes del corpus que manejó Salvador Fernández Ramírez fueron muy variadas: a fragmentos de obras literarias sumó textos científicos, periodísticos y material recogido oralmente, muchas veces en forma fortuita. Esta diversidad de fuentes obedece, en opinión de Bosque, al hecho de que el autor no tenía como propósito elaborar una gramática del uso literario de la lengua o, en general, de la lengua escrita, “sino más bien lograr una descripción detallada del funcionamiento de las categorías gramaticales del idioma”, siguiendo el modelo de la gramática descriptiva que, para el inglés, elaboró el lingüista danés Otto Jespersen. Además de la primordial influencia de este lingüista, Bosque señala la de Bühler, la de Hjelmslev y, en menor medida, la de lingüistas franceses como Grevisse, Le Bidois, Damourette y Pichon.

Aunque el enfoque general de los temas tratados en este volumen responde al de una gramática tradicional, la relación

frecuente que SFR establece entre el hecho lingüístico y su entorno situacional lo actualiza, a la vez que constituye, al decir de Bosque, “un verdadero baúl de sorpresas y un estímulo constante para el trabajo gramatical, sean cuales sean las pautas metodológicas desde las que se quiera emprender”.

LAS PERSONAS GRAMATICALES Y SU REFERENCIA

En el capítulo I, SFR se ocupa de la naturaleza del verbo y de las personas gramaticales. Considera al verbo como término secundario del sujeto y al compararlo con el término secundario nominal (por ejemplo, el adjetivo respecto del sustantivo) señala que el verbo, a diferencia del término secundario nominal, “parece que puede actuar con independencia del sujeto (llueve, se vive)”. Entre ambas construcciones observa otras diferencias: en la construcción nominal, el término primario y el término secundario equivalen a un término primario y cumplen su misma función gramatical; esto no ocurre en la construcción sujeto-verbo.

Utilizando la terminología de Jespersen, denomina *juntura* a la relación que se establece entre el término primario y secundario de la construcción nominal, y *nexo* a la que se establece entre sujeto y verbo. Además, según el autor, el término secundario de la construcción nominal sólo presupone al término primario, mientras que en la relación sujeto-verbo el término secundario no sólo presupone al término primario, sino que lo manifiesta mediante la categoría morfológica de persona. En *espero* y en *yo espero*, por ejemplo, se produce el mismo señalamiento deíctico hacia la primera persona singular.

En las formas flexivas del verbo, el señalamiento de *persona* se manifiesta siempre en forma directa, pero en las formas nominales del verbo (verboides) que no incluyen morfema de persona, ese señalamiento puede realizarse explícita o implícitamente en la construcción misma o en su contexto oracional (“¿Descansar nosotros?”; “Ellas esperan terminar [ellas] el trabajo este año.”).

Las formas personales del verbo en español no distinguen género, pero manifiestan, como los pronombres personales, morfemas flexivos de persona y de número. En cuanto al morfema

verbal de persona, SFR indica que componen un sistema de signos lingüísticos de naturaleza deíctica. Los de primera y de segunda persona actúan como los pronombres personales correspondientes: señalan a quien emite el mensaje (1ª persona) y a quien va dirigido el discurso (2ª persona). El morfema de tercera identifica a una persona u objeto presentes o aludidos por la situación comunicativa; pero también puede realizar, como el pronombre, una referencia textual, anafórica o catafórica, que será *homonexual* o *heteronexual* según esté presente o no en ese nexo el referente de dicho señalamiento.

Al hacer hincapié en la referencia o deixis heteronexual se observa el interés del autor por destacar la importancia que, para la comprensión total de un texto, tienen tanto la situación comunicativa como el contexto lingüístico oracional. La doble capacidad de la tercera persona para actuar en la deixis textual y en la situacional, y la característica de no realizar en algunas ocasiones ninguna referencia textual o extratextual —tal como el caso de los verbos impersonales (*amanece, llueve, etc.*)— separa, en el sistema español de las personas verbales, a la tercera persona de la primera y de la segunda. En cuando al número de referentes reunidos en su señalamiento, es la primera persona del plural la más abarcadora. Normalmente hace referencia a la primera persona, pero en otras incluye también al interlocutor (“No podemos entendernos”, L. MALDONADO, *Del campo y de la ciudad*); o equivale a una tercera persona plural (“¡Canallas de traidores! Ahora *salimos* con que se han acabado las armas y los cartuchos”, B. PÉREZ GALDÓS, *Napoleón en Chamartín*).

A veces la pluralidad del ‘nosotros’ se refiere a un singular de primera o de segunda persona (“Por el momento no *consideramos* oportuno puntualizar nada”, CIRO ALEGRÍA, *El mundo es ancho y ajeno*; “¡Suspiritos *tenemos*?”, B. PÉREZ GALDÓS, *op. cit.*).

En cuanto a la tercera persona, a veces el hablante la utiliza para referirse a sí mismo (“*Una servidora* no tiene familia, pero muchas gracias”, S. y J. A. QUINTERO, *La musa loca*). También es frecuente que emplee la tercera persona para dirigirse a su interlocutor cuando su intención es la de demostrar afecto o reproche, pero mezclado con ternura (“¡Pobre viejo, lo que le *dicen* a él!”, citado por Frida Weber, en *RFH*, III, 1941). Cuando el hablante pretende atribuir de manera maliciosa cierta expresión a su in-

terlocutor, puede suplantar la segunda persona por la primera ("No lo quiero, no lo quiero, mas echámelo en el capelo", CORREAS, *Vocabulario de refranes*). El autor señala que estos reemplazos de personas superan el plano de la gramática y encuentran su justificación en la situación comunicativa que los origina.

Con los morfemas verbales de primera y de segunda personas del plural pueden asociarse construcciones equivalentes a una tercera persona pronominal ("Los de mi tiempo éramos así", P. MUÑOZ SECA, *Hugo de Montreux*; "Las mujeres de hoy en día sois tarascas y marimachos", E. NEVILLE, *El baile*). A estos mismos pronombres de primera y de segunda personas del plural se les pueden asociar, según SFR, los "nombres plurales con o sin artículo, los numerales sin artículo, los nombres generalizadores y el pronombre indefinido *todos*". Excepto este último, los restantes pueden anteponerse o posponerse con pausa o sin ella ("Detrás venís vosotros, los amigos", L. CERNUDA, *Como quien espera el alba*; "¿Con que usted se creía que *todos nosotros* éramos osos?", J. CAMBA, *Alemania*).

Para el autor, la misma capacidad deíctica que poseen los pronombres indefinidos plurales hacia las personas primera y segunda del plural, cuando actúan como sujeto, puede presentarse con indefinidos singulares acompañados por la construcción: preposición *de* + *nosotr-o/a/s*, *vosotr-o/a/s*, aunque lo habitual es que estos pronombres singulares concuerden con un verbo en singular ("...ninguno de los dos teníamos valor", GONZÁLEZ-RUANO, *La alegría de andar*; "...cada uno de nosotros dos tenemos amistad con muchos amigos", FRAY LUIS DE LEÓN, citado por Keniston).

Las personas verbales y pronominales pueden señalar de por sí al hombre en general, casos estos que SFR denomina *personas generales* y comprenden formas plurales y singulares acompañadas habitualmente por verbos en tiempo presente, propio de los enunciados generales. Tanto las formas plurales como las singulares pueden alternar con "las llamadas formas reflejo-pasivas con *se* y las formas que consisten en 'se + verbo intransitivo sin sujeto', debido a que estas construcciones con *se* no realizan ningún señalamiento de mención personal, pero "late en todas ellas la idea de un agente o sujeto general de la acción, que es persona".

El pronombre personal *nosotros* es una de las formas pronominales que, con más frecuencia, se emplea con valor de persona general. Equivale al francés *on*, al inglés *you* y al alemán *man*.

Cuando un mismo texto permite el empleo del pronombre *nosotros* o de la fórmula con *se* (ambos con valor general), será el contexto situacional o lingüístico el que muchas veces decidirá la elección. Por ejemplo, la presencia de uno o más miembros del paradigma *nosotros* dentro de la oración o en su proximidad parece determinar el uso de la forma verbal *-mos*. Por el contrario, la presencia de la fórmula con *se* suele ser el resultado del deseo del hablante de mantenerse al margen del contenido de su mensaje. Según SFR "...*se* es a veces menos general, y al mismo tiempo más hierático, menos activo y operativo que *nosotros*". Esto se manifiesta en los siguientes ejemplos: "Los demás parecen creados por *nuestro* antojo y para *nuestro* servicio y complacencia. Si no les *exigimos* servidumbre es porque no es menester, porque no *nos* importan", G. MIRÓ, *Años y leguas*; "...esto es lo que en el secreto de las conciencias gremiales y de clase produce hoy irritación y frenesí: tener que contar con los demás a quienes en el fondo *se desprecia* o *se odia*", ORTEGA Y GASSET, *OC*, III. Las razones lingüísticas o situacionales no impiden que, por motivos estilísticos, aparezcan ambas fórmulas generales en una misma oración ("La historia *se entiende* si la *contemplamos* creándose desde adentro", A. CASTRO, *La realidad histórica*).

Dentro de las personas generales en singular, el pronombre indefinido *un-o/a* encubre al pronombre *yo* cuando acompañan al hablante estados de ánimo negativos (desilusión, cautela, exasperación, desconfianza, etc.). Pero el autor aclara que la despersonalización que conlleva *uno* va más allá de un deseo de encubrir el *yo*: es el intento del hablante de introducirse dentro de un grupo o clase que padece su misma situación.

FORMAS DE TRATAMIENTO

Hay formas verbales y personas pronominales que se utilizan para señalar al destinatario de nuestro discurso. La elección de estas formas depende de la relación social que se presen-

te entre hablante y oyente y supone “la existencia de varias maneras posibles de apelación, previamente establecidas y aceptadas por la colectividad”.

Dentro del extenso capítulo II en el que SFR estudia las formas de tratamiento, consideramos interesantes los párrafos que dedica a las maneras de apelación utilizadas en América. Según nuestro autor, ningún paradigma gramatical de la lengua española en América sufrió cambios “tan profundos y extraños” como las formas de tratamiento. Se fusionaron en un mismo paradigma las formas de dos paradigmas distintos, que transcribimos (p. 95):

	Un interlocutor	Varios interlocutores	
Nominativo	vos (II vos) ¹	ustedes	(III)
Caso preposicional	(vos (II vos))	ustedes	(III)
Dativo	te (II)	les	(III)
Acusativo	te (II)	los, las	(III)
Reflexivo	te (II)	se	(III)
Posesivos.....	tu, tuy(o)(a)(s) (II)	de ustedes	(III)

SFR observa que quedaron fuera del paradigma del español en América, y en completo desuso, varias formas pronominales: *vosotros, vosotras, vuestro(s), vuestra(s), os, tú, ti, contigo, sí, consigo, su(s), suyo(s), suya(s)*. Con respecto a los posesivos plurales, indica que son reemplazados por la construcción *de ustedes*, tanto en América como en España. A su vez, las formas verbales que acompañan a los pronombres incluidos en el cuadro, proceden también de distintos paradigmas peninsulares:

ustedes	3ª persona plural
	2ª persona plural (II vos)
vos ²	o
	2ª persona singular

¹ (II vos) forma correspondiente a la 2ª persona singular (voseo americano).

² RAFAEL LAPESA en *Historia de la Lengua Española*, cap. XVII señala que “las zonas que emplean el arcaísmo *vos* conservan con él plurales de 2ª persona: *cantás, tenés, sabrás, salgás, sollés, sos*, e imperativos: *andá, poné, venté*, desechados por el español normal durante el siglo XVI”.

Respecto del origen de las formas verbales que corresponden al voseo americano, SFR considera que proceden de antiguos usos medievales y renacentistas, aunque puntualiza que las combinaciones de esas formas verbales con pronombres de diferente persona gramatical son “típicamente americanas”.

En este paradigma americano de formas verbales y pronominales de interpelación coexisten, por ejemplo, *vos amás* con *usted ama* con referencia a un interlocutor único, siendo el plural para ambos *ustedes aman*.

En las apreciaciones que se hacen en este capítulo acerca del uso, extensión y valoración del voseo en América, se perciben considerables diferencias con respecto al uso actual, causadas, probablemente, por el lapso (alrededor de 40 años) transcurrido desde el acopio de información por el autor hasta la presente edición.

LAS TERCERAS PERSONAS GRAMATICALES

En el capítulo III, SFR se ocupa de las terceras personas de plural sin referencia, es decir, aquellas que no realizan su deixis textual o situacional acostumbrada. Compara la 3ª persona de plural sin referencia con la fórmula “ser + participio” y con la fórmula “se + 3ª persona” (reflejo-pasiva). Las tres tienen en común “la propiedad de concentrarse en la idea de la acción verbal y sus efectos, y desinteresarse de la idea de agente”; pero advierte, como resultado de una estadística, que la 3ª persona plural sin referencia predomina en el lenguaje hablado, coloquial, mientras que “*ser + participio*” predomina en la lengua literaria.

A veces, la 3ª persona plural sin referencia posee, sin embargo, “noción de persona” y, en la situación real del discurso, señala a una sola persona: se produce un sincretismo de número. También suele usarse la 3ª persona plural cuando se quiere eludir al sujeto ejecutor de la acción o para dar idea de actores diferentes (“A un vecino propietario/ un boyero le *mataron*,/ y aunque a mí me lo *achacaron*/ salió cierto en el sumario”, J. HERNÁNDEZ, *Martín Fierro*, II, XII).

Debido a que la 3ª persona plural sin deixis es una forma activa puede presentarse tanto con verbos transitivos como con

verbos intransitivos y reflejo-intransitivos (“Yo repito lo que me *dicen* y si *se burlan*, no es cuenta mía”, N. CLARASÓ, *¡Miedo!*).

Desde el punto de vista semántico, la 3ª persona plural se inclina por verbos que designan acciones y actividades de percepción sensorial. Se ejemplifica en el texto con el verbo *ver* con valor de *sorprender, descubrir, observar* (“¡Por Dios, que pueden vernos!”, S. y J. ALVAREZ QUINTERO, *Meritorios*); con el verbo *decir* con valor de *criticar, murmurar, rumorear*; con el verbo *llamar* cuando significa *avisar, convocar, citar, sonar el timbre* de la puerta o *la campanilla* del teléfono, etc.

Otro empleo de la 3ª persona plural sin deixis se da en el símil, en una proposición introducida por *como si* (“Me quedé suave y aplanado como si me hubiesen dado un baño de agua caliente”, C. J. CELA, *Pascual Duarte*).

El autor diferencia la 3ª persona plural sin deixis de la 3ª persona singular que también puede aparecer sin sujeto. Aclara que son escasos y difícilmente agrupables los verbos que se presentan con esta última. En construcciones similares tales como *Me da vergüenza oírle* y *Me da vergüenza de oírle*, la presencia de la preposición *de* antepuesta al infinitivo transforma, según SFR, la 3ª persona del singular con deixis en una 3ª persona singular sin deixis. En el primer caso la construcción con infinitivo es el sujeto de *dar*, la deixis es normal y el sustantivo *vergüenza* funciona como complemento directo; en el segundo ejemplo *dar* no tiene sujeto ni deixis normal.

Frente a sustantivos como *vergüenza, temor, miedo*, que no exigen complemento preposicional hay, en cambio, otros sustantivos que deben construirse obligatoriamente con dicho complemento (*ganas, deseos, etc.*), con los que el verbo concuerda en plural (“*Dan ganas de llorar*”).

Sin embargo, a veces, por analogía con construcciones del tipo *Da vergüenza de oírle*, el verbo aparece en singular (“El cuarto se queda tan perfumadito que ya no *da ganas* de salir a la calle”, B. CASAS, *Antoñita la fantástica*).

Otra construcción de 3ª persona singular con el verbo *dar* sin deixis es la locución *me(te) + da (daba...)* + *por* con un nombre, un infinito o un adverbio de lugar (“Se emborracharon y les *dio por bailar*”, CIRO ALEGRÍA, *El mundo es ancho y ajeno*).

Con frecuencia la 3ª persona singular se asocia “a determinaciones de lugar o las implica de alguna manera” (“¿Qué libros hay en el armario?”, AZORÍN, *Una hora de España*). Enumera verbos como *bastar*, *sobrar*, *hacer*, pero se dedica exhaustivamente al verbo *haber*. Como transitivo este último verbo rige complemento directo (“¡Habrán ilusos!”, S. RAMÓN Y CAJAL, *Charlas de café*; “Hubo un minuto de calma”, J. GOYTISOLO, *Juegos de manos*). Observa el autor una frecuente tendencia en el habla descuidada y popular e inclusive en ejemplos cultos, a hacer concordar en plural el verbo *haber* en 3ª singular sin deixis con el complemento directo, confundiéndose esta función con la de sujeto (“Como si *hubiesen* hombres y canoas en el lago”, GÓMEZ DE LA SERNA, *Automoribundia*; “...iban a haber fuegos de artificio”, J. DRAGHI LUCERO, *Las mil y una noches argentinas*).³ Apunta SFR que este fenómeno lingüístico aparece con más frecuencia en textos de autores americanos en los que también es posible encontrar la pluralización del verbo en la fórmula ‘*hace (hacia) + complemento directo*’, cuando este complemento denota ‘duración’ (“*Hacen tres días* que no se le ve una sonrisa”, F. SÁNCHEZ, *El pasado*). Esta construcción en plural reemplaza actualmente a la arcaica del verbo *haber* (“Como diría un bravo de *ha dos siglos*”, VALLE INCLÁN, *Sonata de estío*).

En la parte final del capítulo III considera una serie de verbos, algunos de conjugación completa (*doler*, *oler*, *decir*, *estar*, *parecer*, *ser*, *hacer*) y otros de conjugación incompleta (*llover*, *anochece*, *amanecer*) que en 3ª persona singular pueden formar oraciones impersonales (“*Huele* a pan calentito y a pino quemado”, J. R. JIMÉNEZ, *Platero y yo*; “En el Café *hace* un calor denso, pegajoso”, C. J. CELA, *La colmena*; “Ya *era* de día cuando llegó a casa”, F. SÁNCHEZ, *TC*; “¡*Parecía* verano!”, B. CASAS, *Antoñita la fantástica*).

En cuanto a los verbos de conjugación incompleta que significan fenómenos o alteraciones atmosféricas o pasajes de momentos del día (*llover*, *anochece*, *amanecer*), que se utilizan

³ CHARLES E. KANY (1951) en *American Spanish Syntax*, señala que ha encontrado la construcción de *haber* concordado con el sustantivo en plural en textos hispánicos modernos, aunque también los registra en textos de español antiguo.

normalmente en 3ª persona singular sin deixis, el autor hace hincapié en sus aplicaciones traslaticias y metafóricas. En tales usos estos verbos forman oraciones personales (“*Llovieron en mi caja hojas de cielos marchitos*”, R. ALBERTI, *Sobre los ángeles*; “*Amanece, amanezco*”, J. GUILLÉN, *Cántico*).

EL COMPLEMENTO DIRECTO DEL VERBO

En el capítulo IV, al tratar el complemento directo del verbo, SFR enumera los elementos que pueden cumplir esa función e indica que un verbo es transitivo “cuando se construye o puede construirse con un complemento directo”.

Entre las clases de elementos que pueden cumplir la función de complemento directo (nombres sustantivos, pronombres no personales ni posesivos, artículos, numerales, pronombres personales) no queda clara la inclusión del artículo en esta enumeración (Cfr. V. III, cap. IX, §§ 141-142).

Considera que el complemento directo es término *primario* en su relación con el verbo y que el complemento predicativo es término *secundario* por su doble función simultánea de modificador del verbo y del sustantivo núcleo del complemento directo.

Señala, además, las posibilidades de construcción de este complemento: con preposición *a* y sin preposición *a* y, dentro de la primera posibilidad, toma en cuenta el llenado del término que acompaña a la preposición: pronombre y nombre.

Según indica el autor, tradicionalmente tienden a construirse con preposición *a* los complementos directos con significación de persona, pero en el español actual influyen en la ausencia o presencia de esta preposición “la naturaleza del verbo y la naturaleza del nombre o pronombre que funciona como complemento”. Verbos como *intentar*, *obtener*, *disponer*, *desintegrar*, etc. es normal que rechacen la preposición, ya que rigen casi exclusivamente complementos que no son de persona. Pero acompañados de un pronombre demostrativo con mención de cosa y en función de complemento directo, éste puede aparecer precedido por la preposición *a*. El autor señala que “en muchos casos no parece que existan razones semánticas ni sintácticas para la distinción” (“Al preguntarme ¿qué es la luz? *desintegro*

a ésta de mi vida”, ORTEGA Y GASSET, *La idea de principio en Leibniz*).⁴

Contrariamente, con verbos como *buscar, tener, encontrar, hallar, necesitar*, otra clase de pronombre —el relativo *quien/es* sin antecedente, con mención de persona y en función de complemento de dichos verbos— puede aparecer, según SFR, sin preposición *a* (“Ya no *tengo quien me quiera*”, *Cantos populares*, RODRÍGUEZ MARÍN, IV; “Esta noche *hallaré quien me preste*”, VALLE INCLÁN, *El resplandor de la hoguera*, VII). Esto parece ocurrir, en opinión del autor, “cuando el relativo, al mismo tiempo que el complemento directo de uno de estos verbos, es objeto gramatical en la cláusula que introduce; por el contexto se induce que se trata de la función sintáctica que el relativo puede cumplir dentro de la proposición que encabeza.

Sin embargo, dado que consideramos, siguiendo el criterio funcional propuesto por ANA MARÍA BARRENECHEA,⁵ que el pronombre relativo siempre cumple función sintáctica en la proposición que encabeza, nos parece más relevante la distinción que SFR hace en la nota 23, donde con una apretada estadística, demuestra que el relativo sin *a* se da cuando hay modo *subjuntivo* en el verbo de la subordinada (pero no ofrece ejemplos).

En cuanto a la función que puede cumplir el relativo *quien/es* en la cláusula subordinada, indica que si ésta no es sujeto “se construye sin *a* y suele haber indicativo en dicha cláusula”. Pero en el ejemplo que propone SFR (“*Acaba de encontrar allá a quienes tú ya sabes*”, M. MAGDALENA, *La tierra grande*) aparece la preposición *a* junto al relativo.

Debido a que el autor no establece pautas para el análisis sintáctico, no queda claro si considera la preposición *a* dentro o fuera de los límites de la cláusula subordinada.

Situación similar a la planteada con el relativo *quien/es*, con respecto a la presencia o ausencia de la preposición *a*, se presenta con el pronombre indefinido *uno*. Este pronombre apa-

⁴ Existe una nota al pie de la pág. 154 en la que el autor al referirse al régimen de un grupo de verbos, remite al cap. *Clases de verbos*, que el compilador de la obra, Ignacio Bosque, manifiesta no haber encontrado entre los manuscritos.

⁵ “Las clases de palabras en español, como clases funcionales”, en *Estudios de gramática estructural*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

rece con mención de persona ideal o supuesta sin preposición *a* cuando el verbo de la proposición subordinada está en subjuntivo (“No haría caso de nadie hasta *encontrar uno* que la quisiese de verdad”, R. SÁNCHEZ MAZAS, *Pedrito de Andía*, XVIII). Pero hay una tendencia a agrupar este pronombre indefinido con un complemento introducido por *de* cuando se realiza mención “de persona cierta o determinada” (“¿De veras se ha llevado el río *a uno de sus compañeros?*”, A. ARGUEDAS, *Raza de bronce*; “...hasta encontré *a uno de* esos criados pintorescos de Eça de Queiroz”, GÓMEZ DE LA SERNA, *Automoribundia*). Sin embargo, de los ejemplos presentados puede deducirse que la mención de persona “cierta y determinada” no sólo es consecuencia del complemento con *de* sino de la presencia de la preposición *a*. Por otra parte, el autor señala (Nota 35) que “Los elementos expresivos no son ajenos al juego de *a* y no *a* ante el complemento directo”; es decir, que la situación del hablante desempeña un importante papel en la elección de una u otra estructura sintáctica.

Lo mismo sucede cuando el complemento directo está llenado por un nombre sustantivo o construcción equivalente (“Jamás he conocido a un miserable de la categoría (de usted)”, ZUNZUNEGUI, *Los caminos de El Señor*). En este caso la presencia de la preposición *a* parece obedecer, según SRF, a una especial expresividad en el hablante.

Si bien en el uso no es una diferencia constante, se observa que la presencia o ausencia de *a* tiende a marcar una diferenciación semántica en el señalamiento de la persona: “entre persona que se halla en una situación concreta, persona actualizada, individualizada (con *a*) y lo que podríamos llamar persona ‘hipotética’, persona no actualizada, una cualquiera de la serie (sin *a*)”.

Junto a esta tendencia, que el autor considera difícil de sistematizar presenta otra que atribuye este fenómeno (mención de persona virtual o actualizada) a ciertas clases de verbos, tendencia que puede, según la semántica de dichos verbos, corroborar o neutralizar la anteriormente señalada, de acuerdo con la intención del hablante. Verbos como *buscar, cazar, comprar, conseguir, merecer, necesitar, tener*, que manifiestan deseo, necesidad, búsqueda, apetencia de algo, postulan, generalmente, un objeto ideal y, por lo tanto, coinciden formalmente con un complemento directo de persona sin *a*. Verbos como *amar, adorar,*

matar, amenazar, besar, salvar se construyen —en su sentido recto— exclusivamente con un complemento directo que es nombre de persona, y la presencia de *a* se da tanto cuando se menciona una persona virtual como cuando se hace referencia a una persona individualizada, real. De esta manera se neutraliza con la semántica del verbo la primera tendencia.

LOS TIEMPOS VERBALES

Al comienzo del capítulo V, Ignacio Bosque aclara en una nota que, a diferencia del capítulo anterior del que existían dos manuscritos, uno mucho más elaborado que el otro, del V sólo se encontró un borrador que trataba algunos aspectos de la flexión verbal. Fue necesario, en consecuencia, que el compilador redactara los párrafos 34 a 42 y 45 a 50 utilizando materiales de los ficheros.

En redacción de SFR, el capítulo se inicia con el estudio de la etimología de los temas y desinencias verbales desde el latín al español actual. Describe el uso del Presente, Perfecto, Pretérito, Imperfecto y Futuro y las interrelaciones que se presentan en el empleo de estos tiempos.

Designa con la denominación de “presente puro” el concepto básico del tiempo. Luego establece una distinción entre: 1) presentes generales y 2) presentes sustituibles. Los primeros “expresan conocimientos que se derivan de la experiencia o que constituyen juicios a priori”, y comprenden el *caracterizador*, el *empírico*, el *normativo*, el *cíclico* y el *analítico*. Los presentes que pueden ser sustituidos por otros tiempos son: *Presente histórico* (reemplazable por un pretérito), subclasificado en usos conversacionales y usos narrativos; *Presentes prospectivos y voluntativos* (de acción futura inmediata o de acción futura mediata), muchas veces acompañados por adverbios de tiempo o locuciones adverbiales que favorecen la interpretación prospectiva de ese presente; *Presentes perfectivos e irreales* (el presente puede neutralizarse con el pasado en ciertas situaciones en las que la oposición entre ambas nociones temporales deja de ser realmente efectiva sin especificar épocas ni zonas geográficas donde esta neutralización de presente perfectivo con imperfecto se da

con mayor intensidad o se encuentra generalizada). SFR ejemplifica la neutralización de este presente con el imperfecto por medio del verbo *hacer* y la neutralización del presente con el perfecto mediante el verbo *creer* (“*Hace un año que no venía por aquí*” y “*Hacía un año que no venía por aquí*”; “*¿Qué te crees?*” y “*¿Qué te has creído?*”). En cuanto a la neutralización del presente con el imperfecto (ejemplificada con *hacer*), no es posible cuando la acción verbal de la subordinada no está negada. Con respecto a la neutralización del presente con el perfecto, se produce si estas expresiones se dan en un contexto de discurso que manifieste reproche. También puede producirse la neutralización con un presente irreal.

En cuanto al perfecto, señala que es estrecha la relación que mantiene con otros tiempos verbales y que sus usos y valores son numerosos como consecuencia de la complejidad de las propiedades aspectuales que posee.

El perfecto adquiere significado de *futuro perfecto* cuando está subordinado como tiempo indirecto a acciones de carácter prospectivo (“A las siete lleva usted la ropa al Casino y si *ha venido* alguna carta...” BENAVENTE, *Rosas de otoño*).

En otros contextos, cuando el perfecto aparece desligado de un tiempo concreto de realización, puede adquirir valor de reiteración indeterminada. En este caso el perfecto se refiere a una situación general, habitual o repetida y puede ser sustituido por el presente. SFR comprueba esta sustitución en un ejemplo del INCA GARCILASO: “tan diestros son y tan a punto las traen (las flechas) que apenas *han soltado* una cuando tienen puesta otra en el arco”. Sin embargo *han soltado* puede ser sustituido por *sueltan*, aunque cabe observar que, en algunos de los otros ejemplos que el autor presenta no es posible dicha sustitución, ya sea por motivos gramaticales de correlación o porque se produce un cambio semántico.

En cuanto a la relación del perfecto con otros tiempos verbales, el autor señala el uso preferente del perfecto (y no del pretérito) cuando se comunican decisiones tomadas aún no cumplidas. En el ejemplo “*Me he propuesto* hablar poco de política” (CORTEZO, *Paseos*), SFR opina que el empleo del pretérito *me propuse* “sería menos frecuente”, porque este tiempo tiende a hacer referencia a una situación ya pasada, concluida.

El aspecto durativo que, con frecuencia, acompaña al perfecto, puede reafirmarse mediante la presencia de adverbios o locuciones adverbiales. La posibilidad de que en el ejemplo citado “Ha llorado mucho su falta” (BENAVENTE, *Rosas de otoño*), puedan incluirse construcciones con valor adverbial como ‘reiteradas veces’, ‘durante mucho tiempo’, acentúa su carácter reiterativo o cíclico y señala, según el autor, una clara oposición con respecto al valor perfectivo de ‘lloró’. El adverbio ‘mucho’ incluido en el texto destaca el rasgo semántico de temporalidad.

El aspecto durativo del perfecto también puede acentuarse relacionando este tiempo con el presente en una secuencia coordinativa copulativa (“De entre los muchos libros [...] que he recibido y sigo recibiendo”, M. DE UNAMUNO, *Mi religión*, en Ensayos II). El presente se construye con una perífrasis imperfectiva de gerundio que señala la permanencia de la acción. En el caso de la subordinación, el perfecto se subordina al presente ficticio de la narración (“Y antes de rezar [...] como ya *ha matado* la luz del cirio, la señora *toca* con sus manos trémulas los lados de la ancha cama”, G. MIRÓ, *Libro de Sigüenza*). Se establece, pues, una correlación entre el perfecto de la subordinada y el presente narrativo.

Otro tiempo pasado del que se ocupa esta gramática es el Pretérito (Pretérito Perfecto Simple para la RAE). Según SFR este tiempo, que designa acciones “por naturaleza puntuales y únicas [...] con un principio y un fin” —aunque no siempre estrictamente singulares— describe el resultado de un proceso y no el proceso mismo (“Toda la vieja y derruida arquitectura montañosa en bloque *fue* elevada a gran altura [...] siendo entonces cuando *surgió* y se *formó* el Pirineo”, HDEZ. PACHECO, *Relieve peninsular*).

Ciertas categorías gramaticales atraen el uso del pretérito. Los verbos que significan ‘hacer’, ‘producir’, ‘originar’ o, en general, ‘causar, crear o dar existencia a un fenómeno’, se construyen con pretérito cuando se describe una acción ya producida. Con verbos imperfectivos es posible el “pretérito inceptivo” (“*Pinté* muy temprano”, G. MIRÓ, *La novela de mi amigo*), equivalente a “comencé muy temprano mi actividad de pintor”. Con algunos verbos de percepción como *notar*, *observar*, aparece el pretérito en el verbo principal y el imperfecto en la subordinada

sustantiva objetiva ("*Comprendí que había celos entre él y William*", VILLARDE FRANCOS, *Almas en la sombra*). Incluso con ciertos verbos que se refieren a un período de tiempo y que significan distracción o entretenimiento, se emplea el pretérito a veces acompañado por un "gerundio instrumental" ("Me distraje oyéndolo"). SFR destaca el cambio semántico que se produce al sustituir el pretérito por un imperfecto ("Me *distraía* oyéndolo").

Otra diferenciación señalada entre el pretérito y el imperfecto es que este último crea una expectativa con respecto a la realización posible de la acción, resultado que no se obtiene con el pretérito dado su carácter de acción concluida. Ejemplos: "No *hubo* modo de convencerles". El uso del pretérito en el primer ejemplo pone en evidencia que el convencimiento no se produjo.

La naturaleza semántica (singular o momentánea) del pretérito determina que este tiempo esté más relacionado con la toma de decisiones que el imperfecto ("Ya sabe usted que le concedí un plazo", BENAVENTE, *El automóvil*). Esta relación del pretérito con una toma de decisión se manifiesta incluso con verbos imperfectivos como *esperar*: *No me esperaron* significa "decidieron marcharse". En cambio, el reemplazo del pretérito por el imperfecto produce un cambio total de significado: *No me esperaban* puede entenderse como "desconocían mi llegada" o "No estaban allí (en ese momento)".

SFR observa que el pretérito presenta la acción de una manera *conclusa* mientras que el imperfecto la presenta como *inconclusa*. Esto provoca en el enunciado con imperfecto "una especie de expectativa, en el sentido de que la orientación del acto puede cambiar, puede todavía modificarse...". Se manifiesta de esta manera la característica general del imperfecto, que es señalar el carácter inacabado de la acción verbal. Pero los valores y significados que puede adquirir este tiempo son tantos que hasta existen imperfectos puntuales (imperfectos con valor de pretéritos). En muchos casos en los que los hábitos lingüísticos hacen esperar un pretérito, es decir, en el enunciado de actos singulares y conclusos, el hablante emplea el imperfecto, cuya naturaleza *analítica* supone un retardo de la acción ("Mientras rumiaba esta idea, *vio* que la vieja y la niña *salían* de la plaza y *entraban* en la calle del Angel", BAROJA, *El aprendiz de conspirador*). Considera extraña la aparición de un pretérito en ejem-

plos como el siguiente: “Y estando en la vaguedad de estos pensamientos, vio que de una puerta próxima *salió* un mocetón airoso y alto” (PÉREZ GALDÓS, *Prim*, XX), pero no especifica el porqué de su extrañeza. Consideramos posibles, en la proposición subordinada sustantiva, tanto el uso del pretérito como el del imperfecto, aunque es evidente el cambio semántico que se produce en la sustitución de un tiempo por otro.

Entre los numerosos usos que SFR señala para el imperfecto, resulta interesante la referencia al *imperfecto cíclico*. Se trata del uso de verbos perfectivos en construcciones endocéntricas coordinativas con valor de acción reiterada (“Los grupos bulliciosos se *formaban*, se *descomponían* y *volvían* a formarse”, B. PÉREZ GALDÓS, *Prim*, XXV). Se observa, sin embargo, que los imperfectos cíclicos no se dan necesariamente en construcciones coordinativas, sino que muchas veces se presentan con frases adverbiales o fórmulas que contienen alguna cuantificación. En este caso el imperfecto adquiere un valor genérico (“El buen padre [...] me *administraba* dos veces al día su magisterio”, M. AZARA, *El jardín de los frailes*). A veces no parece necesaria la presencia de una ayuda formal que permita interpretar el imperfecto como cíclico. El ejemplo cíclico del texto: “Mamá *decía* que...” tiene el mismo valor que “Mamá me *dijo* muchas veces que...”, aunque el autor aclara que en el segundo caso es obligatoria la presencia del complemento adverbial de frecuencia, no necesaria con el imperfecto.

Al tratar el futuro, SFR destaca las diversas posibilidades significativas que este tiempo adquiere según la situación comunicativa en que se lo emplee, excediendo así, en mucho, su fundamental o general característica prospectiva y, a veces, incluso anulándola.

A pesar de que el autor considera que existen entrecruzamientos de las posibles variedades significativas del futuro, sin embargo postula algunas clases básicas: *prospectivo*, *voluntativo*, *de necesidad* y *de conjetura*. El *prospectivo* es “...el más general, hasta el punto de que puede decirse que engloba a todos los demás (salvo al de conjetura)”. El *voluntativo* agrega a la referencia temporal prospectiva una valoración del hablante: voluntativo de conformidad (“No diré nada a nadie. Puede estar seguro”, F. LÁZARO, *La señal*); voluntativo de confianza (“¡Pa-

ciencia!, todo se andará”, M. DE UNAMUNO, *Ensayos III*); voluntativo categórico (“No harás tal cosa”, BAROJA, *La casa de Aizgorri*); voluntativo de amenaza (“Pues te lo tendré en cuenta”, I. ALDEWA, *Gran Sol*).

Cuando el futuro está subordinado a verbos como *confiar*, *esperar*, *prometer*, *jurar* o construcciones equivalentes, son estos verbos los que determinan el valor que va a adquirir el futuro (“Te juro por lo más sagrado que no pasarás tu vida en una fábrica”, J. GOYTISOLO, *Juego de manos*). Algunos “verbos de decir” adquieren, en futuro, valor de presente (“Lo que sí te agradeceré, que nos dejes solos”, BENAVENTE, *El marido de su viuda*).

El futuro *de necesidad* o *apodíctico*, que presenta la acción como hecho previsto o esperado, es frecuente en escritos de carácter científico o doctrinal (“...como ambos atributos coinciden radicalmente, *resultará* que se anulan [...]”, ORTEGA Y GASSET, *OC*, 2). Cuando se presenta la acción como necesaria o esperada y, a la vez, se manifiesta su aceptación por el hablante, el valor será apodíctico y voluntativo al mismo tiempo (“*Comprenderán* que no puedo continuar actuando en este drama o en esta comedia con un papel tan desairado” (F. SÁNCHEZ, *Un buen negocio*, II, V). Otro posible entrecruzamiento del futuro de necesidad es con el de ‘conjetura’, en particular en el uso de ciertos verbos como *recordar*, *extrañarse*. En “recordarás que hace poco hablamos de ello”, la forma verbal no significa “es preciso que recuerdes”, sino más bien “es probable que recuerdes” o “debes de recordar”. El futuro de *conjetura* que se usa para expresar suposición, incertidumbre o inseguridad, raramente señala el valor general prospectivo de este tiempo. Con frecuencia se subordina a un verbo o fórmula verbal que manifiesta estos mismos significados (“Supongo que usted no *dudará* de mi buena fe en este asunto”, BENAVENTE, *El marido de su viuda*). También puede presentarse en predicados no subordinados (“No *pretenderá* usted que salgamos en grupo [...]”, VALLE INCLÁN, *Viva mi dueño*), e inclusive inducido por un adverbio de probabilidad (“Probablemente no *habrá habido* en España período en que el pueblo estuviera más muerto”, P. BAROJA, *El aprendiz de conspirador*). Aunque SFR no lo señala, el futuro perfecto de indicativo (habrá habido) puede ser sustituido por el pretérito perfecto de subjuntivo (haya habido) con el mismo valor de conjetura. Este futuro de *conjetura* suele usarse con ad-

verbio de negación si el hablante teme que su interlocutor tenga la intención de hacer algo que pueda perjudicarlo (“No te ofenderás por ello ¿verdad?”, PALACIO VALDÉS, *Capitán Ribot*, X).

Por otra parte, el futuro general muchas veces se ve modificado en su valor semántico por la presencia de adverbios, especialmente de tiempo. Un ejemplo interesante es el adverbio *ya* que confiere al futuro diversos matices (“¡Ah! [...] ¿tienes dinero? [...] *Ya* hablaremos de eso”, BAROJA, *La casa de Aizgorri*), futuro dilatorio; (“¡*Ya* le arreglaré yo a ésa las cuentas!”), PEMÁN, *Paño de lágrimas*, I), futuro amenazador; (“Con los buenos caballos que montáis, en un día *ya* correréis un sin fin de leguas”, VALLE INCLÁN, *El resplandor de la hoguera*), futuro de conjetura, ponderativo.

Además, en muchos casos la presencia del futuro se debe a una correlación entre dos hechos o acciones. Esto puede ocurrir en fórmulas sintácticas temporales, causales, condicionales o comparativas: (“*Mientras* yo exista, *vivirás* conmigo”, DICENTA, *Luciano*, I), temporal; (“*Pero ya que* eres tú la primera que hablas, *hablaré* yo también”, BENAVENTE, *Señora ama*, I), causal; (“*Esperaré* aquí, si no molesto”, F. LÁZARO, *La señal*, I), condicional; (“*Cuanto más* desprendida de interés sea nuestra visión, más amplio *será* nuestro contorno”, ORTEGA Y GASSET, *OC*, 303), comparativa.

LOS MODOS VERBALES

Al estudiar los modos verbales, SFR manifiesta que éste es “Uno de los capítulos más inexplorados de la sintaxis española...”, y aclara que realizará un análisis descriptivo de los usos españoles contemporáneos del modo subjuntivo. Con respecto al modo indicativo (no estudiado en forma especial) dice que se tendrá en cuenta sólo tangencialmente, en los casos en que comparta contextos con el modo subjuntivo. Su método de análisis se centra en la realidad idiomática que “[...] rebasa la previsión y sorprende siempre con modalidades nuevas”, y se desentiende en esta parte de la obra más que en otras “del criterio formalista de clasificación que destruye las conexiones”.

Analiza el empleo del subjuntivo en las subordinadas sustantivas (subjctivas, objetivas y preposicionales), en las concesivas y en las “oraciones de relativo”.

En las subordinadas sustantivas, ciertos adjetivos, frases prepositivas y numerosos sustantivos que designan juicios de valor seleccionan, generalmente el modo subjuntivo: (“Es *consolador* que *sigas* igual de idiota que siempre”, E. NEVILLE, *El baile*, I); (“Es *de rigor* que la prensa *notifique* al público la aparición de la obra”, E. PARDO BAZÁN, *Nuevo teatro crítico*, 32); (“*Lástima* es que estos hombres no *hayan tenido* un jefe digno de su valor”, PÉREZ GALDÓS, *Trafalgar*, XVI).

Son muchos los verbos que exigen el subjuntivo en las subordinadas sustantivas subjetivas. Entre ellos se encuentran verbos que expresan reacciones emocionales (“gustar”, “extrañar”, “placer”); verbos que significan necesidad, conveniencia, suficiencia (“convenir”, “hacer falta”, “bastar”) y también verbos como “valer”, “costar”, “significar”. En cambio, los verbos que significan la existencia misma de un hecho se construyen con indicativo (“suceder”, “acaecer”, “acontecer”).

Pero, en general, en las subordinadas sustantivas subjetivas prevalece el subjuntivo, mientras que el verbo transitivo en las subordinadas sustantivas objetivas admite tres posibilidades: indicativo, subjuntivo o vacilación entre ambos, aunque con cierta preponderancia de los verbos que rigen indicativo. Exigen este modo los verbos que expresan “percepción material o intelectual” (*ver, oír, sentir, saber, conocer, prever*, etc.); los que significan transmisión de información (*decir, declarar, comunicar, relatar, indicar*, etc.) y los que significan juicios y “operaciones intelectuales objetivantes” (*deducir, fundamentar, demostrar, describir, descubrir*, etc.). Ejemplos: “Por él sé que nuestro amigo no goza de buena salud” (PÉREZ GALDÓS, *Arapíes*, I); “María *decía* que *tenía* el apellido de la madre” (BAROJA, *Las horas solitarias*); “...lo que *demuestra* que todo el sulfato se *ha convertido* en carbono de níquel” (COLOM Y BLASI, *Los aceites y las grasas*).

En cambio, rigen *subjuntivo* los verbos que significan sentimiento o emoción (*extrañar, temer, aplaudir*); los verbos “voluntativos” (*pedir, permitir, rogar, rechazar, prometer*, etc.) y verbos que indican en sí mismos negación (*olvidar, ocultar, dudar, callar*, etc.). Sin embargo, en cuanto a los verbos *prometer, olvidar* y *ocultar* puede observarse que *prometer* rige indicativo (*Promete que devolverá los libros mañana*) y que *olvidar* y *ocultar* pueden regir indicativo (*Olvida que lo hizo; Oculta que tiene dinero*).

La vacilación en la elección del modo es frecuente en los verbos que significan suposición o conjetura (“*Supóngase que tenemos delante una serie de mapas mudos de Africa*”, ORTEGA Y GASSET, *Las Atlántidas*, 03, II; “*Tímidamente supone puedan ser voces*”, RABEM, LXII).

Considera SFR que se usa el indicativo cuando se presenta la situación como real y el subjuntivo cuando se desea expresar su carácter hipotético, inseguro o inverosímil.⁶ En muchos casos, “tanto el significado del verbo como su ‘entorno sintáctico’ contribuyen poderosamente a la selección del modo”. En el ejemplo “También vemos muchos con tristeza el que los viajes lentos *hayan* desaparecido” (G. MARAÑÓN, *Cuadernos hispanoamericanos*, XXXVI) el autor observa que no es fácil determinar si la presencia del modo subjuntivo está condicionada “por el complemento *con tristeza*, el artículo *el* o el verbo *haber*”.

En las subordinadas sustantivas preposicionales que modifican indirectamente a un sustantivo, es el valor semántico de este sustantivo el que determina el modo verbal. Piden generalmente indicativo sustantivos como *prueba*, *noticia*, *creencia*, *señal*, etc. y eligen subjuntivo otros grupos de sustantivos clasificados por el autor desde el punto de vista semántico: a) sustantivos que aluden a acciones de carácter prospectivo: *deseo*, *amenaza*, *esperanza*, *temor*, etc.; b) sustantivos que significan “causa” como *causa*, *origen*, *motivo*, o bien “modo” como *manera*, *modo*, *forma*; c) sustantivos que señalan una apreciación positiva o negativa como *satisfacción*, *suerte*, *pena*, *vergüenza*; d) algunos sustantivos abstractos que derivan de adjetivos: *posibilidad*, *necesidad*, *extrañeza*. Añade que sustantivos abstractos como *hecho*, *circunstancia*, *idea*, *hipótesis*, *conjetura*, etc. se encuentran entre los que más vacilan al seleccionar el modo de la subordinada sustantiva preposicional que los modifica. Por ejemplo, según SFR, el sustantivo *hecho* en *el hecho de*

⁶ Sin embargo, con verbos como *lamentar*, *extrañar*, etc. que son factivos emotivos, el subjuntivo señala una situación real. Véase O. KOVACCI, “Proposiciones relativas discontinuas, extraposición del relativo y la distribución de los modos en la inclusión sustantiva”, en *Estudios de Gramática Española*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

que pide con más frecuencia el indicativo que el subjuntivo cuando ocupa posición postverbal o final de período (“Que estas modas tenían un valor intelectual lo demuestra el *hecho de que* nuestras abuelas leían más que las señoritas de hoy”, P. BAROJA, *Las horas solitarias*); (“Pero la semejanza de su obra, en su conjunto, no se debe a estas reacciones personales, sino al *hecho de que* uno y otro nacieron con aptitudes parecidas”, G. MARAÑÓN, *Conde Duque*, XXI). Al analizar este segundo ejemplo, el autor observa que el reemplazo del indicativo *nacieron* por la forma subjuntiva *nacieran* produce en el texto una diferencia significativa que revela la intención del hablante frente al hecho que expresa. El indicativo “acentúa o marca la afirmación que se quiere realizar”, y el subjuntivo “en la fórmula *el hecho de que* se emplea generalmente para hacer referencia a algo que ya sabemos o para aludir a una información que se supone ya transmitida”.

Con respecto al sustantivo *idea* señala que, en términos generales, distribuye los modos de manera similar al sustantivo *hecho*, pero la presencia de una negación junto al sustantivo *idea* o bien “...permite una interpretación de carácter ‘polémico’ [...] o bien se alude indirectamente a una información ya suministrada que se desea contradecir” (“No podía hacerme a la *idea* de que aquellos bulliciosos [...] *fuera*n semejantes míos”, M. DE UNAMUNO, *Ensayos*, VII; “Claro está que *rechazo*, arbitrariamente, por supuesto, la *idea* de que ser feliz *consista* en creer serlo”, M. DE UNAMUNO, *Ensayos*, VII). Aunque en estos textos el indicativo es posible, el subjuntivo acentúa su carácter polémico e hipotético.

En cuanto a los adjetivos, SFR observa que, si derivan de verbos, seleccionan el mismo modo que éstos. Por ejemplo *temeroso*, *decidido*, *preocupado*, etc., el modo subjuntivo; da como excepción *sorprendido* que se construye con indicativo.

Así como en algunas ocasiones el modo de la subordinada preposicional depende de un sustantivo, de un adjetivo o de un pronombre, en otros es el verbo principal de la oración (acompañado de una determinada preposición, *de*, *a*, *en*, *con*, *hasta*, etc.) el que decide el modo verbal de dicha subordinada. Por ejemplo, con *de* seleccionan subjuntivo muchos verbos “que significan algún tipo de reacción emocional”: *indignarse*, *quejarse*, *alegrar-*

se, espantarse, etc. (“*Se quejaba de que el horno no la hubiera favorecido*, G. MIRÓ, *Libro de Sigüenza*; “*¡Cuánto me alegro de que nos hayamos encontrado!*, PÉREZ GALDÓS, *Arapiles*). (Podemos observar que el tiempo del verbo de la proposición subordinada no sólo depende del modo verbal que rige la preposición, sino del tiempo del verbo principal. En lugar de “se quejaba de que el horno no la hubiera favorecido”, es posible: “se quejó de que el honor no la ha favorecido”.)

Muchas veces la presencia de la negación induce el subjuntivo (“*No se trata de que cambien las cosas, sino de que lo que cambia es el hombre mismo*”, JULIÁN MARÍAS, *Introducción*); “*No acababan de convencerse de que estuviesen diciendo algo importante*”, J. GOYTISOLO, *Juego de manos*). Pero aclara el autor, no siempre la negación es la causa del uso del subjuntivo ya que, aunque ésta aparezca, el modo puede estar determinado por el verbo mismo (“*No preocupándose en absoluto de que le devolvieran el dinero prestado*”, H. QUIROGA, *Los desterrados*).

Verbos como *acusar, enterarse, darse cuenta, convencer*, y otros verbos que señalan el origen o la causa de un hecho, como *surgir, provenir, nacer*, seleccionan el modo indicativo (“*Me acusas de que no me importan ni interesan los afanes de los hombres*”, M. DE UNAMUNO, *Ensayos*. En este ejemplo también puede emplearse el modo subjuntivo: “*Me acusabas de que no me importaran ni interesaran los afanes de los hombres.*” “*La similitud de métodos proviene [...] de que la matemática aprende lo fundamental de su método en el filosófico*”, ORTEGA Y GASSET, *La idea del principio*). Algunos verbos de vida interior vacilan entre ambos modos, ejemplos: *jactarse, lamentarse, desconfiar, vanagloriarse, etc.*

En cuanto al uso del modo verbal en las oraciones concesivas, SFR indica que se emplea preferentemente el subjuntivo, y en algunos casos en forma excluyente. Son oraciones subordinadas concesivas encabezadas por *aunque* en las que “la presencia del subjuntivo parece legitimada por la naturaleza eventual, indeterminada o supuesta o como queramos llamarla, del hecho verbal” (“*No accederé nunca aunque usted me ofrezca posiciones, destinos y jamón con chorreras*”, PÉREZ GALDÓS, *Amadeo*, I; “*Muchas veces he pensado en ti tal como eras aquellos días aunque aparentemente te haya maltratado*”, C. LAFORET, *Nada*,

XVII). Señala el autor que la presencia del subjuntivo manifiesta la intención voluntativa o estimativa del hablante y que, cuando esta intención se neutraliza, resulta un enunciado concesivo con indicativo en el que están presentes los valores de restricción, limitación, de inciso, de paradoja, propios de las concesivas.

En las subordinadas encabezadas por fórmulas concesivas “de perseverancia verbal” como *venga quien venga, llame quien llame, digan lo que digan*, el modo subjuntivo expresa un acto de inhibición de la voluntad, una resignación, rasgo que las diferencia de las voluntativas o de las estimativas.

En las oraciones de relativo, la presencia del modo subjuntivo también obedece a la intención voluntativa o desiderativa del hablante, que puede aparecer manifestada en el verbo de la oración principal o en otros elementos gramaticales (sustantivos abstractos, pronombres indefinidos, etc.), que pertenecen al antecedente del relativo (“Con ojos suspicaces escudriñaba el horizonte inquieto para imaginar *ingeniosas martingalas* que la *mantuviesen* inmune al contagio de toda novedad”, A. SÁNCHEZ RIVERO, *Meditaciones políticas*; “A mí me gusta *algo* que *sea* como una melodía”, P. BAROJA, *El laberinto de las sirenas*; “Es en mí una preocupación el encontrar *un* artesano o *un* gran artista que *ame* su oficio”, AZORÍN, *Valencia*, XLVI).

El subjuntivo señala la “naturaleza ideal” del objeto mencionado “no porque la clase de objetos así delimitada no se corresponda nunca con ejemplares reales [...] sino porque el objeto de la representación no ha sido todavía actualizado por actos de la percepción o puede no serlo nunca, aunque exista”.

Cuando se atenúan los elementos voluntativos presentes en la oración y se tiende a individualizar el objeto postulándolo “como necesario, apto o adecuado para fin, efecto o situación determinada”, el uso entre el subjuntivo y el indicativo es vacilante (“Adiciona fácilmente su molécula completa a muchas sustancias, sobre todo orgánicas, que *posean* (poseen) enlaces dobles”, M. A. CATALÁN, *Física y Química*, 6º Curso).

Con frecuencia la presencia del subjuntivo en la subordinada de relativo se corresponde con la presencia de un futuro o de cualquier otra forma o perífrasis verbal con valor prospectivo en la oración principal, pero SFR, haciendo hincapié nuevamente

en lo semántico, señala que el subjuntivo refleja determinadas intenciones expresivas del hablante. Sostiene que el empleo del subjuntivo “Cambia el enfoque de la intención, la perspectiva psíquica, pero no la perspectiva óptica”. También aparece el subjuntivo en oraciones de relativo de existencialidad negada, frecuentemente provocadas por sentimientos de decepción, de dolor, de ironía, etc. (“Porque fui al teatro la otra noche, por casualidad, y no vi *nada* que *valiera* la pena”, BENAVENTE, *Rosas de otoño*).

El autor marca una curiosa relación entre el modo verbal y la cantidad señalada por los pronombres indefinidos que actúan como antecedente: el concepto de ‘escasez’, con subjuntivo; el de número suficiente o abundante, con indicativo (“Hay *muy* pocos que se *den* cuenta [...]”, GÓMEZ DE LA SERNA, *Flor de greguerías*; “pero aquí hay *demasiada* gente que se *dedica* al tresillo”, M. DE UNAMUNO, *Ensayos*, VII).

Otra alternativa posible en las relaciones del relativo con las formas verbales es el uso del infinitivo en lugar del subjuntivo. Se emplea el *infinitivo* cuando el pronombre relativo no funciona como sujeto ni hay, en la subordinada, mención de otro sujeto (“Comencé a dar pasos para *agenciarme* un carricoche en el cual salir del pueblo.”).

En estos casos, generalmente, es posible reponer un sujeto gramatical del infinitivo.

LOS VERBOS REFLEXIVOS

En el capítulo VII, SFR se ocupa de los verbos reflexivos. Explica que la fórmula románica de ‘verbo + *me, te, se, etc.*’ ha sido adaptada en el español no sólo para las construcciones recíprocas y reflejas propias en las que la acción revierte sobre el sujeto del predicado, sino también en aquellas en que “el sujeto inerte es el escenario de un cambio cuya causa desconocemos” o es el centro de una acción “cuyo agente se desdibuja en la conciencia del que habla o tiene valor accesorio”.

Para clasificar estos verbos comienza por agruparlos en verbos con sujeto de persona real o metafórica y verbos con sujeto de cosa. Dentro del primer grupo distingue verbos recípro-

cos, verbos reflexivos propios, verbos reflexivos con complemento directo y verbos transitivos que se neutralizan. En relación con los recíprocos, SFR destaca que el español carece de un pronombre recíproco y que emplea con ese valor diversos elementos sustitutivos: pre-verbos, participios, adverbios, locuciones adverbiales y verbos que por sí mismos significan acciones recíprocas. Ejemplos: "Pasaban, corrían, cruzaban, *se entrecruzaban*" (AZORÍN, *Los pueblos*); "Las gentes curiosas se preguntaban *unas a otras...*" (JUAN VALERA, *Morsamor*); "Todos eran felices en aquel tiempo y casi *se amaban*" (VALLE INCLÁN, *La corte de los milagros*).

Tanto los recíprocos como los reflexivos comparten una voz activa en la que el sujeto y el complemento directo o indirecto señalan a una misma persona.

Dentro de los reflexivos distingue el uso *reflexivo propio* (pronombre personal átono + verbo transitivo) del reflexivo con complemento directo (pronombre personal átono + verbo trans. + C.D.). Ejemplos: "La espada *se anuncia* con vivo reflejo" (R. DARÍO, *Cantos de vida y esperanza*) y "*se prende* un clavel en el rodete" (VALLE INCLÁN, *Los cuernos de Don Friolera*).

El español presenta una gran variedad de construcciones de verbo reflexivo acompañado por un complemento directo, y el pronombre átono que los acompaña manifiesta valores diversos.

SFR examina diversos grupos de verbos en construcciones de este tipo. Verbos como *vestirse* y *desnudarse*, *ponerse* y *quitarse*, etc. que se construyen con una doble representación: de cosa y de persona (la representación de persona puede desdoblarse) acentúan, por la presencia del pronombre, el carácter perfectivo de la acción. El verbo *vestir* cuando expresa una acción imperfectiva o estativa se emplea sin pronombre. Ejemplos: "Vallín *se quitó* la chamarreta (VALLE INCLÁN, *Viva mi dueño*) y "Vestía una chaqueta con grandes solapas..." (P. BAROJA, *El Mayorazgo de Labraz*). El pronombre átono de la construcción reflexiva encierra un valor posesivo que se manifiesta en su posible reemplazo por un adjetivo también posesivo, que hace inequívoca la situación. Ejemplos: "Vallín *se quitó* la chamarreta" y "Vallín quitó *su* chamarreta".

Verbos que significan "beber", "comer", utilizados como reflexivos se construyen también con una doble representación: de

cosa y de persona, pero la representación de persona en estas construcciones no es desdoblable. El hecho de que con “comer”, “beber”, etc. sea posible en español la construcción con y sin pronombre reflexivo, lleva a SFR a preguntarse cuál es el valor significativo del pronombre átono cuando aparece. Su conclusión es que la presencia del pronombre reflejo implica, desde el punto de vista semántico, que ‘lo bebido’ o ‘lo comido’ es ingerido de una manera total y completa por el sujeto, o en forma parcial, pero delimitada mediante un complemento que signifique “una porción concreta de algo, que resulta ingerida de una manera total” (“Esteban, risueño, tranquilo, como si estuviera bebiéndose un vaso de agua”, AZORÍN, *Félix Vargas*). Son, según el autor, casos de *voz reflejo-intensiva* (“Y ponía remate a la hazaña engulléndose dos besugos”, CLARÍN, *Su único hijo*). A veces la omisión del pronombre reflexivo en este tipo de construcciones manifiesta la intención del hablante de suavizar o moderar la expresión de mantener una distancia cortés respecto de su interlocutor.

En muchos casos el pronombre reflexivo convierte en intransitivos a verbos transitivos. Dicha transformación recibe en este análisis el nombre de *neutralización*. Se incluye entre éstos una serie de verbos que significan “el cambio de lugar que una persona realiza sobre algo o el acto de fijarle una posición” (“Papá se acostó”, P. BAROJA, *La ciudad de la niebla* y “Se alejó el listero con tácito andar [...]”, C. ESPINA, *El metal de los muertos*).

Consideramos conveniente señalar que en la serie de verbos que, según el autor, responden a la neutralización, hay varios que pueden construirse con pronombre reflexivo y complemento directo. Por ejemplo, *arrancar*: “Arrancó las hojas del cuaderno” / “Se arrancó el distintivo”. Otro grupo de verbos propuestos sufren, neutralizados, un cambio semántico: verbos que en su construcción transitiva tienen una significación concreta, adquieren en la construcción reflexiva el significado de actos psíquicos” (“Pues, hija, hace falta que te vayas soltando...” J. y S. ÁLVAREZ QUINTERO, *Los meritorios*).

También son frecuentes las construcciones reflexivas procedentes de verbos transitivos que conviven con las formas no reflexivas y presentan frente a éstas cambios semánticos y expresivos. Una enunciación de carácter histórico, “un alejamiento sen-

este ruido monótono de la lluvia”, P. BAROJA, *La ciudad de la niebla*). El participio de los verbos perfectivos presenta más posibilidades: proceso verbal evolutivo o acepción estativa con valor de acepción pretérita respecto del verbo principal (“El cerebro es un paquete de ideas *arrugadas* que llevamos en la cabeza”, GÓMEZ DE LA SERNA, *Flor de greguerías*). Aclara el autor que pueden presentarse casos de entrecruzamiento entre la acepción evolutiva con acción simultánea y la acepción estativa con acción pretérita (“Suplicó Lucila [...] *ocupada* en quitar a una mandarina su cubierta”).

La distinción entre verbos imperfectivos y perfectivos aparece también relacionada con otro par de conceptos: la delimitación entre pasiva refleja (con *se*) y pasiva con *ser* considerada ésta por SFR de carácter esencialmente dinámico. En la primera, es habitual en español la posposición del sujeto, mientras que en la segunda, la anteposición. El uso de una forma u otra de la pasiva tiene para el autor diversas causas. Una de éstas apunta a los elementos significativos asociados a elementos expresivos del lenguaje. El hablante acude a la pasiva con verbo *ser* o pasiva dinámica para destacar el carácter singular de la acción manifestada por el verbo y su especial interés con respecto a ella.

En un mismo texto pueden aparecer ambas formas de pasiva y, en ese caso, el cambio de pasiva refleja a pasiva con *ser*, manifiesta la mayor fuerza expresiva con que el hablante desea transmitir el hecho. En esta clase de pasiva hay una estrecha relación entre la acción del verbo y la presencia de un agente “mentado o no mentado, pero operante con su intención, circunstancia que se intensifica cuando el proceso es momentáneo...”

La pasiva dinámica en español —indica SFR— también se construye con otras fórmulas, especialmente con verbos imperfectivos. En reemplazo del verbo *ser* aparecen, junto al participio, verbos imperfectivos en forma reflexiva: *verse*, *sentirse*, *hallarse*, etc. (“Solemos llamar vivir a *sentirnos empujados* por las cosas en lugar de conducirnos con nuestra propia mano”, ORTEGA Y GASSET, *El espectador*).

Por otra parte, el verbo *estar* se asocia normalmente con participios de verbos perfectivos significando el estado resultante de una acción, pero en muchos casos asociado con un participio imperfectivo equivale a una pasiva dinámica (“Hay muchos

ratos en que nuestros ojos *están vendados* por la luz", GÓMEZ DE LA SERNA, *Pombo*).

Cuando el verbo *ser* se une a participios perfectivos, la acción de la pasiva dinámica será puntual, iterativa o durativa, según la naturaleza del verbo al que pertenece el participio y los tiempos utilizados en la construcción.

El tratamiento de la pasiva concluye con la afinidad que SFR encuentra entre la pasiva refleja y la primera persona del plural ("¿Y el tiempo que *se pierde*?", VALLE INCLÁN, *La corte de los milagros*; "De todas suertes, con hacerle escribir una carta, nada *perderemos*" [*Ibidem*]).

El resultado de las estadísticas que el autor presenta demuestra que ciertos tiempos verbales prefieren una u otra de esas formas: en general, el presente de indicativo y los perfectos de presente prefieren la construcción reflexiva y el futuro de indicativo, la primera persona del plural. Además de esta razón morfosintáctica, el autor señala, una vez más, una distinta intención en el hablante: el uso de la pasiva refleja, que puede implicar un "[...] proceso de despersonalización y de voluntad inhibitoria", se distingue de la primera persona del plural que señala un mayor compromiso del hablante frente al hecho comunicado.

El volumen de la *Gramática Española* de SALVADOR FERNÁNDEZ RAMÍREZ que comentamos se completa con los capítulos IX, X y XI en los que se estudia, respectivamente, el orden de los elementos sintácticos en la oración (con especial hincapié en la posición del sujeto); las variadas posibilidades de uso que ofrecen al hablante las oraciones interrogativas y, en tercer lugar, las oraciones nominales, consideradas no sólo desde el punto de vista semántico, sino también formal. Finalmente se incluyen los tres apéndices: tratamiento del "como si" + subjuntivo; análisis de la fórmula "estar + gerundio"; y, por último, una breve reseña que el autor hace del trabajo de Hans Chmeliček acerca de "las formas perifrásticas del gerundio en antiguo español".

Consideramos importante destacar que, aunque en esta obra se tiene en cuenta el aspecto formal de la lengua, sin embargo se concede especial atención a sus valores semánticos, y en más de una ocasión el análisis se enriquece con referencias concretas a la situación comunicativa del hablante. Como consecuencia de esta manera amplia de enfocar el estudio de la len-

gua, el resultado del trabajo es una gramática descriptiva y en ella se consideran con igual interés tanto las manifestaciones literarias como las coloquiales, pero no se dictan normas de uso ni se señalan compartimientos estancos. Se respeta, pues, a la lengua como un organismo vivo, cambiante, que presenta zonas de límites imprecisos y de usos vacilantes.

La importancia y la trascendencia de esta obra se ve, por momentos, empañada por algunas *erratas* no señaladas como tales por el compilador. De allí que el lector se pregunte si esos desajustes provienen de manuscritos no preparados por su autor para ser publicados o se deben a una edición con algunos descuidos.⁷

Pero, en el total de la obra, estas observaciones críticas pierden trascendencia frente a un trabajo cuya lectura constituye una valiosísima fuente de información y reflexión para todo investigador de los hechos lingüísticos, sean cuales fueren sus objetivos de investigación y las líneas metodológicas que se proponga recorrer.

Para concluir diremos que, aunque hubiese sido interesante que el libro estuviese respaldado por una teoría y que el estudio del verbo apareciera más completo y sistemático, el hecho de que salga a luz este material tan minucioso y de por sí valioso por la cantidad de sugerencias que provoca en el lector, hace que esta publicación sea un aporte loable, como también es loable la ardua tarea del ordenador de tan importante material.

BEATRIZ CHIDIAK E HILDA ALBANO DE VÁZQUEZ

⁷ En más de una oportunidad, se presentan errores de distintos tipos, unas veces léxicos, otras, morfosintácticos y, en algunas ocasiones los ejemplos propuestos no se corresponden con el tema en análisis. Estos desajustes dificultan, por momentos, una fluida lectura del texto y traban su precisa interpretación. Algunos ejemplos de lo antedicho son: consideración de la forma *hay* como perteneciente al verbo *hacer* (Nota 55, p. 129); presencia de *ayuda* en lugar de *ayude*, es decir, indicativo en lugar de subjuntivo (ejemplo de p. 155 que contradice la explicación de Nota 23); empleo de la preposición *entre* en lugar de la preposición *ante* (nota 35, p. 158); presencia del modo *subjuntivo* en lugar del modo *indicativo* (p. 340); y viceversa, modo *indicativo* en lugar de modo *subjuntivo* (p. 344). Otro error consiste en considerar construcciones reflexivas, las formadas por verbos no reflexivos acompañados de formas pronominales de persona no coincidente ("Me pusiste el vendaje", p. 394; "Ese amor que a nosotros nos asusta", p. 401) y son, por lo tanto, ejemplos que no corresponden al tema analizado.

FERNÁN GONZÁLEZ DE ESLAVA, *Villancicos, Romances, Ensaladas y Otras Canciones Devotas* (Libro Segundo de los Coloquios espirituales y sacramentales y Canciones divinas, México, Diego López Dávalos, 1610). Edición crítica, introducción, notas y apéndices de Margit Frenk. México, El Colegio de México, 1989 (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Biblioteca Novohispana, I), 530 pp.

Margit Frenk presenta la poesía religiosa de Fernán González de Eslava, en una edición que pone al alcance de los especialistas este valioso corpus poético de la segunda mitad del siglo XVI, conjuntamente con un detenido análisis de la cultura novohispana de ese período.

La obra de González de Eslava, tanto sus coloquios como su poesía lírica, ya había tenido la suerte, excepcional en la época, de contar con una edición contemporánea a su creación (Diego López Dávalos, 1610), y otra del siglo XIX (Joaquín García Icazbalceta, 1877). La crítica moderna también ha prestado atención a variados aspectos de la vida y obra de este autor; mencionemos especialmente las investigaciones realizadas por Frida Weber de Kurlat, referidas a los coloquios, cuya edición preparaba años antes de morir. En 1958 aparece la primera edición crítica de los coloquios de Eslava a cargo de Rojas Garcidueñas, pero no existía hasta la fecha una edición moderna de la poesía religiosa. Como parte de un antiguo proyecto emprendido con Frida Weber de Kurlat, Margit Frenk ofrece esta indispensable herramienta para el estudio del autor y el período al que pertenece.

Los villancicos, romances, ensaladas y canciones devotas que se reproducen en esta edición, conforman la segunda parte de la princeps (Libro segundo, de las canciones, chançonetas y villancicos a lo divino, hechas por el mismo autor; fols. 143v-183r). Los textos están precedidos por un exhaustivo análisis del entorno cultural en el que aparece la producción literaria. Este estudio preliminar, que cuenta con 86 páginas, intenta esclarecer variadas cuestiones referidas a la identidad del autor y la relación de esa posible identidad con el contexto histórico social. Se presentan dos documentos de hechos que tuvieron incidencia en la vida de Eslava, un proceso inquisitorial llevado a

cabo contra Juan Bautista Corvera, a causa de un debate escrito por el mismo Eslava, y una carta autógrafa del poeta solicitando ser liberado de la prisión, donde había sido enviado por razones políticas. El análisis de estos documentos, más el estudio lingüístico de las composiciones poéticas, llevan a Frenk a conjeturar que Eslava era natural de Toledo, posiblemente un judío converso, ordenado luego sacerdote, en su avidez por aprehender y difundir la nueva fe que había profesado.

La poesía de González de Eslava surge, entonces, del fervor religioso. Ya sea como expresión de una fe recientemente adquirida, o como elemento de divulgación de antiguos valores cristianos, estos poemas fueron escritos al servicio de la difusión de la doctrina de la iglesia católica en su papel de religión hegemónica.

Se vive en el siglo XVI un gran auge de la actividad cultural en Nueva España. La transferencia de las composiciones españolas a América se lleva a cabo con asombrosa rapidez. Aflora en esta época un importante movimiento de intercambio, a través del océano, en gran parte dedicado a la propagación del catolicismo. Como ya hemos dicho, la obra de Eslava fue escrita en función de esa didáctica religiosa; poesía de circunstancia, poesía de propaganda, compuesta para ser cantada en diversas festividades, se convierte en un medio de “divertir y convertir, de entretener y provocar a devoción...” (Frenk, p. 42).

El estudio introductorio logra transmitir la vitalidad originaria de esta poesía, que llega a nosotros como letra muerta. Le infunde esa vitalidad su recontextualización en el medio propio, la evocación de ese ambiente en el que florecen conjuntamente con la literatura, las artes plásticas y la música.

A este valioso análisis de las características de la cultura novohispana durante el siglo XVI, sucede la rigurosa edición de los poemas. Frenk reproduce el texto de la edición de 1610; conserva la ortografía, modernizando acentuación y mayúsculas, y también desaparecen las abreviaturas. Se respeta el orden que dio a los poemas el primer compilador, Fernando Vello de Bustamante, y se les asigna un número. Los textos poéticos se completan con notas a pie de página referidas a variantes de las ediciones previas, y breves notas aclaratorias del texto (significado de palabras o expresiones, identificación de fuentes, etc.).

Tal como lo describe el título del libro nos encontramos frente a un variado corpus poético formado por villancicos (116), romances (21), ensaladas (6), composiciones en metros italianos (4) y formas castellanas varias (10), escritos según el código característico de la poesía cancioneril religiosa. A pesar de la procedencia popular de la mayoría de las formas mencionadas, la pluma de Eslava las ha adornado con las galas de la poesía de cancioneros (elementos conceptistas, alegorías, metáforas), y las ha contrahecho "a lo divino", alejando de este modo los ecos del estilo tradicional. Son de especial interés las seis ensaladas (números 88 a 93), muy ricas en la inclusión de versos de variada procedencia y en referencias al color local y a hechos cotidianos de la vida del pueblo mexicano.

Los poemas están seguidos de cinco apéndices que documentan todos los aspectos tratados en el libro: notas adicionales en las que se incluye la publicación de los textos que sirvieron de punto de partida para las divinizaciones de Eslava (se identifican, por ejemplo, la mayoría de los romances, procedentes del romancero nuevo del último tercio del siglo XVI); siete poemas "a lo humano" del mismo autor; el debate poético sobre la Ley de Moisés, escrito por Eslava, Terrazas y Ledesma; tres composiciones de Fernando Vello de Bustamente, responsable de la edición de sus obras; portada y preliminares de la edición princeps. Completan la obra una cuidada bibliografía e índices.

El carácter doblemente importante de esta obra se evidencia en el extremo rigor filológico utilizado para la publicación de los textos e investigación de sus relaciones intertextuales, y en la presencia, además, de un análisis sólido del contexto histórico social. Esto último ilumina caracteres esenciales de la religiosidad de los mexicanos, y es especialmente valioso para el estudio de manifestaciones culturales en las que se interrelacionan oralidad y escritura.

GLORIA CHICOTE

PATRICIA E. GRIEVE, *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*, Newark, Juan de la Cuesta, 1987, 147 pp.

En la cadena de publicaciones dedicadas a la discusión de aspectos genéricos de la novela sentimental se añade con este libro un nuevo eslabón interpretativo.

Se trata de un trabajo de indagación en rasgos particulares de los textos y su ordenamiento bajo denominadores comunes.

Grieve reconoce como la base común de los textos sentimentales el hecho de que desencadenan situaciones de vida, frente a la propuesta de los textos literarios, específicamente la lírica de carácter cortés. Esto resume en forma feliz la relación entre los lamentos líricos de los cancioneros, estáticos por naturaleza, y la acción novelesca del género, que desarrolla una situación en la vida a partir de la que esos lamentos presentan.

El análisis más pormenorizado se restringe por la índole de sus rasgos comunes a un grupo de seis textos, integrados por los clásicos de la novela sentimental: *Siervo libre de Amor*, *Arnalte y Lucenda*, *Cárcel de Amor*, *Grisel y Mirabella*, *Grimalte y Graciosa*, a los que añade el *Processo de cartas de Amores y Queja y Aviso contra Amor*, de Juan de Segura. Reelabora una tesis doctoral presentada en 1983; esto explica que a los textos recientemente editados, J. de Flores, *Triunfo de Amor*, 1979 y anón., *Triste Deleytación*, 1983, se conceda menos espacio del que se esperaría por lo menos para el segundo. Como bien lo observa Grieve en sus conclusiones (119-121), *Triste Deleytación* comparte rasgos centrales con el grupo núcleo del género, constituido por las novelas mencionadas de Diego de San Pedro y Juan de Flores. Es un mérito haber estudiado detenidamente los textos de Segura, integrando en el análisis la parte que Plache excluyó de su edición (1950) y que fue editada por Joaquín del Val en 1956.

El denominador común entre las seis obras que merecieron un análisis detenido de Grieve es el amor que induce a acciones violentas, "violent love", frente al amor frustrado que es el tema de la mayoría de los otros textos "sentimentales". Entre los rasgos que tiene en común con las otras obras sentimentales se presenta el código cortés como conjunto de reglas de juego que

no se pueden aplicar en la vida: "the imitation of this code in reality is not viable" (78), y una relación dialéctica entre literatura y vida (78 y 108), en la cual el código cortés funciona como desencadenante de la acción. Esto tiene su más clara expresión en el hecho de la metáfora hecha realidad en las muertes de amor que se producen insistentemente en la novela sentimental (61). Hay que estar alerta, sin embargo, acerca de que lo que en *Desire and Death* se denomina "vida" o "realidad" es, también, literatura, fábula narrada.

Grieve ha llevado adelante el análisis de cada una de las obras que estudió. En el caso de *Siervo libre de amor* muestra por ej. muchos paralelismos que determinan la estructura, especialmente en lo que se refiere a la integración de la "Estoria de dos Amadores" con el texto principal. El análisis de los motivos que permite ver la finalización de este cuento intercalado como *exemplum* positivo, se basa en un trabajo de Olga Impey, y conduce a interpretar la obra total como relato personal de la reconciliación psicológica de una experiencia amorosa (23), y no como un camino de perfección que conduciría a una evaluación moral y por ende negativa del *exemplum*.

Arnalte y Lucenda y *Cárcel de Amor* son analizados a partir de tesis de René Girard, que fundamentan una visión dialéctica entre literatura y vida y permiten equiparar en base al concepto de "imitación" o deseo mimético el código cortés con la figura del rival. Grieve trabaja con modelos triangulares que representan las distintas etapas en la relación entre los protagonistas determinadas por mediadores (sean éstos entes abstractos —el código cortés— o concretos —un emisario—) o rivales. Otro concepto que introduce es el término psicoanalítico del "doble", que en el caso de *Arnalte y Lucenda* sirve para destacar a Belisa en su comportamiento sincero frente a Arnalte que actúa subrepticamente. Se desgajan además algunos motivos específicos: en *Arnalte y Lucenda* los cambiantes significados de la palabra soledad (32-38), y en *Cárcel de Amor*, las diferentes ocurrencias del concepto de justicia, más allá de las escenas del rey, en los discursos sobre el amor, y se introduce en el análisis como elemento de juicio la diferencia campo-ciudad.

En cuanto a *Grisel y Mirabella*, Grieve llega a la conclusión de que no es claramente profeminista ni antifeminista. Esta lí-

nea de pensamiento ya ha sido seguida en 1981 por A. Van Beysterveldt, quien en un importante artículo determinó la diferencia fundamental entre feminismo y "defensa de la mujer", mostrando en esta última, que es todo lo que puede observar en el siglo xv en España, una aceptación preestablecida de la inferioridad femenina. Sin definir tan claramente la postura ambivalente de Juan de Flores, Grieve hace notar cómo desarrolla temas de violencia en forma creciente y no conclusiva. El sistema literario a que responde es subvertido por medio de los caracteres, las acciones y las imágenes asociadas; el deseo que el amor implica lleva al desastre, tanto cuando se trata del comportamiento aparentemente razonable de los hombres en la acción judicial, como también cuando se llega a la violencia flagrante e irracional de las mujeres en las escenas finales con Torrellas.

Grimalte y Gradissa, frente a esto, elabora la oposición entre razón y voluntad, oposición que constituye una explicación parcial de la obra pues no da cuenta del final grotesco. La autora confirma la tesis, ya avanzada por B. Weisberger, de que se trata de un texto incitado por la palabra escrita (en este caso, la *Fiammetta* de Boccaccio). Se trata, como quedó dicho, de una tesis central del libro comentado, pues se la expande a toda ficción sentimental.

Sobre la obra de Segura, en especial la relación intratextual de las dos partes, quedaba casi todo por decir, y el análisis muestra que hay, de una parte, muchos paralelismos que las unen, y de otra, una insospechada cercanía con el texto de Juan Rodríguez del Padrón, de 100 años antes, con lo que se cierra sobre sí mismo el desarrollo genérico.

En el último capítulo se vuelven a considerar cada uno de los seis textos, incluyendo además *Triste Deleystation* que en la pareja Madrastra-Amigo incluye también un ejemplo de amor-violencia frente al de amor frustrado en la pareja Enamorado-Señora. Se discute el sistema de oposiciones, en el que suelen aparecer ambas versiones de amor o su ausencia, un mediador de amor y un rival, en todos los ejemplos. La lógica se opone a equiparar las dos categorías que así se conjugan, pero consolémonos con que no se nos propone otra subdivisión más del género.

Muy interesante es la última propuesta, pues Grieve conecta la novela sentimental, a través del *Triunfo de Amor* de Juan de Flores, no interpretado en las consideraciones anteriores, con las ideas apocalípticas en auge durante el siglo xv. Esta veta nos parece prometedora, pero no quizá para todo género, pues al revés de Grieve no nos adherimos a la idea de que en el *Siervo libre de Amor* se trata de una trayectoria con fin moral. En cambio, sí para el *Triunfo de Amor*, que juega irónicamente con conceptos cristianos, y quizá para toda la obra de ficción de Juan de Flores, que produce una inversión de valores por medio de la ironía.

El amor suprimido por la sociedad, frente al amor frustrado, se caracteriza con el término "violent love" (amor violento). Esta expresión, fundamental para Grieve en el desarrollo de su tema, según nuestros criterios no es un giro totalmente feliz, dado que no se trata de violencia inherente al amor sino de actos violentos que, como secuela del amor, se producen accidentalmente en las fábulas narradas.

En cuanto a la propuesta de dividir el grupo conocido como "novela sentimental española" en dos ramas, una que trata del amor no correspondido y otra que se ocupa del amor-deseo con consecuencias violentas, determinadas por rasgos de la fábula, conviene remarcar que los rasgos centrales tomados en consideración no son privativos de los seis textos tratados, pues Juan de Urrea, *Penitencia de amor*, Juan de Cardona, *Notable de amor* y el anónimo *Cuestión de Amor*, deberían integrarse en la rama "amor-violencia". Hay que preguntarse hasta qué punto es necesaria una división de este tipo, porque tampoco, como la que en 1973 había propuesto Armando Durán, da cuenta de los rasgos unitivos que determinaron a Menéndez Pelayo a juntar los textos en cuestión en una serie y a otros autores a añadirle textos nuevamente hallados. Estos rasgos —que se aumentan ahora con la definición como acción derivada de la situación lírica— consisten básicamente en el análisis por medios discursivos y retóricos de las situaciones ocasionadas por el amor cortés, cuyo peso en la construcción total de los textos cobra un valor inusitado frente a otros géneros y, según conviene tener presente, en la selección estamental de los personajes y la exclusión o manejo muy parco de giros populares y modos de decir coloquiales. Básicamente es correcta la distinción de Grieve, pero creemos que

conduce a dejar a un lado los problemas de las novelas menos importantes, lo que no se justifica en estudios genéricos. Hemos tratado de encontrar una explicación más abarcadora del mismo fenómeno en una ponencia de 1987 con el título "Fábula trágica y nivel de estilo elevado en la novela sentimental española de los siglos xv y xvi", publicada en las *Actas del I. Congreso Internacional sobre la Literatura en Tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.

Indicaremos algunas pequeñas fallas en la información o en la conformación del texto para que sirvan a quien quiera remitirse al estudio de la novela sentimental a través de este conciso trabajo. Las erratas de impresión son pocas y no entran en este listado:

p. XVIII, *Question de Amor* data de 1512, no de 1501.

p. 2, EDA es "Estoria de dos Amadores".

p. 19, *Divina Commedia*, trata de *Inferno* V.

p. 42 gráfico, convendría cambiar los nombres en las puntas de los triángulos 3 y 4: en 3, abajo izquierda debe ser Arnalte, en 4, abajo izquierda debe ser Elierso.

p. 62, el gráfico distorsiona la relación entre amor y violencia que existe en la historia de Fiammetta-Pánfilo (amor-deseo) y Fiammetta-Pánfilo (violencia).

p. 65, discute el pasaje "potages, aues y maestresala" que constituyen la cena de las damas al final de *Grisel y Mirabella*. Efectivamente, así reza la edición facsimilar del texto de Cromberger de 1529, en Juan de Flores, *La historia de Grisel y Mirabella*, ed. Pablo Alcázar López y José A. González Núñez, Granada, Ed. Don Quijote, 1983. Parece errata evidente y no se debería basar una interpretación en un pasaje tan poco motivado dentro de la obra y que no responde a la manera de pensar de Flores.

p. 141, mi ed. de *Triste Deleytación* salió en: Morón, Universidad, 1983.

La bibliografía está actualizada hasta 1982; de ahí en más figuran muy pocos trabajos. En este contexto es útil saber que está en preparación por Alan D. Deyermond una segunda edición actualizada de la bibliografía sobre la Novela Sentimental de Whinnom (1983).

Historia Social de la Literatura Argentina

Director: DAVID VIÑAS - Subdirectora: EVA TABAKIAN

Tomo VII: *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*.

Directora del tomo: GRACIELA MONTALDO

Buenos Aires, Ed. Contrapunto, 1989, 449 pp.

Este primer tomo de la *Historia Social de la Literatura Argentina* cuenta, a su modo, varias historias.

Desde su aparición, hace casi un año, las sucesivas reseñas que lo comentaron mostraron abierta o secretamente el propósito del proyecto: la bienvenida con reticencias (a fuerza de objetividad) que le prodigó la revista *Babel*, o la furia minuciosa y generalizada de *La Nación*, hasta la cautelosa indiferencia a la que lo sometió la revista *Punto de vista*; ya sea a través de la celebración o la polémica, todas las reseñas dicen que un libro que se propone tal como el "Plan General de la Obra" promete (catorce tomos que cubren un período desde 1536 hasta el inescrutable presente) debe necesariamente repolitizar el campo de los estudios literarios argentinos o no. De otro modo, no puede ser. Esta nueva historia de la literatura argentina, como toda historia, ordena sus protagonismos, construye vacíos e impone y argumenta tramas irrecusablemente diferentes.

Si el objeto es producto de una elección deliberada y, como decimos, política, entonces entendemos que el volumen conste de diecisiete capítulos, una "Presentación" firmada por el Director y una "Introducción" a cargo de la Directora del tomo; los campos abarcados por cada capítulo distribuyen, yuxtaponen, separan y superponen buena parte de la producción discursiva del período historiado, que se organiza del siguiente modo: dos de los capítulos están dedicados a las tensiones, fracturas y polémicas que se desarrollan en la época; otro se ocupa de la producción periodística; algunos limitan la obra de un autor (Borges, Cancela, Lugones, Gironde, González Tuñón, Quiroga, Martínez Estrada, Arlt, Fernández Moreno); finalmente, algunos capítulos definen grupos discursivos o géneros literarios (literatura femenina, literatura de izquierda, novela gauchesca, grotesco). El último es un mero "collage" de citas tomadas de diarios y revistas culturales, o declaraciones institucionales acerca del 7 de setiembre de 1930, acontecimiento que señala el límite de esta *Historia*...

Este capítulo final, junto a la "Introducción" ("El origen de la historia") que va puntuando los ejes sobre los que se moverá el resto del libro, a medida que señala los efectos que tienen sobre los textos los grandes acontecimientos políticos (la Gran Guerra, la Ley Sáenz Peña, la Reforma Universitaria, la Revolución Rusa, la Semana Trágica, y finalmente, el golpe de Uriburu) sirve para definir la hipótesis de principio con la que trabaja este tomo; y acaso, por lo que anuncia la división de los tomos restantes, sea la hipótesis fundante de toda la obra. Es la que marca el ritmo de transformación de la literatura con el mismo compás con el que ocurren las transformaciones en la política nacional.

Pero no todo es tan clásico, por así decir. A medida que vamos midiendo y hurgando en las tensiones propias de los años veinte, descubrimos otras.

El tomo incluye un artículo publicado en la revista *Contorno* (Adelaida Gigli: "Ezequiel Martínez Estrada, oro y piedra para siempre") de 1954 y un extracto del libro de David Viñas *Grotesco, inmigración y fracaso* de 1973. Y más allá de los hitos que marquemos entre estos críticos y otras escrituras inevitablemente "nuevas", estas inclusiones crean una zona de coexistencia. El tiempo que une o separa a Adelaida Gigli de los jóvenes autores de este libro organiza un campo correlativo y nos dice qué es contemporáneo a esta *Historia Social de la Literatura Argentina*, o dicho de otro modo, cuál es la crítica que aún tiene para nosotros valor documental; y si pudiéramos reducir la historia a la apropiación de una extrañeza, qué es lo que no es historia todavía.

Sustraídos de su propia historia, los capítulos de Adelaida Gigli y David Viñas son zarpazos que vuelven del pasado y tienen valor en el presente. Las discontinuidades críticas, los proyectos intelectuales incompletos o abortados, no siempre por razones estéticas o epistemológicas, sino más bien por coerciones exteriores inician en este tomo el espacio de convivencia restituida con una crítica anterior.

En la distancia abierta entre estos capítulos y aquellos escritos especialmente para este libro, junto a las citas que reclaman autoridades críticas, puede leerse aquí la historia de la crítica argentina de los últimos cuarenta años y, al mismo tiempo,

las razones de la fuerza con la que se impone la periodización de esta obra al aceptar el paralelo entre la historia de la política nacional y el propio discurso literario.

Quizá porque no hubo historia de la literatura argentina que no se haya interrogado, o no haya sido cuestionada en su contexto pragmático de enunciación (“¿hay literatura para historiar?”, luego “¿son muchas o pocas las historias de la literatura?”, “¿corresponde ahora?”...), el único momento en que esta historia habla de sí misma traza una concepción de la historiografía y de la relación entre historia, textos y nacionalidad, que aparecerá discutida a lo largo del volumen. La contratapa a cargo de la Subdirectora dice: “La *Historia social de la Literatura Argentina* se plantea a partir de la necesidad de una relectura que signifique la posibilidad de una nueva versión de nuestra literatura”.

Este pequeño párrafo está lleno de decisiones tomadas y plantea a un tiempo las encrucijadas de la crítica más reciente. Instalada en la “necesidad” de “relectura”, en la “nueva versión”, Tabakian declara cómo eso (la historia de la literatura) es algo dado, que debe ser recubierto o develado; debe ser reinterpretado. Por sobre la tentación que ejerce la diferencia o la repetición, lo que importa es el retorno, el modelo real. Aquí aparece una de las líneas de fuerza de este tomo; la crítica que supone una relación con el objeto como una dialéctica: entre la obra y el crítico, entre la teoría y la praxis (“... una nueva generación de críticos con un patrimonio teórico actualizado...”). Aparece asimismo la crítica que juega entre lo dicho y lo callado (el discurso en negativo), en definitiva, la crítica de las ideologías entendidas únicamente como un encubrimiento de lo real. Ello se puede leer en el capítulo sobre el periodismo de Carlos Mangone (“La república radical: entre *Crítica* y *El Mundo*”) donde se trabaja con producciones y capitales simbólicos como efectos del funcionamiento social (producciones de capitales reales). Allí los vaivenes de la prensa escrita son reflejos de los de la clase dominante, y por lo tanto no es sorprendente que sus historias deban

Pero también hay en este tomo otras posiciones que, contrariamente a lo que sostiene la Subdirectora, no intentan relectura ni nueva versión, sino que se proponen la construcción del

pasado; aquel discurso para el cual la historia se escribe y no sucede de causas a efectos, es la crítica para la cual las prácticas literarias son prácticas reales (y producciones de realidad).

Para Aníbal Jarkowski (*“El Amor Brujo, la novela ‘mala’ de Roberto Arlt”*) la “incrustación” de saberes dogmáticos e irrefutables en las novelas de Arlt, lejos de ser un despliegue de ideología borrada, muestra un efecto de reficcionalización de las prácticas institucionales; efecto que descubre el doble poder de intersección entre la moral del barrio y el cine del centro.

Alan Pauls, en un artículo que es también un manifiesto contra las voluntades interpretativas (*“Arlt: la máquina literaria”*), traza un recorrido vertiginoso que hace de Arlt el origen de una lengua y a medida que anuda su propia voz a la “máquina-polimorfa-Arlt”, la hace funcionar en sistemas continuamente fracturados que arman una genealogía (Arlt, Puig, Lamborghini).

No se trata de separar ni de identificar, con lógica detectivesca (o peor, racista) los elementos “realistas” de aquellos programas constructivos o deconstructivos, según el caso. Ni siquiera parece muy operativa la definición de imágenes de mundo en conflicto. El problema, llegado el momento de una acción sobre el lenguaje, es medir con qué fuerza la realidad impone su propia gravitación sobre lo dicho, o mejor, cuáles son los efectos, siempre conjeturables, del discurso sobre el presente, cómo “pega” su política efectiva y su relación con la lengua.

Hasta aquí parece evidente que cuando las prácticas literarias son reflejo o epifenómeno del conjunto de formas sociales no discursivas, es necesario trazar series. Estos recorridos, ya paralelos, ya convergentes harían de la intervención sobre las prácticas culturales una exterioridad (literatura y política se definen, entonces, como espacios de autonomía relativa, es decir, cada una en su serie), y una interioridad (siempre que se definan simultáneamente). Así, menos que una acción desplegada, la literatura soporta los procesos sociales de los que sólo forma parte a costa de hacerlo parcialmente, es decir, de reflejarlos. A partir de allí la literatura, en tanto una de las esferas de lo público es nada más que el reconocimiento jubiloso de los sujetos y lo social, del crítico y las objetivaciones de las subjetividades. En la reconstrucción de este diálogo feliz (el estadio del espejo o

del reflejo) todas las predisposiciones críticas están definidas con anterioridad a la constitución de la lengua, sólo queda tomar posición o reconocer un ethos de clase y enseñarlo como ideología. Todos los movimientos que se despliegan sobre el texto hallarán finalmente al crítico que puede legitimar su saber y se encuentra, en la deriva de la literatura, consigo mismo, con su autoridad.

Por lo demás, aquellos trabajos para los cuales la lengua es la fundación de todo lo que aparece en la literatura como legible crean, en este libro, el lugar donde lo literario, menos que espacio virtual, es la base a partir de la cual se escribe la historia.

Graciela Montaldo en su trabajo ejemplar (“Literatura de Izquierda: Humanitarismo y pedagogía”) descubre cómo ya en los inicios de la literatura de izquierda y la estabilización precaria de sus instituciones, aparece problematizada la relación autor-medios editoriales-público lector, que pone a estos “escritores de verdades” bajo la insignia de la militancia, en un inevitable esfuerzo pedagógico. Pedagogía que, entendida como la jerarquización de los términos de la comunicación, se ordena alrededor del sujeto absoluto y su voluntad totalizante.

La literatura puesta al servicio de lo pedagógico como problema, en principio político, pero también moral y estético y sus espacios de enunciación (el que sabe, el que no sabe) es una de las claves para el análisis de este libro que polemiza incesantemente consigo mismo. El problema lo señala David Viñas en sus páginas prologales (“...La pedagogía en contienda con la ciudad...”) y se desgrana, con miradas diversas, en el citado capítulo sobre la prensa escrita, en el capítulo sobre “los veristas” de Montaldo y en el artículo sobre la novela gauchesca (Nora Domínguez: “Güiraldes y Lynch: últimos gauchos en familia”). Este último artículo compone un sistema a partir de la delegación, que es una jerarquización de las voces: desde la poesía del siglo XIX a la prosa del XX, de padres a hijos, de legalizadores a ciudadanos ejemplares; un trabajo sobre los usos y las obediencias debidas a la voz de los que hablan antes.

También podrá leerse el espacio dado a la pedagogía a partir de otro punto de vista, en la utilización de aquellos autores que ponen en movimiento los comienzos de la reflexión; por ejemplo, Walter Benjamin, que por momentos tiene el lugar del

maestro. Allí donde Benjamin hace un despliegue de estrategias del cuerpo urbano, se lo intenta afiliar a un conjunto más o menos rico y más o menos estructural de reglas de comportamiento, y, por momentos, a un catálogo eventual de moralizaciones de lo público.

Por ser los más inesperados vale la pena mencionar dos capítulos más: el firmado por Delfina Muschietti, cuyo artículo "Mujeres: feminismo y literatura", procura dar a las mujeres del veinte el remedio que las cure de sus enfermedades de los nervios, definitivamente; para ello convoca las voces heterónomas del discurso literario, periodístico, publicitario y crítico que ciñen por un lado el registro de una transformación efectiva (con la producción de nuevos objetos invisibles previamente que esto conlleva), y por el otro muestran hasta qué punto una tarea crítica puede ser y es de hecho la voluntad de crear esa visibilidad posible. El trabajo de Muschietti tiene algo de la redención que prescribía Benjamin o de la venganza que aconseja Flaubert. ¿Indicará también un límite de la crítica feminista?

El otro es el capítulo dedicado a Arturo Cancela, de Raúl Antelo ("Cancela: humor, nacionalismo e historia"). Está construido como un pequeño pase de magia o *gran calembour*: se toma a un escritor "secundario" que escribe un texto "de segunda mano" y por un divertidísimo juego de inversiones, delegaciones (que en este caso desbaratan las jerarquías) se hace de la "secundariedad" una forma de la originalidad y finalmente de esta clasificación, un principio descalificadorio en el orden de los prestigios y los olvidos oportunos.

Por otra parte, es notable el lenguaje cínico que utilizan algunos autores; cinismo que, insospechadamente, exhibe (¿en el nombre de alguna posmodernidad?) su voluntad de alianza más cerca de los lectores que de sus propios objetos críticos.

Hubo, seguramente, un instante en que la directora del tomo tuvo dos fechas (1916-1930) y un gran vacío entre ambas. Entonces eligió. No tanto las posibilidades de trazar un recorrido, o de armar un juego, como la necesidad de crear unas cuantas piezas y algunas reglas de juego de modo tal que logremos algunos finales provisorios. Ese instante tiene varias soluciones, tal como esta *Historia*... Y ese es el planteo del libro. Habrá momentos en que se podrá recorrer como un álbum de fotografías

antiguas, y veremos que los "años locos" fueron, en lo que nos queda, una época entre porvenirista y feliz. Podremos recorrer también esos pasajes, más endurecidos, donde se bosquejarán, ante nuestro escándalo íntimo, los núcleos más agobiantes del presente (¿vendrá de acá el cinismo recién observado?).

Acaso el mérito mayor de este libro sea justamente su pluralidad intrínseca (quiero decir, moderada), su fragmentariedad constitutiva (después de tantas historias de la literatura capaces de explicar, a partir de cualquier enigma crítico, seres nacionales, visiones del mundo o de la modernidad, espacios clausurados), su preferencia por ser una máquina de problemas y universos alternativos que mucho antes de resolverse parecen estar discutiéndose entre sí, objetivamente, en el libro mismo.

Eso es esta *Historia Social de la Literatura Argentina*: un bosquejo del presente, que al mismo tiempo que toma y nos entrega su nombre, nos obliga a reconocernos entre el cúmulo veloz de todo lo que nos abandona: la Historia, lo Social, la Literatura. En un tiempo en el que vemos con mayor claridad nuestras limitaciones antes que las posibilidades abiertas para el ejercicio de una tarea eficaz, ¿quién dirá que este libro no sea la puerta de acceso a una figura otra de la verdad?, ¿quién dirá que no sea una escansión en nuestra propia vida?

El volumen se completa con una lista cronológica de hechos culturales, una bibliografía general, y una particular de los libros, revistas y diarios de la época comprendida.

ARIEL SCHETTINI

ALFREDO HURTADO, *Los clíticos del español y la gramática universal*, General Gutiérrez, Mendoza, Serie Suplementos, Revista Argentina de Lingüística, 1989.

En esta publicación se visualizan las dos líneas de trabajo de Alfredo Hurtado, teoría lingüística y teoría de adquisición del lenguaje, ambas en el marco de Rección y Ligamiento, el último modelo chomskyano. Por un lado, en el ámbito de una teoría lingüística trabajada sobre el español a partir de principios que

buscan clarificar aspectos de la gramática universal, tres artículos conforman una unidad temática: “El control mediante clíticos”, “La hipótesis de la discordancia” y “Las cadenas clíticas”; por otro lado, se presentan dos capítulos de “Teoría lingüística y adquisición del lenguaje”, publicado en México en 1982 (SEP-OEA) que fue el resultado de un seminario de preparación teórica del equipo que lo acompañó en la investigación sobre lenguaje infantil llevada a cabo dos años más tarde.

Los artículos sobre clíticos están presentados cronológicamente, el primero de ellos: “El control mediante clíticos” fue escrito en 1980 cuando sólo se contaba con la versión de Government and Binding presentada por Noam Chomsky en las Conferencias de Pisa. Su hipótesis central es de carácter unificador, propone un mismo mecanismo de control, el control mediante clíticos, para el sujeto de las cláusulas de infinitivo y el artículo definido de sintagmas nominales, es decir, en este segundo caso se trataría de los clíticos que la gramática tradicional llama dativos posesivos: (1) y (2) ejemplifican las respectivas situaciones:

(1) Me interesa PRO resolver este problema.

i i

(2) No le pagaron el sueldo.

i i

Mediante la postulación de un clítico Concordancia y un clítico Obviativo incluye en el sistema de control el caso de los sujetos de infinitivo controlados por el sujeto explícito o nulo del verbo matriz y los no controlados o arbitrarios:

(3) Prometieron PRO cambiar

i i

(4) [] cuesta PRO cambiar.

Cl_i i

“La hipótesis de la discordancia” y “Las cadenas clíticas”, el primero ya publicado en *Selected Papers of the XIVth Linguis-*

tic Symposium on Romance Languages (1983) ed. John Benjamins y el segundo presentado en 1982 en el Primer Taller sobre Sintaxis del Español, que Hurtado organizó en la Universidad de Simon Fraser, tratan la duplicación de clíticos. Alfredo Hurtado considera que la duplicación es interpretable en el nivel FL', el nivel del discurso, es decir, el clítico "le" forma cadena con una categoría vacía en posición argumental y la cadena se relaciona en una vinculación de correferencia con el SN que es una dislocación y obra como antecedente o sujeto externo de la construcción predicacional. Extiende el análisis que ya había sido propuesto para la dislocación izquierda como (5) a la duplicación de clíticos como (6):

(5) A ella, sólo Pedro le tiene confianza.

(6) Pedro sólo le tiene confianza a ella.

Retoma aquí Hurtado el análisis propuesto por Williams (1980) y adaptado por Chomsky (1982), que plantea que una regla de predicación (RP) proyecta una representación de FL en FL'.

La discordancia que se presenta en casos como (7):

(7) Nos denunciaron a las mujeres.

también encuentra explicación en el ámbito de las relaciones de predicación que remiten al nivel del discurso y la hipótesis de la discordancia permite predicciones tipológicas.

Además de los casos mencionados: discordancia y duplicación de clíticos, Hurtado explica también por RP en FL' el hecho de que no sean agramaticales oraciones interrogativas que no presentan inversión sujeto-verbo, y extracciones en las que se podría esperar agramaticalidad.

"Relaciones entre la teoría lingüística y la adquisición" y "Expresiones referenciales y no referenciales" explicitan uno de los objetivos que guiaron la labor del autor: acercar las investigaciones un tanto sofisticadas de la teoría lingüística a los problemas reales que, respecto del lenguaje, se suscitan en la escuela de América latina. Alfredo Hurtado propone una actitud

realista para tender un puente entre la teoría lingüística y la práctica pedagógica, actitud que sintetiza en tres tareas: la exploración del lenguaje infantil, la consideración de los materiales didácticos del lenguaje y de la actitud lingüística del maestro con respecto a los niños. Las relaciones que conceptualiza entre teoría lingüística y adquisición, el hecho de pensar, en la más estricta línea chomskyana, que la teoría lingüística es parte de la teoría de adquisición del lenguaje, guían las respuestas a las cuestiones de exploración del lenguaje infantil, tema que profundizó en un libro posterior, resultado de una investigación que realizó con niños mejicanos. Las cuestiones planteadas apuntan a cuál teoría lingüística se hace necesario desarrollar para estar en condiciones de acercarse a las necesidades en materia de lenguaje, de la escuela latinoamericana. Los trabajos reunidos en "Los clíticos del español y la gramática universal" giran en torno de las preocupaciones teórico-lingüísticas y político-lingüísticas de un lingüista que dedicó su vida con pasión a su disciplina.

ZULEMA SOLANA

BARTOLOMÉ JIMÉNEZ PATÓN. *Elocuencia española en arte. El Crotalón*, Madrid, 1987, 229 pp. Introducción, notas e índice de términos de Gianna Carla Marras. (Anejo I, Poéticas y retóricas de los Siglos de Oro.)

Más allá del interés del bibliófilo por los cuidados y numerados ejemplares de *El Crotalón*, debemos anotar el interés y el gusto con que los lectores podrán abrir y recorrer esta recuperación de la *Elocuencia española en arte* del maestro Bartolomé Jiménez Patón. La serie en la que el texto se inserta, que incluirá entre otras preceptivas y manuales de retórica, las obras de Miguel de Salinas, *Rethórica en lengua castellana*, de Miguel Sánchez de Lima, *El arte poética en romance castellano*, de Juan Díaz de Rengifo, *Arte poética española* y las famosas *Anotaciones* de Herrera, será de gran utilidad para quien intente una reconstrucción de las modalidades del sistema de escritura de co-

mentadores y teóricos que reflexionaban durante este período sobre la literatura.

Esta reedición anotada de la *Elocuencia española en arte*, aparecida originalmente en 1604 y luego en 1621, con algunas reformas, como una de las tres partes del *Mercurio Trimegisto* del mismo autor, ha sido encomendada al cuidado de Gianna Carla Marras, quien en su *Introducción* y notas oficia de obsequiosa anfitriona no ya para el lector erudito, sino por la claridad de sus apreciaciones y las oportunas operaciones de contextualización que realiza, para el lector común.

En la *Nota editorial* nos encontramos con una descripción del perfil deseado para la edición a través de los criterios elegidos “en la que se han tenido presentes dos puntos fundamentales: a) la ‘fisonomía’ original del texto; b) el hipotético lector ideal de nuestro Tiempo, no exclusivamente el especialista” (p. 39). Con respecto al primer punto, en rasgos generales, se normalizó la acentuación, ausente en el texto, conservándose algunas de las oscilaciones gráficas, medida justificada por el testimonio que constituyen para quien “quiera llevar a cabo una puntual investigación sobre el status de la lengua española” (p. 39).

Luego de un breve vistazo biográfico que articula a Patón con su manchego mundo cultural, haciéndolo ferviente admirador del Brocense, la editora plantea la posición de su escritura si no politizada, digamos al menos, tácticamente comprometida. Patón, educado por los jesuitas, se pliega a las ordenanzas del Concilio de Trento y escribe, no un manual de métrica como el de Sánchez de Lima ni un compendio de reflexiones estéticas como el de López Pinciano, sino un tratado de elocuencia en el que somete a la retórica a las exigencias de la predicación: la convierte en una auxiliar de la oratoria. Obviamente se percibe un cambio de destinatario. Patón dirige su manual al predicador, para aconsejarlo en cuanto a la correcta preparación de su *oratio*, de su sermón. G. C. Marras señala en este punto, desde las teorizaciones de Perelman, cómo Patón no pone su texto al servicio del convencimiento (fase de las pruebas lógicas, eminentemente dialécticas) sino de la persuasión (fase patética) excluyendo a la Dialéctica del *corpus studii* del orador, en tanto la materia de los sermones está religiosamente fuera de toda *probatio*, puesto que es lo que la Iglesia dice.

De ahí que, como se subraya en la *Introducción*, se produzca una reorganización de las partes de la retórica, mejor dicho, una reducción de su aparato global en función de la presentación de la doctrina del modo más adecuado (“método de prudencia”, como lo llamará Patón). Con la ayuda de un gráfico y con adecuadas citas textuales G. C. Marras esboza la reorganización del réthor manchego: las cinco partes tradicionales de la Retórica (*inventio, dispositio, elocutio, actio, memoria*) se reducen a dos, *elocutio* y *actio*, pretendidamente sustentadas por la teoría aristotélica de la potencia (el discurso) y el acto (su pronunciación).

[En esta reducción se dice anular la *inventio* (búsqueda de razones probatorias) como campo exclusivo del dialéctico, la *dispositio* (organización de las parte del discurso) y la *memoria*, pues es concebida como una facultad general. Se le hace necesaria a Patón una nueva ordenación dentro del *Trivium*, que se transforma en un binomio de *gramática y retórica restringida o elocución*. Establece para ello un planteo de la relación entre retórica, poética y oratoria que equipara a las dos primeras y las subordina a la tercera.]

Ahora, cabría preguntarse si, más allá del proceso de definición de figuras desatado por la sucesión de fragmentos ejemplares, no se ve Patón en la necesidad de, en otro giro táctico, recuperar, si bien con una tónica muy quintilianesca, las otras partes de la retórica que había descartado en su primer movimiento para dar una idea acabada de lo que una *oratio* debe ser. Así es como después de esta “figurología” endemoniada de la que ningún clasificador de figuras se libra (cfr. los casos de Dumarsais y Fontanier en la retórica francesa), Patón habla bien clásicamente de los géneros discursivos, del método y las partes del discurso, o sea la *dispositio*, y hasta de la *actio* como de la *oratio* del cuerpo, y de la *memoria*, incluyendo recursos mnemotécnicos a lo Vives y hasta graciosas recetas de emplastos “mágicos” para favorecer la memorización.

El carácter innovador, tradicionalmente atribuido a Patón, como G. C. Marras asienta, debe relativizarse, y de hecho, el texto mismo nos proporciona las pruebas para esa relativización en las anotaciones de las fuentes con que Patón avala cada uno de los conceptos de su exposición, y que la edición de *El Crota-*

lón cuidadosamente conservó, como en el original, en su lugar paratextual y simultáneo de los márgenes, anunciando que su análisis será materia de una próxima publicación. Esta lectura "marginal" también ubica a Patón dentro de lo que podríamos llamar una retórica no del todo aristotélica, en tanto desinteresada de los valores que intervienen en la persuasión o del *ethos* real del orador, sino más bien éticamente teñida, dando al orador un espacio de centralidad. No aristotélica también por cuanto en el análisis de los estatutos de verdad y sentido de las escrituras, no retoma la distinción poesía/historia del Estagirita, ya archidivulgada, por otra parte, entre otros por Pinciano, sino que revuelve en la tradicionalmente medieval teoría de los cuatro niveles de sentido.

~~Una lectura atenta nos inscribe asimismo a Patón en otra~~ de las polémicas del momento: una de las virtudes elocutivas sobre la que más hincapié hace, en su análisis de neologismos, arcaísmos y barbarismos, aferrado fuertemente al concepto horaciano de la consagración por el uso, es justamente la *claritas* que encuentra su contrapartida en textos como *El libro de la erudición poética* de Luis Carrillo y Sotomayor en el que la *obscuritas* y la teoría de la erudición en poesía son los valores privilegiados, en apoyatura de la escritura de los gongorinos.

Por otra parte, la presencia reiterada del Fénix de los Ingenios en las Páginas de la *Elocuencia* no significa para Vilanova ["Preceptistas de los siglos XVI y XVII" en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Vol. 3, Barcelona, Editorial Barna, 1953] que esta sea una preceptiva de los lopistas, puesto que hay menciones y citas, por cierto muy neutrales, de Góngora.

Para G. C. Marras, en cambio, más allá de la relación de amistad entre el orador y Lope dramaturgo, existe entre ambos una relación de coincidencia en cuanto a los lugares de manipulación de la palabra en que se ubican o, mejor dicho, ubican sus textos. Tal vez en el único exceso de su comentario crítico, atribuye el renombre de Patón exclusivamente a su adhesión al oficialismo y, con reminiscencias derridianas, explica el poder de difusión de la palabra hablada que ambos detentan desde la tribuna del teatro conservador y desde la escena del púlpito o la cátedra. Porque el texto de la *Elocuencia* de Patón es en sí mismo un discurso, con una estructura tradicional. En esto se con-

trapone a toda una línea —proveniente del renacimiento italiano— de *dialoghi* como esqueletos formales adoptados por la mayoría de las obras preceptivas, entre otras, las epístolas dialogadas de *Philosophía Antigua Poética* de López Pinciano o las mismas *Tablas Poéticas* de Francisco Cascales.

Comienza con un exordio (*Prólogo al lector*), en el que expone la justificación de toda su obra, en español, y la confronta y elogia con respecto a sus contemporáneas similares y en el que capta patéticamente nuestra benevolencia, nos pro-dispone. Se ubica para ello en las filas de la facción liderada por Gregorio López Madrea, nebricense a ultranza, quien postulaba la coexistencia del latín y del español, y las relaciones de “préstamos” entre ambas, en oposición a una relación de derivación de la segunda a partir de la primera. Resulta pertinente preguntarse si la intencionalidad de este discurso revalorativo en el que Patón, mediante abundantes *probationes*, equipara el español al griego y al latín, no estriba en teñir de nuevas connotaciones prestigiosas la escritura poco erudita de una retórica en español.

Luego vendría lo que él llama *narratio*, es decir la exposición y contenido mismo del discurso con referencia al título de la obra, el análisis y partición de la elocución en sus tropos y figuras, clasificación que contiene en sí elementos de *occupatio* constante como una forma de contrarrestar su arbitrariedad: “Esto es lo que he podido ordenar acerca de las figuras” (p. 121) o “como advirtió Quintiliano, el mismo Cicerón figuras puso por de palabras que después las puso por de sentencias” (pp. 121-122), que hallan su desenlace en el índice final con que a modo de *repetitia narratio* (muchas de sus definiciones son distintas de las que figuran *in textu* o tienen foliación diferente, según constata G. C. Marras) se nos ofrece el catálogo de figuras, seguido de la justificación de la no traducción de sus nombres. Esto hablaría claramente de una contradicción patonesca con referencia a su posición en la polémica de la lengua, apoyado por un ejemplo análogo, con la situación de Cicerón, *rhétor* latino: “y si dixeren que porque no les di sus nombres Castellanos solos a las figuras digo lo que dixo Cicerón, diziéndole que este término sorytes lo pusiera en Latín, respondió: ‘Estaría tan usado en Latín como Filosofía, que más parece latino que Griego’ y lo mismo sucedió en muchos destos nombres de figuras que del Griego al Latino y

del Latino al Castellano se le an ido pegando como propios de la tierra, que es lo que dixo Horacio en su *Arte*" (p. 175).

Finalmente, haciendo uso de algunas figuras patéticas en el epílogo, Patón impreca con *humilitas* en *De la memoria* (antes del índice): "Esto es lo que me pueden creer que, aunque en pequeño volumen, me a costado mucho trabaxo y no avrá sido ninguno, si no de mucho deleite y gusto, si entendiere que con él e satisfecho y si lo que tengo por cierto sucediere de que, por la humildad del Autor, esta obrita no llegue a la estimación que su justicia pide, avré de aguardar a vengarme de aqueste agravio en partes donde no sea conocido, o cuando los muchos años después de muerto ayan dádole antigüedad, de quien la autoridad nace" (p. 170) [y ya después, "obtesta" y "opta": "gloria ninguna para mí quiero, aunque desta nueva invención de arte se me deva algún agradecimiento, mas de todo se dé a Dios, Quia omne datum optimum desursum est descendens a patre luminum, el qual nos dé su gracia." (p. 176)]

Con respecto al cuerpo principal del libro, la clasificación patonesca, varios principios de los más tradicionales parecen combinarse para (des) ordenar las figuras. Utiliza como eje diferenciador general, la clásica distinción *tropo* ("se halla en una palabra sencilla mudándose de la propria significación en la *οραματων κινησις*" y *ῥησις*) *figura* (de carácter sintagmático) para mezclarla más adelante con la distinción *palabras/pensamiento*, discriminada sobre la segunda categoría (figuras) también sobre la base de la *auctoritas* ciceroniana: "Cicerón lib. 3 de orator dize que ay esta diferencia entre las figuras de palabras y entre las de sentencias: que el ornato de las palabras se quita quitando las palabras y el de las sentencias permanece con cualesquier palabras que se digan" (p. 123).

De este modo dentro de la primera categoría entrarían *grosso modo* las figuras elocutivas y dentro de la segunda, las figuras patéticas. Si bien en cada apartado hay pretensiones de cierta sistematicidad, en cuanto a que se describen y ejemplifican las figuras o tropos y acto seguido, sus "abusiones" —siguiendo un esquema *virtus, vitium, licentia*— no dejan de poder enumerarse ciertas curiosidades dentro de esta apariencia del orden:

— *Figuras mal clasificadas*. En el furor de la enumeración

de las licencias poéticas para la métrica, por ejemplo, la diéresis queda dentro del apartado de “figuras de palabras por disminución”.

— *Figuras mal definidas*. (Tal vez porque se basan en una o dos ocurrencias empíricas, como en el caso de la ironía laberinto.) No aparece clara la diferencia entre antífrasis, ironía, ironía mictérisma (?), astismo (?) e ironía en laberintos, por ejemplo, aparentemente presentadas como matices bien diferenciados.

— *Figuras no ejemplificadas*.

— *Figuras neológicas*. Registro de viejos fenómenos empíricos con denominaciones nuevas [(por ej., para la rima interna, “Echo”)]. Gianna Carla Marras apunta [y una búsqueda en los ricos índices de Lausberg lo confirma] que muchas figuras son invención de Patón (cfr.: pitrope, bersis, parascebe, etc.).

— *Sinonimia descontrolada*. Pone en evidencia la precariedad del sistema. En la p. 134 leemos: “Preterición, o Pretermisión, o Paralepsis o Apóphasis o Parasiopesis es quando fingiendo que no queremos dezir la cosa la dezimos”.

La anotadora dedica en la *Introducción* ciertas reflexiones finales a la función didascálica de neta filiación jesuítica que atribuye a la Elocuencia, en un sentido tal que la articula en un proyecto similar al ciceroniano, comentado por Barthes en *La Antigua Retórica* [tr. Buenos Aires, 1982]: la nacionalización de la retórica y la desintelectualización del sistema, en tanto desambiguación del estatuto ambivalente (teórico y práctico) que Aristóteles le había conferido, en favor de la atribución de un carácter netamente pragmático. Al respecto, en “Splendeur et misère de la réthorique” (Todorov, *Théories du symbol*, 1977) se establecen dos momentos en la historia de la retórica, asociados con el valor pragmático que adquiere en el contexto político el sistema del discurso. Un primer *tempo*, en el que ésta aparecía configurada por sus cinco partes, sometidas a un objetivo exterior, convencer. Luego se reseña la progresiva eliminación de la *inventio* a partir de las operaciones de la retórica romana, señalándose que el fin y objetivo del estudio de la retórica pasa a ubicarse en el interior de las palabras: “La nueva elocuencia no es en nada diferente de la literatura; el nuevo objeto de la retórica coincide con el de la literatura” (p. 66, *op. cit.*, trad. propia).

Precisamente muchos tratados anteriores y contemporáneos del de Patón, llamados "retóricas", responden a esta nueva concepción por la que adquieren entonces el *estatus* de preceptivas o poéticas, es decir, se inscriben como metalenguaje crítico con respecto a textos preexistentes. Patón no es aristotélico pues, en tanto se lo podría relacionar con este segundo movimiento, una de cuyas evidencias es la confusión de los campos poético, retórico y preceptivo (demostrada por ejemplo, en la decisión de incluir capítulos tales como *De los géneros de fábulas* y *De los sentidos de las Escrituras*). Tampoco es aristotélico en su concepción del orador, pero lo es sin advertirlo, en la recuperación a que se ve forzado, del sistema inicial de cinco partes en función de servir, como Marras apunta, a la educación de los predicadores dentro de la idiosincrasia oficialista.

Cabe destacar en esta edición la pertinencia de la labor de G. C. Marras. Esto es evidente en cuanto a su *Introducción* y al cuidadoso y puntual trabajo de anotación bibliográfica que en algunos casos obedece a completar la inexactitud de las menciones de Patón, en otros, a proporcionar material teórico esclarecedor de diversos conceptos relacionados con la retórica y en otros, a la provisión de contexto histórico-literario. Confecciona además un valioso índice de figuras a modo de nomenclador, que permite ingresar al sistema de Patón ya no a través de su discurso sino de sus definiciones, que extracta y ordena alfabéticamente, reescribiendo los fragmentos que dan contexto a cada una de ellas. Un índice onomástico y un apéndice bibliográfico que incluye las obras mencionadas en nota, así como el señalamiento de posibles problemas a investigar convierten su discurso crítico en un adecuadísimo instrumento de acompañamiento textual.

Sólo faltaría marcar en el comentario crítico una cierta distancia que existe entre lo que Patón intenta hacer y lo que finalmente dice. Si nos atenemos a la real estructura del libro: a) Discurso pro-pureza de la lengua española; b) la "figurología" (con especial atención a la métrica y licencias poéticas y ejemplificación más abundante con poesía); c) *De los sentidos de las Escrituras*; d) *De los géneros de Fábulas*; e) Reingreso de las otras partes de la retórica y de los géneros de causas; f) Índice de figuras; g) Aclaración final sobre la terminología griega y la-

tina. Por a, b, c, d, g, f, el proyecto de Patón se aproxima al de las métricas y preceptivas, y en este plan efectivamente, la retórica deviene poética y se superpone a la escritura literaria. Barthes dice: "La fusión de la Retórica y la Poética es consagrada por el vocabulario de la Edad Media, en que las artes poéticas son artes retóricas [...]. Esta fusión es capital porque está en el origen mismo de la idea de literatura" (*op. cit.*, p. 17). Por b y e, se aleja de esta línea anterior y apunta a otro público, el orador, el predicador, para el que justamente debe reingresar las partes descartadas que le permitirán la generación de nuevos textos, discursos. Sigue Barthes: "La retórica aristotélica pone el acento sobre el razonamiento; la *elocutio* (o departamento de las figuras) es sólo una parte de aquél" (*op. cit.*, p. 17).

Por lo que la *Elocuencia* de Patón sería una especie de escenario barroco, al servicio de dos proyectos que lo dispersan: el del "bien escribir" (no declarado, no dicho) y el del "bien decir" (manifiesto, escrito).

CECILIA PISOS

DORIS SOMMER: *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1991, 418 pp.

A la posibilidad de ir enhebrando, como lo hace Doris Sommer, los distintos textos que ella define como romances nacionales (en sus dos sentidos: como definición genérica y como historia de amor), subyace la siempre escurridiza posibilidad de referirse a la literatura latinoamericana como un conjunto más o menos articulado. Naturalmente, esta relativa homogeneidad no es sino el efecto de una disposición de lectura: éste es el logro de la hipótesis que su autora desarrolla en el primer capítulo del libro y que irá uniendo los estudios de los capítulos siguientes (autónomos de por sí, a tal punto que varios de ellos aparecieron ya como artículos en distintas publicaciones), bajo esa tensión entre unificación y divergencia que atraviesa y recorre lo latinoamericano mismo.

Precisamente muchos tratados anteriores y contemporáneos del de Patón, llamados "retóricas", responden a esta nueva concepción por la que adquieren entonces el *estatus* de preceptivas o poéticas, es decir, se inscriben como metalenguaje crítico con respecto a textos preexistentes. Patón no es aristotélico pues, en tanto se lo podría relacionar con este segundo movimiento, una de cuyas evidencias es la confusión de los campos poético, retórico y preceptivo (demostrada por ejemplo, en la decisión de incluir capítulos tales como *De los géneros de fábulas* y *De los sentidos de las Escrituras*). Tampoco es aristotélico en su concepción del orador, pero lo es sin advertirlo, en la recuperación a que se ve forzado, del sistema inicial de cinco partes en función de servir, como Marras apunta, a la educación de los predicadores dentro de la idiosincrasia oficialista.

Cabe destacar en esta edición la pertinencia de la labor de G. C. Marras. Esto es evidente en cuanto a su *Introducción* y al cuidadoso y puntual trabajo de anotación bibliográfica que en algunos casos obedece a completar la inexactitud de las menciones de Patón, en otros, a proporcionar material teórico esclarecedor de diversos conceptos relacionados con la retórica y en otros, a la provisión de contexto histórico-literario. Confecciona además un valioso índice de figuras a modo de nomenclador, que permite ingresar al sistema de Patón ya no a través de su discurso sino de sus definiciones, que extracta y ordena alfabéticamente, reescribiendo los fragmentos que dan contexto a cada una de ellas. Un índice onomástico y un apéndice bibliográfico que incluye las obras mencionadas en nota, así como el señalamiento de posibles problemas a investigar convierten su discurso crítico en un adecuadísimo instrumento de acompañamiento textual.

Sólo faltaría marcar en el comentario crítico una cierta distancia que existe entre lo que Patón intenta hacer y lo que finalmente dice. Si nos atenemos a la real estructura del libro: a) Discurso pro-pureza de la lengua española; b) la "figurología" (con especial atención a la métrica y licencias poéticas y ejemplificación más abundante con poesía); c) *De los sentidos de las Escrituras*; d) *De los géneros de Fábulas*; e) Reingreso de las otras partes de la retórica y de los géneros de causas; f) Índice de figuras; g) Aclaración final sobre la terminología griega y la-

tina. Por a, b, c, d, g, f, el proyecto de Patón se aproxima al de las métricas y preceptivas, y en este plan efectivamente, la retórica deviene poética y se superpone a la escritura literaria. Barthes dice: "La fusión de la Retórica y la Poética es consagrada por el vocabulario de la Edad Media, en que las artes poéticas son artes retóricas [...]. Esta fusión es capital porque está en el origen mismo de la idea de literatura" (*op. cit.*, p. 17). Por b y e, se aleja de esta línea anterior y apunta a otro público, el orador, el predicador, para el que justamente debe reingresar las partes descartadas que le permitirán la generación de nuevos textos, discursos. Sigue Barthes: "La retórica aristotélica pone el acento sobre el razonamiento; la *elocutio* (o departamento de las figuras) es sólo una parte de aquél" (*op. cit.*, p. 17).

Por lo que la *Elocuencia* de Patón sería una especie de escenario barroco, al servicio de dos proyectos que lo dispersan: el del "bien escribir" (no declarado, no dicho) y el del "bien decir" (manifiesto, escrito).

CECILIA PISOS

DORIS SOMMER: *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1991, 418 pp.

A la posibilidad de ir enhebrando, como lo hace Doris Sommer, los distintos textos que ella define como romances nacionales (en sus dos sentidos: como definición genérica y como historia de amor), subyace la siempre escurridiza posibilidad de referirse a la literatura latinoamericana como un conjunto más o menos articulado. Naturalmente, esta relativa homogeneidad no es sino el efecto de una disposición de lectura: éste es el logro de la hipótesis que su autora desarrolla en el primer capítulo del libro y que irá uniendo los estudios de los capítulos siguientes (autónomos de por sí, a tal punto que varios de ellos aparecieron ya como artículos en distintas publicaciones), bajo esa tensión entre unificación y divergencia que atraviesa y recorre lo latinoamericano mismo.

Tal hipótesis sostiene, básicamente, que las novelas románticas correspondientes a la etapa de consolidación de los países de América Latina (desde mediados del siglo XIX) ponen en una relación de continuidad, sin determinaciones, al plano doméstico de las pasiones privadas, con los proyectos públicos de construcción nacional. La literatura, considerada en este caso como instancia de la producción narrativa de la historia y no a través de las frecuentes formas de subordinación, traza esta doble circulación dialógica entre erótica y política: las historias de amor se asocian con los sistemas de pactos, alianzas y exclusiones propios de las conquistas hegemónicas —más persuasivas que coercitivas— que definen los proyectos de pacificación posteriores a las guerras independentistas y post-independentistas. En la historia sentimental se lee la historia patria.

Doris Sommer apoya este movilizador planteo general en la noción de alegoría, tomada de Walter Benjamin y reformulada a través de las consideraciones de Frederic Jameson y de Paul de Man. Los dos niveles que la alegoría relaciona a lo largo de los análisis de *Foundational Fictions* no son una mera repetición el uno del otro, ni son mediados por una metáfora que los pone en paralelo; el enfoque elude de esta manera la tentación del mecanicismo. Los deseos y sus obstáculos recorren el plano del amor y el de la política en un movimiento que debe ser pensado, más precisamente, como zigzagueo metonímico, haciendo que el propio análisis asuma este dinamismo, desplazándose entre distintos niveles textuales y no textuales.

Por otra parte, lo que en la concepción benjaminiana de la alegoría es leído bajo un retroceso temporal, resulta en esta aproximación de Doris Sommer una proyección narrativa hacia el futuro. En lo que estas novelas tienen como momento constructivo, como acuerdo de conciliación y de exclusión que define un proyecto nacional, radica el carácter fundacional que se les atribuye desde el título del libro.

El desarrollo del análisis efectuado a partir de este marco teórico general consiste en un recorrido literario y a la vez geográfico. Los distintos capítulos se ocupan del corpus canonizado como “romances nacionales” en los diferentes países de América Latina: *Amalia*, de José Mármol (Argentina); *Sab*, de Gertrudis Avellaneda (Cuba); *María*, de Jorge Isaacs (Colombia); *Martín*

Rivas, de Alberto Blest Gana (Chile); *El Zarco*, de Ignacio Altamirano (México); etc.

Frente a cada uno de estos objetos concretos, se activa y se reactiva renovadamente la hipótesis y su método de análisis. En el nivel de la representación literaria, *Foundational Fictions* registra el modo en que el sistema de antagonismos binarios se reformula y se plantea en términos de proyectos conciliatorios. Las fronteras se disuelven —a nivel de género (feminización de los héroes), de raza (mestización, hibridación racial) o de clase—, para establecer nuevas fronteras: la del pacto hegemónico de constitución nacional. Las historias de amor y su corolario, consumado o frustrado: el casamiento, van a leerse ahora de otra manera. En el análisis de *Amalia*, por ejemplo, aparecen todas estas variables: la unión entre Amalia y Eduardo Belgrano es, alegóricamente, la del interior (Tucumán) y Buenos Aires, ambas bajo el signo prestigioso de la independencia; por encima o por detrás de esta unión, Daniel Bello atraviesa límites y muestra cómo los espacios antagónicos de unitarios y federales pueden ser articulados. El drama de la *escena final* no clausura lo que, desde esta perspectiva, resulta ser el proyecto futuro.

Los sucesivos análisis reconocen los matices y las variantes de los diferentes textos: sus modos peculiares de conformar las alegorías; las coyunturas particulares con que se vinculan en cada país. Aún más: incluso los textos que se inscriben dentro del mayor grado de diferencialidad histórico-política —los de José de Alencar, por ejemplo, en las profundas diferencias que plantea el desarrollo político de Brasil respecto al resto de América Latina— son abordados literariamente desde la hipótesis de *Foundational Fictions*, que demuestra así su poder para unificar un objeto latinoamericano y su eficacia para resolverlo desde la literatura.

Doris Sommer despliega diversas inflexiones de abordaje crítico a lo largo de estos estudios: contextualizaciones históricas (el juarismo y el porfiriato mexicanos, por ejemplo); análisis de códigos (criticando y superando las traducciones de los textos que circulan en los medios de habla inglesa, para analizar las alianzas y las exclusiones en sus huellas lingüísticas); correlaciones biográficas (como las proyecciones de Gertrudis Avellana o de Jorge Isaacs sobre sus personajes); lecturas desde el fe-

minismo (en el capítulo final, sobre *Las memorias de Mamá Blanca*); incluso la ficcionalización de la crítica (lo que la autora define como la tentación de intervenir —p. 294—, imaginando un diálogo entre Blanca y la Doña Bárbara de Rómulo Gallegos). Quizás inevitablemente, algunas de estas variantes críticas han de resultar más convincentes que otras; lo cierto es que el riesgo que corre este libro al mostrar casi todo su juego en su tramo inicial —el riesgo de volverse previsible— es hábilmente conjurado gracias a esta multiplicidad de estrategias.

Los últimos dos capítulos dan un salto temporal y se instalan en el siglo xx. A través de este deslizamiento cronológico Doris Sommer inscribe a las novelas populistas en el antiimperialismo (tomando *La Vorágine*, de José Eustaquio Rivera, y la ya mencionada *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos) para leerlas en un juego de contrastes y continuidades, pero fundamentalmente de inversión de rasgos, con los romances nacionales que señalan el momento fundacional en el siglo anterior. La hipótesis fundante de este libro, luego de evidenciar su capacidad para constituir e integrar un corpus literario latinoamericano en determinada coyuntura, muestra su productividad como máquina de leer otras instancias.

Pero los desplazamientos en el tiempo que propone Doris Sommer apuestan generalmente a la creatividad de la anacronía: a lo que ella autodefine como lectura menardiana y que sustenta su propósito de provocar nuevas iluminaciones sobre sus objetos —elaborando, por dar un ejemplo, la correlación Baudrillard/Sarmiento—. En última instancia, no es sino otra inflexión benjaminiana (no explicitada esta vez): leer el pasado bajo la imaginación del presente, y leerlo a contrapelo. Por eso el libro comienza refiriéndose al boom de la literatura latinoamericana sesentista: porque va a entrar a los textos del siglo xix a través de las lecturas que hicieron los escritores del boom, pero, a la vez, leyendo en sentido inverso a como ellos lo postularon. No se trata, por lo tanto, de un mero juego de trastrocamiento: es la posibilidad misma de articular una nueva lectura —y, en realidad, dos: una de los textos del xix, otra de la posición de los escritores del boom—.

Foundational Fictions integra una colección que supervisa Roberto González Echevarría y que se ocupa de la literatura y

la cultura de América Latina desde el ámbito académico de los Estados Unidos. Esta edición en particular contiene un contundente apartado de notas bibliográficas, index e ilustraciones referidas a los textos que se analizan. Su consulta puede interesar apuntando tanto a un capítulo en particular como al trabajo en su conjunto, en la medida en que su hipótesis básica articula y unifica la lectura de los diversos textos. El análisis de Doris Sommer, como conjunto, se elabora productivamente bajo dicha tensión entre homogeneidad y diversidad. Por eso, seguramente, dedica el capítulo final a *Las memorias de Mamá Blanca*, de Teresa de la Parra: porque funciona en su lectura como un abanico en el que un eje central unificador abre una horizontal multiplicidad de voces. En este último análisis el texto crítico se autodefine y da su propia clave.

Esa misma tensión entre unificación y diversificación que sostiene a *Foundational Fictions* es la que define a América latina como una identidad y a la literatura latinoamericana, a un tiempo, como producción y como expresión de esa identidad. Este libro consigue constituir ese objeto tan problemático y logra dar cuenta de él. Habrá que preguntarse, finalmente, en qué medida la posibilidad de esta captación globalizadora se debe a la extraposición geográfica de la mirada de su autora.

MARTÍN KOHAN

LORE TERRACINI, *I codici del silenzio*, Alessandra, Edizioni dell'Orso, 1988, 243 pp.

El presente libro reúne en un mismo volumen doce trabajos que la autora ya publicó tiempo atrás. La mayoría de ellos datan de los últimos diez años y fueron presentados en congresos y en revistas especializadas o *Actas*.

En *I codici del silenzio* la autora ha dispuesto sus investigaciones en tres áreas temáticas a las cuales les ha sumado un apéndice y un prólogo. En el prefacio a su obra —consciente de que es ése el lugar privilegiado de acción sobre el lector— Lore Terracini delimita y justifica los parámetros en función de los

cuales, trabajos de tan variado interés y ámbito de aplicación vienen a constituir un mismo y único discurso concerniente a “il silenzio dei codici”.

El primer apartado de la obra, con cuatro trabajos, es “Lingua, letteratura, critica”, el segundo se limita a un único estudio de “Narratologia” y el tercero está dedicado al “Analisi di testi poetici”. El “Appendice” lo constituyen los dos textos más antiguos (1959), una reseña a un libro de Bahner y “L'incomprensione linguistica nella Conquista spagnola: dramma per i vinti, comicità per i vincitori”, con el que Lore Terracini cierra su libro uniendo en forma especular comienzo y fin con el drama del silencio impuesto.

La ya conocida problemática aristotélica de la relación del todo y las partes de una obra adquiere relevancia en el momento de considerar la pertinencia de la agrupación de estos artículos bajo un título general “fortemente connotato”. Si bien se debe observar que la autora afirma que “Tra i codici del silenzio e il silenzio dei codici” no es menos cierto que en esta obra los términos de ese quiasmo no se ven estudiados en un pie de igualdad. Cabe incluso reconocer que, pese a lo que el título puede sugerir, mientras la problemática del empleo de los códigos se halla presente *in extenso*, sólo en algunos de los trabajos se torna manifiesto el tema del silencio.

La afirmación de Jakobson de que “solo l'esistenza di invarianti consente di riconoscere le varianti” —de uno y otro modo retomada varias veces a lo largo de *I codici del silenzio*— nos remite a los sistemas dentro de los cuales los códigos son reconocidos como invariantes o variables y, en última instancia, al valor que ellos tienen en función de cómo Lore Terracini constituye sus *corpora* de análisis. Sus objetivos —adelantémoslo— son múltiples y variados.

En “La violenza reale: I codici del silenzio” (primer trabajo) la autora se propone reconocer una “invariante di silenzio e di sordità (...) tra l'America latina e gli altri”. Así, la conquista de América, como una doble reducción (física y lingüística) del otro al silencio, se tornaría evidente, en el plano de la creación literaria, en un tipo de discurso donde se privilegian los códigos lingüísticos del vencedor; aquél que ha iniciado la comunicación, que es el emisor por excelencia de mensajes arcanos y que se

niega como receptor de un discurso del otro. Pero, sin embargo, nos asaltan reparos —semejantes a los de la autora— cuando se trata de homologar dicho fenómeno en textos de la conquista y en obras de ficción actuales (*Cien años de soledad*, o textos de Scorza). Puede afirmarse que es una “ampliación” del *corpus*, así constituido, lo que reduce los alcances de esta investigación a una tipología del silencio. Paradojalmente, es el texto del apéndice, “L’incompensione linguistica...”, el que suple esta —a nuestro entender— limitación. El problema de la incomprensión lingüística entre españoles e indios por carencia de un bilingüismo efectivo aparece realzado, y con él el tema del silencio resultante (no-comunicación), al contrastar, de modo adecuado, obras de la comedia áurea de tema indiano y el texto bilingüe llamado *La Conquista de los Españoles*.

Lore Terracini coincide con García Berrio en que “l’oggetto testuale non e il prodotto distaccato e aritmico di un capriccioso atto individuale”. Por ello el estudio de los códigos y las invariantes textuales le permite dar cuenta de distintos fenómenos, según cuál sea el nivel de análisis elegido.

A partir de una teoría general sobre el paralelismo como distribución de variantes e invariantes, puede concluir cuál es el “núcleo irradiador” de la rima LIII de Bécquer.

Es también una crítica de las variantes lo que conduce a la investigadora italiana, en su estudio de dos sonetos de Góngora, a determinar qué tipo de relación se establece entre ambos y cuál es la actitud del autor frente a la materia petrarquesca. De hecho, también resuelve el conflicto entre dos variantes enfrentadas por la transmisión textual de un soneto (el nº 228 en Millé), aquél que opone “cristal” a “marfil” en los vv. 8 y 11.

En el único trabajo de Narratología “Le invarianti e le variabili dell’inganno (Don Juan Manuel, Cervantes, Andersen”, donde analiza el “Exemplo xxxii” de *El Conde Lucanor*, el *Retablo de las maravillas* de Cervantes y *Los vestidos nuevos del emperador* de Andersen, la determinación de invariantes en el nivel del modelo narrativo le permite detectar cómo las variables están históricamente determinadas y de qué manera operan en los planos de la axiología y del sistema ideológico.

La crítica que Lore Terracini practica en este libro pretende, en todo momento, ir más allá de vanas disquisiciones termi-

nológicas. Ello no implica necesariamente su desconocimiento sino más bien la firme creencia de que una excesiva codificación instauraría el silencio en su comunicación con el lector, con el cual, en un sentido amplio, las competencias compartidas residen en un texto o conjunto de textos y no, estrictamente, en una teoría sobre los mismos.

Con los alcances antes indicados, puede decirse, sin lugar a dudas, que la lectura de este conjunto de estudios es por demás estimulante e incitadora a nuevas frecuentaciones.

JUAN DIEGO VILA

LIBROS RECIBIDOS

- Adorno, Theodor, *La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad*, Madrid, Taurus, 1987.
- Almeida, Manuel y Carmen Díaz Alayón, *El español de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1988.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, *Lecturas (Del temprano Renacimiento a Valle-Inclán)*, Ptomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1987.
- Barthes, Roland, *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, México, Siglo XXI, 1985.
- Bullen, J. B., ed., *The Sun is God: Painting, Literature, and Mythology in the Nineteenth Century*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1989.
- Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Gabinete de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1989.
- Dorta, Josefa y Juana Herrera, *Tres estudios sobre fonética*, Madrid, Universidad de La Laguna, Secretariado de Publicaciones, 1989.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, 1986.
- Flasche, Hans und Gerd Hofmann, *Konkordan zu Calderón*, Hildesheim, New York, G. Olms, 1983.
- Florit, Eugenio, *Poesía, casi siempre*, Madrid, New York, Mensaje, 1978.
- García Lorenzo, Luciano, ed., *Los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Ministerio de Cultura, 1988.
- Grande, Félix, *Lingüística e Historia, temas afro-hispánicos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988.
- Guibert-Sledziewsky, E. et Jean-Louis Veillard-Baron, ed. *Penser le sujet aujourd'hui*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988.
- Habermas, Jürgen, *Pensamiento posmetafísico*, Madrid, Taurus, 1990.
- Hahn, Jurgen, *The origins of the Baroque Concept of 'Peregrinatio'*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1973.
- Hartmann, Suzanne, *Baltasar Gracián*, Hamburg, Romanisches Seminar der Universität Hamburg, 1986.
- Huchet, J. Ch., *L'amour discourtois. La fin amours chez les premières troubadours*, Paris, Privat, 1987.
- Labov, William, *Modelos socio-lingüísticos*, Madrid, Cátedra, 1983.
- Lope Blanch, Juan M., *El español hablado en el sureste de los Estados Unidos*, México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1990.

- *De la Editorial de la Universidad de Puerto Rico*

Arrigoitia, Luis de, *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*, 1989.

Costa, Marithelma y Adelaida López, *Las dos caras de la escritura*, 1988.

Zabala, Iris, *Rubén Darío, bajo el signo del cisne*, 1989.

- *De la Casa de Bello* (Caracas)

Bravo, Víctor, *Magias y maravillas en el continente literario*, 1988.

Bruzual, Luis, *Significación de la revista Contrapunto*, 1988.

Dorta Luis, Josefa, *Sistema temporal del verbo español en la 'spansk sproglære' de Rasmus K. Rask. Semejanzas con el de Andrés Bello*, 1989.

Fuentes documentales para el estudio de Andrés Eloy Blanco, 1987-88.

Paz Rodríguez, Manuel, *Desde el silencio*, 1988.

- *Del Consejo Superior de Investigaciones Científicas* (Madrid)

Azuela, Mariano, *Los de abajo* (ed. de Jorge Ruffinelli), 1988.

Icaza, Jorge, *El chulla Romero y Flores* (ed. de Ricardo Descalzi y Renaud Richera), 1988.

Silva, José Asunción, *Obra completa* (ed. de Héctor H. Orjuela) 1990.

- *De la Oficina Cultural de la Embajada de España*

La extensa donación de libros del fondo de Editora Nacional.

- *De Ediciones Cultura Hispánica* (Madrid)

Concejo, Pilar, *Antonio de Guevara, un ensayista del siglo XVI*, 1985.

López-Landy, Ricardo, *El espacio novelesco en la obra de Galdós*, 1979.

Pérez de Ayala, Ramón, *Apostillas y divagaciones*, 1976.

Rosales, Luis, *Cervantes y la libertad*, 1985.

- *De Editorial Castalia* (Madrid)

Atencia, María Victoria, *Antología poética* (ed. de José Luis García Martín), 1990.

Campo Alange, María, *Mi niñez y su mundo* (ed. de María de Salas Larrazábal), 1990.

Estévez, Carmen, ed., *Relatos eróticos*, 1990.

• *De Editorial Grijalbo (Barcelona) y otras*

- Rico, Francisco, ed. *Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana*, vs. I-III, 1988.
- Luria, A., *Conciencia y lenguaje*, Madrid, Visor, 1984.
- Michaud, Monique, *Mateo Alemán, moralista chrétien. De l'apologue picaresque à l'apologétique tridentine*, Paris, Aux Amateurs des Livres, 1987.
- Mugica, Nora y Zulema Solana, *La gramática modular*, Buenos Aires, Hachette, 1989.
- Pavel, Thomas, *Le mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Editions de Minuit, 1988.
- Rabanales, Ambrosio y Lidia Contreras, *Léxico del habla culta de Chile*, México, Universidad Autónoma de México, 1987.
- Redondo, Augustin, *Autour des parentés en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles; histoire, mythe et littérature*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987.
- Ricardou, Jean, *La cathédral de Sons*, Paris, Les Impresions Nouvelles, 1988.
- Sánchez de las Brozas, Francisco, *Minerva: seu de causis linguae latinae* (en versión española de Fernando Rivera Cárdenas), Madrid, Cátedra, 1976.
- Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*, edición de Celsa Carmen García Valdés, Barcelona, PPU, 1989.
- Teja, Ada María, *La poesía de Martí, entre naturaleza e historia*, Cosenza, Barra Editore, 1990.
- Thomas, Hugh, *La guerra d'Espagne. Juillet 1936-mars 1939*, Paris, Laffont, 1985.
- Walthaus, Catharina, *La nieve que arde o abrasa. Dido y Lucretia in het Spaanse drama van de 16 de em 17 de eeuw*, Leiden, Reprodienst Faculteit Sociale Wetenschappen, 1988.
- Wiltrout, Anne E. *A Patron and a Playwright in Renaissance Spain: The House of Feria and Diego Sánchez de Badajoz*, London, Tamesis, 1987.

• *Del Instituto Goethe*

- Hempel, Wido, *Entre el Poema de Mío Cid y Vicente Aleixandre. Ensayos de literatura hispánica y comparada*, Barcelona, Alfa, 1987.
- Leube, Eberhard, *Tradición y antitradición; ensayos y conferencias*, Barcelona, Caracas, Alfa, 1986.
- Schmeling, Manfred, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Caracas, 1984.

• Livros recibidos por intermedio del profesor Antonio Gómez Moriana

- Demmers, Jeanne et Line Mc Murray, *L'enjeu du manifeste en jeu*, Québec, Le Préambule, 1986.
- Elbaz, Robert, *Le discours maghrébin. Dynamique textuelle chez Albert Memmi*, Québec, Le Préambule, 1988.
- Gómez Moriana, Antonio, *La subversion du discours rituel*. Québec, Le Préambule, 1985.
- Janine Ribeiro, Renato, et al., *A sedução e suãs máscaras. Ensaio sobre Don Juan*, São Paulo, Editora Shwarcz, 1988.
- Jara, René and Nicholas Spadaccini, *1492-1992: Rediscovering colonial writing*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1989.
- Krynski, Wladimir, *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*, Québec, Le Préambule, 1989.
- Kwaterko, Józef, *Le roman québécois de 1960 a 1975. Idéologie et représentation littéraire*, Québec, Le Préambule, 1989.
- Moser, Walter, *Romantisme et crises de la modernité. Poésie et encyclopédie dans le 'Brouillon' de Novalis*, Québec, Le Préambule, 1989.
- Pagliano, Graziella et Antonio Gómez Moriana, eds., *Écrire en France aux XIX siècle. Actes du Colloque de Rome*, Québec, Le Préambule, 1989.
- Poupenay Hart, Catherine, *Relations de l'expédition Malaspina aux confins de l'empire espagnol. L'échec du voyage*, Québec, Le Préambule, 1987.
- Souchard, Maryse, *Le discours de presse. L'image des syndicats au Québec (1982-1983)*, Québec, Le Préambule, 1989.
- Spadaccini, Nicholas and Jenaro Talens, eds., *Autobiography in early Modern Spain*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1988.
- Trottier, Daniele, *Jeu textuel et profanation. Étude sociocritique d'une édition latino-américaine*, Québec, Le Préambule, 1987.



Í N D I C E

EDNA AIZENBERG, Borges, precursor postcolonial	3
HILDA ALBANO DE VÁZQUEZ y LAURA FERRARI DE EGÜES, Presencia y ausencia del pronombre en caso objetivo en el español hablado de Buenos Aires	25
SUSANA ARTAL, La representación literaria del cuerpo humano y el <i>Rabelais</i> de Bakhtine	39
MARCELA CROCE, Las cicatrices repetitivas de la tradición: la narrativa de Juan José Saer	49
ELSA DRUCAROFF, Para escribir una novela familiar: sobre <i>La traición de Rita Hayworth</i> de Manuel Puig	111
MARTÍN MENÉNDEZ, Voz y voto. Análisis del discurso de propaganda política	133
ANA MARÍA AMAR SÁNCHEZ, Las voces de los otros. El género de no-ficción en Elena Poniatowska	161
RESEÑAS	
ROLENA ADORNO, <i>Cronista y príncipe. La obra de Don Felipe Guamán Poma de Ayala</i> y MERCEDES LÓPEZ BARALT, <i>Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala</i> , Osvaldo F. Pardo.....	175
SALVADOR FERNÁNDEZ RAMÍREZ, <i>Gramática española 4. El verbo y la oración</i> , Beatriz Chidiak e Hilda Albano de Vázquez	184
FERNÁN GONZÁLEZ DE ESLAVA, <i>Villancicos, Romances, Ensaladas y Otras Canciones Devotas</i> , Gloria Chicote	216

PATRICIA E. GRIEVE, <i>Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)</i> , Regula Rohland de Langbehn	219
<i>Historia Social de la Literatura Argentina, Tomo VII: Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)</i> , Ariel Schettini	224
ALFREDO HURTADO, <i>Los clíticos del español y la gramática universal</i> , Zulema Solana	230
BARTOLOMÉ JIMÉNEZ PATÓN, <i>Elocuencia española en arte</i> , Cecilia Pisos	233
DORIS SOMMER, <i>Foundational Fictions, The National Romances of Latin America</i> , Martin Kohan.....	241
LORE TERRACINI, <i>I codici del silenzio</i> , Juan Diego Vila	245
LIBROS RECIBIDOS.....	249

Se terminó de imprimir
en Enero de 1992
en los *Talleres Gráficos Edigraf S.A.*,
Delgado 834, Buenos Aires

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

- Ángel Rosenblat, *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante los problemas de la lengua* (1960).
- Pedro Henríquez Ureña, *Estudios 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).
- Poetas 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).

